KLEIST-JAHRBUCH 2001

KLEIST-JAHRBUCH
2001

Im Auftrag des Vorstandes
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
herausgegeben von
Günter Blamberger
(verantwortlich für Abhandlungen, Beiträge der Jahrestagung 2000),
Sabine Doering und Klaus Müller-Salget
(verantwortlich für Rezensionen)

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART · WEIMAR

Anschrift der Redaktion:

Ingo Breuer (verantwortlicher Redakteur),
Pamela Moucha, Bernd Hamacher und Dominik Paß
Universität zu Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur,
Albertus-Magnus-Platz, D–50931 Köln
eMail: ingo.breuer@uni-koeln.de

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kleist-Jahrbuch ... / – Stuttgart : Metzler.
Erscheint jährlich. – Früher im Verl. E. Schmidt, Berlin. –
Aufnahme nach 1990 (1991)
ISSN 0722-8899
1990 (1991) –
Verl.-Wechsel

ISBN 3-476-01875-X

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.

© 2001 Verlag J. B. Metzlersche 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: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm
Printed in Germany
Dezember 2001

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

Vorwort VII

Verleihung des Kleist-Preises 2000

Günter Blamberger: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Barbara Honigmann im Deutschen Theater in Berlin am 14.10.2000 3

Luc Bondy: »Hier ist es zu schön, da können wir nicht bleiben«. Laudatio für den Kleist-Preis an Barbara Honigmann 7

Barbara Honigmann: Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 13

Internationale Jahrestagung 2000 in Berlin: ›Kleist(s)Inszenierungen‹

Erika Fischer-Lichte: Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption 25

Alexander Košenina: Will er »auf ein Theater warten, welches da kommen soll«? Kleists Ideen zur Schauspielkunst 38

Reinhart Meyer-Kalkus: Heinrich von Kleist und Heinrich August Kerndörffer. Zur Poetik von Vorlesen und Deklamation 55

Hans-Thies Lehmann: Kleist/Versionen 89

Manfred Schneider: Die Welt im Ausnahmezustand. Kleists Kriegstheater .. 104

Sigrid Weigel: Der ›Findling‹ als ›gefährliches Supplement‹. Der Schrecken der Bilder und die physikalische Affekttheorie in Kleists Inszenierung diskursiver Übergänge um 1800 120

László F. Földényi: Die Inszenierung des Erotischen. Heinrich von Kleist, ›Über das Marionettentheater‹ 135

Yixu Lü: Die Theatralität des Göttlichen. Über Kleists ›Amphitryon‹ 148

Ethel Matala de Mazza: Recht für bare Münze. Institution und Gesetzeskraft in Kleists ›Zerbrochnem Krug‹ 160

Petra Stuber: Kleists ›Käthchen‹ in der Inszenierung des Meininger Hoftheaters 1876 178

Ingo Breuer: ›Schauplätze jämmerlicher Mordgeschichte‹. Tradition der Novelle und Theatralität der Historia bei Heinrich von Kleist 196

Elke Heckner: Zur Ambivalenz kolonialer Mimikry in Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹ 226

Günter Blamberger, László F. Földényi, Joachim Pfeiffer, Eva S. Poluda, Alexander Weigel, Gisela Stelly: ›Kleists letzte Inszenierung‹. Podiumsdiskussion in der Akademie der Künste in Berlin, 12.10.2000 245

Abhandlungen

Klaus Kanzog: Codierung – Umcodierung. Zu Heinrich von Kleists ›Hermannsschlacht‹ in der Bühnen- und Filmrealisation Claus Peymanns . . 267

Johannes Harnischfeger: Das Versprechen romantischer Liebe. Zu Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹ 278

John D. Pizer: Kleist und Stefan Zweig 292

Rezensionen

Klaus Müller-Salget: Summen (über: Anthony Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt; Dirk Grathoff, Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists) 307

Gerhard Schulz: Eros in der Käthchenstadt (über: Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800, hg. von Günther Emig und Anton Philipp Knittel; Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists, hg. von Günther Emig) 316

Johannes Endres: Selbstgespräche der Sprache (über: Gabriele Kapp, »Des Gedankens Senkblei«. Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799–1806) 327

Siglenverzeichnis 333
Anschriften der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter 334
Informationen zur Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 336

VORWORT

Unsere zeitgenössische Kultur läßt sich als eine Kultur der Inszenierung verstehen. Identität scheint weniger eine Frage des Innen als vielmehr des Außen zu sein, weniger eine Frage der Substanz als der Performanz, der wirkungsmächtigen Selbstdarstellung, der Schauspielerei. Diese Kunst der Inszenierung wurde schon früher kritisch beobachtet – von den streitbaren Vertretern der bürgerlichen Aufklärung und des Idealismus an den Repräsentanten der höfisch-aristokratischen Kultur. Kleists Position hier ist zwiespältig: Einerseits wird er von seinen Lehrern bürgerlich-idealistisch erzogen und teilt deren Hoffnung auf authentischen Selbstausdruck und die Kongruenz von Ethik und Ästhetik, andererseits entstammt er einem alten Adelsgeschlecht und kennt die Zeremonialkultur, die Kunst der Simulation und Dissimulation, was ihn zu einem enttäuschten Idealisten bzw. skeptischen Moralisten macht.

›Kleist(s)Inszenierungen‹ war deshalb ein spannendes Thema für die Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, die im Oktober 2000 in der Akademie der Künste in Berlin stattfand. Das ›s‹ im Tagungstitel steht in Klammern. Denkt man es mit, so richtet sich das Interesse auf Inszenierungskünste *in* Kleists Leben und Werk, auf Dramaturgien der Selbstdarstellung bei Kleist und seinen Figuren, auf Rollenspiele im Realen wie im Fiktionalen, auf das Verhältnis von Identität und Theatralität. Läßt man es weg, so richtet sich das Interesse auf die Inszenierung *von* Kleists Dichtungen, auf Kleists Theaterkonzeption sowie historische und aktuelle Formen von Kleist-Inszenierungen. Damit sind die Erkenntnisinteressen der Tagungsreferate benannt, die in diesem Jahrbuch publiziert werden. Dokumentiert werden hier außerdem die Reden anläßlich der Verleihung des Kleist-Preises 2000 an die Schriftstellerin Barbara Honigmann.

Gedankt werden darf den zuständigen Ministerien des Bundes und der Länder Berlin und Brandenburg für die Förderung des Kleist-Jahrbuches, Erika Fischer-Lichte für die tatkräftige Hilfe bei der Gestaltung des Tagungsprogramms, den Mitherausgebern Klaus Müller-Salget und Sabine Doering für die Einrichtung des Rezensionsteils und vor allem Ingo Breuer für die Redaktion des Kleist-Jahrbuches.

Günter Blamberger

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2000

Günter Blamberger

REDE ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES AN BARBARA HONIGMANN IM DEUTSCHEN THEATER IN BERLIN AM 14.10.2000

Sehr geehrter Herr Senator, sehr geehrter Herr Intendant, sehr geehrter Herr Bondy, sehr geehrte Damen und Herren, sehr verehrte, liebe Frau Honigmann,

am 13. November 1911 erscheint im ›Berliner Tageblatt‹ ein Artikel zu Kleists hundertstem Todestag, der Autor ist Fritz Engel, ein deutscher Bürger jüdischer Herkunft, er ruft dazu auf, eine Kleist-Stiftung zu gründen und im Gedenken an den unglücklichen Dichter einen Preis zu verleihen, der jungen deutschen Autoren die Anerkennung verschafft, die Kleist zeit seines Lebens versagt blieb. Den Aufruf unterzeichnen u. a. Otto Brahm, Paul Cassirer, Samuel Fischer, Walter Rathenau, Max Reinhardt, Arthur Schnitzler. Der Kleist-Preis verdankt seine Existenz in der Hauptsache deutschen Juden, in ideeller Hinsicht wie auch in materieller, denn die Fördergelder stammen zum Großteil vom S. Fischer-Verlag. Ausgezeichnet werden in den zehner und zwanziger Jahren Arnold Zweig, Paul Zech, Hans Henny Jahnn, Bert Brecht, Robert Musil oder Anna Seghers. Der Kleist-Preis gilt als der bedeutendste Literaturpreis in der Weimarer Republik, er wird zu einer ›Dokumenta der Avantgarde‹. In der Berufung auf Kleist, den auf die Empirie verpflichteten Skeptiker, der so radikal mit der Tradition der bürgerlich-idealistischen Kunst gebrochen hatte, verschafft sich die Moderne selbst eine Tradition. Else Lasker-Schüler heißt die Preisträgerin 1932. Ein Jahr später ist es mit der liberalen Hauptstadtkultur und der intellektuellen Freiheit vorbei, die neuen Machthaber versprechen, die »jüdische Kleist-Stiftung« zu ordnen, was nicht mehr geschieht, denn diese hat sich aufgelöst und damit verhindert, daß der »hochangesehene Kleistpreis hinfort an Unwürdige fiel« (Walter Müller-Seidel). Der gute Name des Kleist-Preises blieb damit bewahrt. Wäre er 1933 noch einmal vergeben worden, so hätte Lion Feuchtwangers Roman ›Die Geschwister Oppenheim‹ ausgezeichnet werden müssen, als ein erschütterndes Zeugnis jüdischer Kleist-Rezeption. Der Schüler Berthold wird in diesem Roman von seinem nationalsozialistischen Lehrer gezwungen, einen Vortrag über »Hermann den Deutschen« zu halten, was der Tendenz der Zeit entsprach. Allein in der Spielzeit 1933/34 wird Kleists patriotische Raserei 146mal an deutschen Bühnen aufgeführt. Das geforderte Lob des Cheruskerfürsten will Berthold nicht gelingen, dafür steht er dann am Pranger und hat gegen die Völkischen nur die Antwort des Kohlhaas parat, die der Pferdehändler seiner Frau gibt, als diese ihn ver-

stört fragt, warum er denn seinen Besitz verkaufe: »Weil ich in einem Lande […], in welchem man mich in meinen Rechten nicht schützen will, nicht bleiben mag. Lieber ein Hund sein, wenn ich von Füßen getreten werden soll, als ein Mensch.« Der ›Kohlhaas‹ ist Bertholds letzte Lektüre, danach bringt er sich um.

»Weil ich in einem Lande […], in welchem man mich in meinen Rechten nicht schützen will, nicht bleiben mag.« Wenn Deutschland wieder eine Heimat für jüdische Mitbürger werden will, ist es mit dem Schutz der Rechte allein nicht getan. Solange Synagogen bewacht werden müssen, aber nicht christliche Kirchen, kann es keine wirkliche Nachbarschaft, kein Vertrauen geben. Paul Spiegel hat nach den jüngsten Anschlägen die Frage gestellt, ob es nach 1945 richtig war, in Deutschland wieder jüdische Gemeinden aufzubauen. Die Antwort darauf kann nur individuell ausfallen. Esther Reinecke, Schülerin der Jüdischen Oberschule in Berlin, schreibt in der WELT vom 5. Oktober: »Ich habe ein Jahr in den USA gelebt und überlege, ob ich nicht dorthin gehe. Die Juden leben dort viel freier. Ich wünsche mir, daß es eines Tages auch in Deutschland selbstverständlich ist, daß Juden hier offen leben können.« Es ist nicht selbstverständlich, und es war niemals selbstverständlich seit 1945, im Westen Deutschlands ebensowenig wie im Osten.

Am Anfang von Barbara Honigmanns 1998 veröffentlichtem Erzählband ›Am Sonntag spielt der Rabbi Fußball‹ heißt es: »Straßburg, 24. Dezember. Mein Mann heißt Peter, meine Söhne heißen Jo und Ru, und unsere Katze heißt Atze. Fräulein Atze. Unsere Straße ist eine kleine Straße am Rande der Innenstadt von Straßburg, neben dem Neubauviertel Esplanade. […] Unsere Kinder sind in dieser Straße groß geworden […] ich habe noch nie in meinem Leben so lange in einer Wohnung gewohnt wie in dieser; das ist manchmal schon ein bißchen beängstigend, diese Dauer. 1984 sind wir hier eingezogen, waren aus Ostberlin gekommen, und wenn wir gefragt werden, warum wir denn nicht einfach nach Westberlin gezogen sind, erklären wir, daß wir eine jüdische Familie sind und Anschluß an ein jüdisches Leben gesucht haben, das es in Deutschland nicht gibt.«

Lakonisch, nüchtern und nicht ohne Witz wird hier nach eineinhalb Jahrzehnten Exil Inventur gemacht, das Lebensnotwendige vom Überflüssigen getrennt und Rechtfertigung gegeben, wo eigentlich keine Rechtfertigung verlangbar ist. Aber Barbara Honigmann scheint es wichtig, den Unterschied zu benennen zwischen der ersten und der zweiten jüdischen Generation. Es ist für sie nicht mehr die grauenvolle Erinnerung an die Shoah, die es so schwer macht, in Deutschland zu leben. Das war das Problem z. B. eines Paul Celan, der als deutscher Lektor in Paris arbeitete. Barbara Honigmann nennt einen anderen Grund: den Wunsch, ganz selbstverständlich in einer großen jüdischen Gemeinde leben zu können, ohne Minoritätenstatus. Es gibt noch einen zweiten, für das Verständnis von Barbara Honigmanns Schreiben wichtigen Unterschied. Für Paul Celan war Deutsch, die Muttersprache, zugleich die Mördersprache. Es fiel ihm schwer, ›ich‹ zu sagen, das eigene Leiden unvermittelt auszusprechen, deshalb sprach er in Chiffren und Zitaten und lieh sich die Stimmen anderer Opfer der Shoah, um sich mit ihnen zu verbinden. Barbara

Honigmann braucht den Schutz hermetischer Sprache nicht mehr, vom Debütband ›Roman von einem Kinde‹ 1986 bis zum gerade erschienenen Briefroman ›Alles, alles Liebe‹ ist ihre Prosa Selbstbekenntnis und der Versuch einer Annäherung an eine Heimat, die nur noch in der Sprache zu haben ist. Schreiben im Deutschen ist, so Barbara Honigmann in einem Essay, »so etwas wie Heimweh und eine Versicherung, daß wir doch zusammengehörten, Deutschland und ich, daß wir, wie man so sagt, nicht auseinander kommen können«.

Die Erfahrung des Getrenntseins bedeutet aber nicht nur Leid, sie ist ebenso Befreiung. Es gibt, mit dem Blick auf die deutsch-jüdische Geschichte in diesem Jahrhundert, zwei unterschiedliche, nicht miteinander vereinbare Perspektiven. Die Perspektive der Täter und die Perspektive der Opfer. Die Täter und ihre Nachkommen müssen mit der Erinnerung an das Entsetzliche immer wieder ernst machen, damit es sich nicht wiederholt. Für die Überlebenden der Shoah und ihre Kinder kann es kein größeres Recht geben als die Freiheit des Vergessens, im Leben wie in der Kunst. Diese Freiheit merkt man Barbara Honigmanns Texten an. Ihre Ich-Erzählerinnen mögen nomadische Existenzen sein, unterwegs auf der Suche nach Identität, nach Orten, an denen sie bleiben können, das Pathos ausgangsloser Verzweiflung aber bemühen sie nicht, da kommt ihnen vorher ihr Witz in die Quere, wie am Anfang von ›Am Sonntag spielt der Rabbi Fußball‹:

»Mein Mann heißt Peter, meine Söhne heißen Jo und Ru, und unsere Katze heißt Atze. Fräulein Atze.« Der Leser fragt sich, wo der Buchstabe K geblieben ist, ob ihn die Katze verschluckt hat oder Barbara Honigmanns Kinder. Wenn er Germanist ist, findet er ihn sofort wieder: als Kürzel von Kleist natürlich oder als Kürzel von Kafkas Helden im Roman ›Das Schloß‹, der als Landvermesser anerkannt werden will. Ohne Spekulation und im Ernst: Das Landvermessen ist die zentrale Chiffre deutsch-jüdischer Literatur, Barbara Honigmann ist eine Landvermesserin und als solche längst anerkannt. Den Kleist-Preis bräuchte es dafür nicht mehr. Eher gibt die Preisträgerin heute dem Preis die Ehre, und der Ort dafür könnte nicht sinnfälliger sein. Barbara Honigmann hat Mitte der 70er Jahre als Dramaturgin am Deutschen Theater gearbeitet. Ihre szenische Kleist-Montage ›Als ob einem die Augenlider abgeschnitten wären‹, die Kleists Leiden an Preußen zum Inhalt hatte, hielt dem DDR-Staat den Spiegel vor, eckte bei den Zensoren an und wurde vom Spielplan abgesetzt. Daß Sie heute wieder im Deutschen Theater sind und mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet werden, liebe Frau Honigmann, variiert nur das Grundmotiv aller ihrer Geschichten: das Motiv von Irrfahrt und Heimkehr.

Eine Odyssee hat auch der Kleist-Preis hinter sich. 1985 wiederbegründet, wurde er an wechselnden Orten verliehen, die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft war, bedingt durch die deutsche Teilung, zur Wanderschaft gezwungen. Jetzt wollen wir in Berlin bleiben, den Kleist-Preis nicht mehr nur jedes zweite Jahr, sondern wieder jährlich vergeben und damit die Tradition der Weimarer Republik wiederbeleben, als der Kleist-Preis im Kulturkalender der Hauptstadt eine feste Größe war. Dabei helfen uns großzügige Spender: An erster Stelle sind die Holtzbrinck-Verlags-

gruppe zu nennen und die Kultur-Stiftung der Deutschen Bank, die sich die Preissumme von 40.000 DM teilen. Der Dank kann, worüber ich froh bin, persönlich adressiert werden: an Werner Schoenicke, an Dr. Walter Homolka und an Michael Münch. Der Bund und die Länder Berlin und Brandenburg tragen seit Jahren die Kosten von Kandidatenkür und Preisverleihung. Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft weiß, daß solche öffentlichen Zuwendungen heute nichts Selbstverständliches mehr sind, umso größer ist der Dank, daß sie den Wechsel von der zweijährigen zur jährlichen Preisvergabe mitgemacht haben. Herr Prof. Stölzl, der Dank geht stellvertretend an Sie. Dank gebührt auch dem Gastgeber heute, dem Deutschen Theater, seinem Intendanten Herrn Thomas Langhoff und dem Chef der Abteilung Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Herrn Prof. Klaus Siebenhaar. Großen Dank schuldet die Kleist-Preis-Jury Luc Bondy, der uns die Ehre gegeben hat, die Aufgabe des Vertrauensmannes zu übernehmen, sowie nicht zuletzt der Preisträgerin selbst und ihrer Familie, die uns verziehen hat, daß wir den Preis am Tag des Laubhüttenfestes verleihen müssen, weil der lange vereinbarte Termin nicht mehr zu verändern war.

Luc Bondy

»HIER IST ES ZU SCHÖN, DA KÖNNEN WIR NICHT BLEIBEN«

Laudatio für den Kleist-Preis an Barbara Honigmann[1]

Ich hatte einmal einen Freund, einen älteren jüdischen Mann aus Alexandrien, er war ein Operetten-, Music-Hall- und manchmal auch Theaterproduzent. Er leitete das Mogador in Paris. Er nahm mich auf eine Reise nach Tanger mit, wo er wohnte. Unweit seiner Villa zeigte er mir die großen Strände des Atlantiks in ihrem gelblichen Dunst, und als ich dazu etwas sagen, vielleicht diese Umgebung mit einer mir bekannten vergleichen wollte, herrschte er mich an: »N'interprète pas, regarde!« Interpretiere nicht. Schau!

Ein Laudatiosprecher müßte fähig sein, über die Autorin, die er preist, über ihre Bücher, die er liebt, etwas zu sagen, das nicht unbedingt in den Büchern steht. Er sollte seine persönliche Sicht auf das Werk der Preisgekrönten darlegen. In Erinnerung an die Mahnung meines Freundes möchte ich die Bücher von Barbara Honigmann nicht interpretieren, sondern ich möchte Sie zum Lesen einladen, um so mehr, als ihre Erzählungen, ihre Romane ein direktes Ansprechen sind, wie sie selber schreibt:

> Und wenn man sich nun endlich vor das weiße Papier setzt und langsam das Licht von der Finsternis zu scheiden und das Chaos zu ordnen beginnt, dann hat man beschlossen, den Anderen anzusprechen, so wie man früher, als man noch ein Kind war, manchmal auf ein anderes Kind zuging und fragte: Willst Du mein Freund sein?

Die schriftstellerische Anmut von Frau Honigmann besteht darin, daß sie schreibend spricht oder sprechend schreibt. Die Wörter, die Sätze, letztlich die daraus folgenden Geschichten sind *in* den beschriebenen, erzählten Dingen, sie schweben nicht darüber, schreiben auch nicht darum herum. Ihre Sprache, nahe an ihrem Herzschlag, besteht nicht aus Metaphern, Allegorien oder zu entschlüsselnden Konstruktionen: Taktile Erzählkunst möchte man das nennen, sie berührt nicht nur, sie rührt direkt an: Wörter, Sätze sagen, was sie sind.

Es gibt also keine Stilisierung im Werk Barbara Honigmanns, und trotzdem, das ist vielleicht eines ihrer Geheimnisse, entsteht eine anmutige Anziehung für den Le-

[1] Die Preisrede von Luc Bondy erschien erstmals in der ›Neuen Zürcher Zeitung‹ Nr. 247 vom 23. Oktober 2000, S. 33. Wir danken der Feuilleton-Redaktion für die freundliche Überlassung des Texts. *Die KJb-Redaktion.*

ser: das Empfinden, von der Autorin unmittelbar angesprochen zu werden … Daher wundert es mich auch nicht, daß ihr neuestes Werk ein Briefroman ist. Mir kommt es sogar so vor, als hätten alle ihre Texte einen verborgenen, einen imaginären Adressaten.

›Alles, alles Liebe!‹ ist die Geschichte einer Freundesgruppe: Es sind vorwiegend Theaterleute, die sich in der ehemaligen DDR mit Hilfe einer Art Briefreigen aneinander halten, aneinander klammern. Sie erzählen einander den nicht gerade enthusiasmierenden Alltag eines Landes, in dem die menschlichen Zusammenhänge, eine versteckte Intimität in einem Allmacht-Staat, als einzige Rettung erscheinen. Um eine junge Regisseurin, Anna, die versucht, ›Bernarda Albas Haus‹ zur Aufführung zu bringen, kreist der Briefwechsel unter Freunden in der deutschen Provinz. Neben der (durch Intrigen bedingten) Unmöglichkeit, das Werk auf die Bühne zu bringen, erzählt die Autorin von ihren Krisen in einem Land, das sie verlassen will: »Eva«, schreibt sie, »wollen wir nicht lieber in das reaktionäre, rassistische Land, wo Milch und Honig fließen, auswandern …?«

Die Kleistpreisträgerin wanderte aus – wenn auch nicht nach Israel. 1984 ging sie mit ihrem Mann Peter und ihren Kindern nach Frankreich, nach Straßburg … Warum sie früher als andere Intellektuelle und noch bevor die Bürger selber den Staat auflösten diesen damaligen Teil Deutschlands verließ, kann man unter anderem dank ›Alles, alles Liebe!‹ nur allzu gut verstehen. Im Gegensatz zu vielen Künstlern der ehemaligen Republik hat Barbara Honigmann nie ein Hehl daraus gemacht, wie fremd und verlogen ihr das Leben dort vorkam. Sie verliert kein sentimentales Wort über die von ihr verlassene Heimat, die sie in Wirklichkeit nie als die ihre akzeptieren konnte. »Ich glaube«, liest man in einem der Briefe,

> … unsere Eltern sind in Wirklichkeit nie aus ihrem Exil zurückgekehrt, und alles, was sie sich eingeredet haben über »Neuaufbau« und »Neubeginn« in der alten Heimat, war ein größerer Selbstbetrug als ein »beginning anew« in den Ländern des Exils, in England, Amerika oder Südafrika, wo vielleicht ihre Kinder eine Chance haben werden. Ich habe oft gehört, daß die Rabbiner nach der Vertreibung der Juden aus Spanien eine Rückkehr in dieses Land für alle Zeiten verboten haben, und diese Entscheidung finde ich einleuchtend und vernünftig, weil es sozusagen das Gebot ist, du sollst dir keine Illusionen machen …

Wer mit der Frage nach seiner jüdischen Identität lebt, wer wenigstens einmal am Tag von diesem Gedanken heimgesucht wird, fühlt sich gleich angesprochen, wenn er in den Büchern liest, wie Barbara Honigmann intensiv und konsequent über diese Problematik nachdenkt. Worin besteht unser Judentum, außer darin, daß die greulichen Erfahrungen unserer Vorfahren uns tief geprägt haben? Ist es bei vielen eher durch das Trauma bestimmt als durch die religiöse Tradition und Identität? Überlegungen, die Alain Finkielkraut einst veranlaßten, über den »imaginären Juden« zu reflektieren.

Die angewachsene Zeit

Die Geschichte des Dritten Reichs ist ein Drama, in dem die Wurzeln vieler Menschen zerschnitten wurden, und daher ist Barbara Honigmanns Schreiben eine notwendige Investigation. Ich glaube sogar, daß diese Investigation die zentrale Energie ihrer Bücher ausmacht.

Zu ihrer »Verwandlung« – das ist ihr Wort – gehört, daß sie zu einer praktizierenden Jüdin geworden ist. Weil sie sich so licht mit dem Glauben auseinandersetzt, daß man geneigt ist, sich selber als Jude ein wenig mehr mit seinen Wurzeln zu beschäftigen, lese ich seit der Lektüre ihrer Bücher Aufsätze von Gershom Scholem, an den es eine Art Erinnerung gibt in ihrem ›Roman von einem Kinde‹. Die Schriftstellerin ist dem berühmten Judaisten begegnet, war mit ihm und seiner Frau auf dem jüdischen Friedhof in Berlin Weißensee, am Grab seiner Eltern und Brüder. Weil sie gerade aus Jerusalem kommen und den kalten Winter in Deutschland nicht richtig eingeschätzt, ja mittlerweile vergessen haben, tragen sie leichte Mäntel. Sie räumen das Grab frei von Laub, Ästen und, so schreibt die Autorin,

> … von dem maßlosen Efeu, das über alle Gräber klettert, von einem zum anderen, von Grab zu Baum und von Baum wieder zu Grab, und sich alles nimmt und alles verschlingt, bis die ganze steinerne Ordnung wieder zu einem Wald verwächst und nicht nur der Körper der Toten, sondern auch dieses ganze Werk der Erinnerung an ihn wieder zu Erde wird.

Worauf Gershom Scholem entgegnet: »Da braucht man eine Axt, wenn man das Grab eines Vorfahren besuchen will, um sich einen Weg durch die angewachsene Zeit zu schlagen …«

Sie hat nicht nur den Weg in die Verbannung gesucht. Ich erwähnte es schon: Sie verließ Deutschland, sie suchte den Zeitpunkt ihrer Auswanderung aus, sie wollte »aus einem alten Leben in ein neues aufbrechen«. Und in einem ihrer schönsten Bücher, ›Eine Liebe aus Nichts‹, taucht die Erzählerin erst einmal in einer Art Maulwurfshöhle unter, sie spricht über eine Art Verwandlung, die sie erhofft. Das ist ein künstlerischer Akt, denn allein das Unerforschte half, mit der Sprache neue Dinge wahrzunehmen, Menschen zu begegnen, die andere Geschichten bedeuteten oder jetzt noch bedeuten.

Barbara Honigmann hat viele Kollegen, die zum Schreiben diese Art »dépaysement« brauchten, die sogar, wie Beckett, Joseph Conrad oder Nabokov, ihre Schreibsprache wechselten. Andere, wie Handke oder Ransmayr, sind um so mehr in ihrer Sprache geblieben. War nicht auch Heinrich von Kleist einer, der seine preußische Heimat eher gemieden hat? Ein zeitweise freiwillig Heimatloser, umherirrend, suchend, sich seiner Sprache immer von neuem vergewissernd? Im französischen und schweizerischen Exil, wie mag es ihm da ergangen sein, genoß er die gesuchte Entfremdung? Als er sechs Monate lang in Frankreich inhaftiert war, als vermeintlicher Spion, fühlte er sich ähnlich wie Barbara Honigmann, eingeschlos-

sen in ihrer »Maulwurfshöhle«, ihrem Souterrain, aus dem heraus sie die Welt neu entdeckt und zu entziffern sucht?

Aufbruch, immer wieder aufbrechen, man hat so viel Hinterland, daß man es in die neuen Länder hinterherzieht und immer wieder daraus schöpfen kann. Wunsch einerseits nach Geschichtslosigkeit, und dennoch gibt es von der Geschichte kein Entkommen – in ihrem Fall Gott sei Dank!

Im Kleinen schon (ich meine noch nicht als wirklicher Auszug in ein fremdes Land) konnte ich diese Bewegung lesen, und zwar in der für mich allerschönsten, ja sogar romantischsten ihrer Erzählungen, ›Wanderung‹, die sich liest wie ein Film von Emir Kusturica und wo an sich nicht mehr passiert als bei Adalbert Stifter: eben eine Wanderung, oder mehrere, mit immer denselben Freunden, durch die Slowakei und beim Frühstück in einem verlassenen Garten. Lange Gespräche, Diskussionen, die in Streit ausarten.

> … immer über dasselbe: über Hitler, über Stalin, über die Deutschen, über die Russen, über die Juden, über den Krieg, über den Osten, über den Westen und über unsere Eltern, vor allem über unsere Eltern. Manchmal über Dichter und über Bücher …

Die Zankereien gehen mitunter so weit, daß man sich Taschenmesser nachwirft – und dann geht die Reise wieder weiter … Man kann ›Wanderung‹ eigentlich nicht einfach nur stellenweise zitieren, eben weil die Preisträgerin dank ihrer mäandrischen Erzählkunst mit vielen Schattierungen eine Art phantastische und romantische Geschichte entfaltet, in der sie unseren Orientierungssinn ganz bewußt durcheinanderbringt. Es ist, als ob man einen Tag lang einen Himmel betrachtete, in dem sich die Wolken langsam bewegen und neue Formationen ergeben, die sich dann plötzlich und gleichzeitig unendlich langsam auflösen. Doch ein Satz läßt mich nicht los, ein Satz voller Tiefsinn: »Hier ist es zu schön, da können wir nicht bleiben.«

Exzeß des Wachseins

Für mich liegt die Begründung, warum Barbara Honigmann für diesen Preis von mir vorgeschlagen wurde, in der Schönheit, Klarheit und Eigentümlichkeit ihrer so direkten, suggestiven Sprachkunst. »Auf dem Rückweg zu unserem Haus haben wir einen Arm voll Weißdorn gepflückt, aus Verehrung für Proust«, heißt es in einer frühen Erzählung, die sich im ›Roman von einem Kinde‹ findet, »und uns über den Anfang der ›Suche nach der verlorenen Zeit‹ unterhalten, über das Schlafen und das Nächtliche darin und wie nachher aber das Buch überhaupt ein Exzeß des Wachseins ist, wo nichts ungesehen, ungehört, ungetastet, ungehorcht, ungerochen und ungeschmeckt bleibt.« Barbara Honigmanns Stil ist zwar ganz und gar nicht proustisch, die Sätze sind in der Regel knapp, lakonisch; dennoch glaube ich gerade in diesem »Exzeß des Wachseins« eine Seelenverwandtschaft zwischen Proust und Honigmann erkennen zu können.

In dem Roman ›Soharas Reise‹ schlüpft sie in die Rolle einer sephardischen Jüdin, die in einer französischen Provinzstadt lebt – und zwar in Amiens. Die Heldin kommt nicht aus Deutschland wie in der anderen Verwandlungsgeschichte, sondern aus Oran, der Stadt von Albert Camus. Sohara wandert aus, während des algerischen Krieges – sie lernt einen Mann kennen, einen seltsamen Rabbiner aus Singapur. Er ist älter als sie und behauptet, daß sein Beruf darin bestehe, Geld einzusammeln »für die Juden in Rußland und für die Juden in Syrien und für die Jeschiwot in Israel«, weil, sagt er, »sie die Elite unseres Volkes sind und wir, die arbeitend mithalten müssen, denn sie brauchen natürlich Geld, viel Geld«.

In Wirklichkeit ist er ein Gauner, er braucht das Geld für sich allein, und er verschwindet eines Tages mit den vier Kindern … wie man später erfährt, nach Argentinien. Nun bleibt Sohara verlassen zurück in ihrer kleinen Wohnung, sie hat keine Nachricht von den gekidnappten Kindern, und während der langen Warterei reflektiert sie über die Zeit vorher, als sie noch in Algerien ein strenges Leben führte.

Das keusch erzogene Mädchen hatte damals einen Mann kennengelernt – wie er ihr einmal eine alte Ansichtskarte schickte mit den Wörtern »einen schönen Gruß und bis bald«, da las sie diese Sätze wie einen Liebesbrief. Sie grübelt jetzt über die Begegnung mit diesem eigentümlichen, schon grauhaarigen Ehegatten aus Singapur nach und erinnert sich an einen in Oran gehörten Spruch: »Denk daran, du heiratest nicht deinen Vater, und du heiratest nicht deinen Bruder, sondern du heiratest deinen Feind …«

Ihre Nachbarin, Frau Kahn, kommt aus Mannheim (sie ist ein wenig – die Autorin kann es nicht wissen – das Porträt meiner eigenen Mutter, die auch aus Mannheim kommt … sagte nicht einmal Marcel Proust, daß es eigentlich gar nicht so viele verschiedene Menschentypen gebe zwischen der Renaissancezeit und heute …). Frau Kahn möchte mit Deutschland und seinen »Kannibalen« gar nichts mehr zu tun haben, und für die Religion und Soharas strenge Befolgung derselben bringt sie kein wirkliches Verständnis auf. Denn, und das könnte meine Mutter aus Mannheim auch gesagt haben, »›auf wessen Seite Gott steht‹, weiß sie schon lange nicht mehr. ›Seit ich in diesen Lagern war‹, sagt Frau Kahn, ›muß ich an seiner großen Güte jedenfalls zweifeln.‹« Sohara traut sich wiederum nicht, vor der Atheistin von ihren religiösen Handlungen zu sprechen, weil die Mannheimerin die Sabbatvorschriften für »Formalitäten« hält und nicht versteht, »daß bei uns in Oran die Angst vor Gott größer war, als es wohl in Mannheim der Fall gewesen ist …«

Am Schluß – ja, ›Soharas Reise‹ liest sich wie ein Krimimärchen – tun sich ein paar Rabbiner zusammen, darunter einige Londoner Lubawitscher. Diese ›Koshernostra‹ schafft es, den Gangster-Rabbi in eine Falle zu locken, die Kinder zu befreien und samt Sohara nach Amiens zurückzubringen. Und wenn sie am Morgen oder spät in der Nacht alle wieder beisammen sind, mußte ich sogar weinen – nein, nicht wegen des Happy-Ends, sondern dank dem ruhigen, zurückhaltenden und trotzdem melancholischen Ton der Erzählung; und so wird das Warten Soharas ein Moment, in dem die Welt aufhört, die Abwesenheit ihrer Kinder eine Zeit, in der

die Sephardin zum ersten Mal in sich schaut und erkennt, wie sehr sie in der französischen Kleinstadt doch eigentlich eine Fremde geblieben ist. Die Rückkehr in die Normalität, in den Alltag, als die Kinder wieder da sind und der Spuk vorbei ist, läßt eben diese erlebte Zeitspanne aufflackern, diese Leere, in der die Heldin zur prägnanten Schriftstellerin Barbara Honigmann wird.

Barbara Honigmann kam aus einem abgeschlossenen Land, und sie zog in eine französische – ich würde sagen – Kleinstadt … aber das, was sie in sich hat, die Wörter, die Empfindungen, die Gedanken, die Bilder, geben einem ein Gefühl der Weite. Sie sprechen, ganz ihrem innigsten Wunsch entsprechend, von »den großen Dingen, von Exil und Erlösung«. Und zwar nicht in »der Sprache der Vorkämpfer, die alles wissen und deren Worte ihre Ideen vor sich hertragen«, sondern mit jenen – wie sie es nennt – »Worten aus Nichts«, die sie in ihren Büchern einsammelt. Und deshalb wird sie überall auf Menschen treffen, die ihre Sprache, die die Sprache der Ratlosen verstehen.

Barbara Honigmann

DAS SCHIEFE, DAS UNGRAZIÖSE, DAS UNMÖGLICHE, DAS UNSTIMMIGE

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises[1]

Natürlich liebe, verehre und bewundere ich Heinrich von Kleist. Daß ich heute den Kleist-Preis verliehen bekomme, ist mir eine große Freude und ein Anlaß, über Kleist und auch über mich zu sprechen. Damit will ich keine Nähe suggerieren, sondern von einem Verhältnis erzählen, in dem fast alles schief gegangen ist, das ›Schiefe‹ vielleicht gerade der Grund der Anziehung war und immer auch, in jeder neuen Begegnung, geblieben ist.

Natürlich liebe, verehre und bewundere ich Heinrich von Kleist, und natürlich habe auch ich der Versuchung nicht widerstehen können, mir aus seinen Theaterstücken, Erzählungen, Anekdoten, Essays, Briefen und seiner Biographie so etwas wie ein ›Kleist-Leben-Werk‹ zusammenzudeuten, das immer Lektüre bleibt. Jenseits des Textes können wir uns ja von Kleist im wörtlichen Sinne kein Bild machen, denn wir kennen nur dieses einzige Bild von ihm, die Miniatur aus seinem vierundzwanzigsten Jahr, auf der er wie zwölf aussieht. In meiner Lektüre glaube ich ein Zentrum gefunden zu haben, um das Kleists Werk, und zwar mit gleichbleibender Intensität, kreist: um das Zerbrochene nämlich und Inkohärente, um das Unaufgelöste und Unauflösliche, das Schiefe eben. Es kreist um den Splitter im Fuße des Dornausziehers, auf den ich noch zu sprechen komme, und dieses Zentrum paßt auch gut zu meiner eigenen Geschichte mit Kleist, die schon vor jeder Lektüre schiefelief. Schuld daran war, wie könnte es anders sein, mein Vater. Kaum daß ich nämlich fließend lesen konnte, empfahl er mir schon den ›Michael Kohlhaas‹, die wichtigsten, größten, schönsten, traurigsten, komischsten, bizarrsten und atemberaubendsten Seiten der deutschen Literatur, wie mein Vater sagte, und über die Jahre sagte er das immer resignierter, denn ich habe, wahrscheinlich aus Furcht vor soviel leidenschaftlicher Verstrickung, wenn auch nur in einen Text, diese Seiten nicht lesen, sondern nur verschämt überblättern können. Das brachte mir seine lebenslange Mißbilligung, die an Verachtung grenzte, ein, und erst nach seinem Tode habe ich meinen Blick auf diese atemberaubenden Seiten der deutschen Literatur,

[1] Die Rede von Barbara Honigmann erschien zuerst in ›Sinn und Form‹ 53 (2001), Heft 1, S. 31–40. *Die KJb-Redaktion.*

wie ich sofort erkannte oder, besser gesagt, wiedererkannte, richten können. Für eine Versöhnung mit meinem Vater war es zu spät.

Und dann das Theater!

Zuerst, zufällig der Kleist-Chronologie folgend, ›Amphitryon‹. Am Brandenburger Theater habe ich als Gehilfin des Dramaturgen, der mein Dozent für Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität gewesen war, bei der Aufführung dieser molièrschen Verwechslungs-, Verdoppelungs- und Täuschungskomödie assistieren dürfen, die bei Kleist, zum Totlachen komisch, von der Zerrissenheit und Verunsicherung der Getäuschten und Verdoppelten handelt. Dort, damals, am Brandenburger Theater, habe ich zum ersten Mal dieses spannungsvolle, sich selten glücklich auflösende Dreiecksverhältnis zwischen Text im Buch, Schauspielern (da oben) und Regisseur (da unten) erleben können und ertragen müssen. Und obwohl ich unter den Schauspielern und all den anderen Menschen, die an der Aufführung mitarbeiteten, die Geborgenheit der Gruppe, die Verbundenheit im Elan der gemeinsamen Aktion, ja sogar so etwas wie ein gemeinschaftliches Leben gespürt und genossen habe, blieben, jedenfalls für mich, Kleist und sein Text auf der Bühne aus der Oberflächenerscheinung der Verwechslungskomödie unerlöst, und nur in einem Aufsatz für das Programmheft, der sicher nicht gelesen wurde, versuchte ich zu beschreiben, was das Stück noch ist, noch sein könnte, noch sein müßte und was in der Aufführung alles unsichtbar geblieben war. Aber ich hatte schon begriffen, daß auch die tiefsinnigen Deutungen dem Text nicht die Erlösung bringen würden, die er nur auf der Bühne, in die Luft geschrieben, wie Luc Bondy sagt, finden kann – oder gar nicht findet.

Nach der Brandenburger Episode dauerte meine Theaterkarriere noch genau drei Jahre und drei Monate, und ich scheiterte immer weiter mit Heinrich von Kleist. Die drei Jahre und drei Monate liegen ziemlich genau 25 Jahre zurück, und ich erzähle also von der Mitte der siebziger Jahre und davon, daß es plötzlich, fast gleichzeitig, an mehreren Ostberliner Theatern Kleist-Projekte gab, was sicher kein Zufall war, denn Kleist war, wenn ich so sagen darf, ein wichtiger DDR-Autor, nicht nur, weil sein Lebensweg hauptsächlich hier verlief und sich in ebendieser Gegend abspielte, unter deren preußischem Charme wir alle litten, sondern weil wir, oder viele von uns, oder wenigstens einige, uns in dem Anrennen gegen die bestehende Ordnung wiederzuerkennen glaubten, ohne uns jedoch wirklich von ihr lösen zu können. Die künstlerische Herausforderung lag unter anderem darin, die Grenze zwischen Annäherung und Vereinnahmung zu respektieren. Die Vereinnahmung Kleists durch die Nazis war für uns überhaupt kein Thema, denn wir sahen ihn als einen widerspenstigen, schwierigen, nonkonformistischen Dichter, sozusagen auf unserer Seite.

Also wollte Fritz Marquardt in der Volksbühne ›Penthesilea‹ inszenieren. Heiner Müller sollte das Stück für die Aufführung bearbeiten, tat das auch (ich habe bis heute nicht begriffen, was es an dem Stück zu bearbeiten gab), und ich war als Dramaturgin für dieses Unternehmen an die Volksbühne engagiert worden, saß aber

mehr als Statistin zwischen den beiden Komplizen, an den langen Nachmittagen des Seufzens, Stöhnens und Schweigens, die Arbeitsgespräche genannt wurden, in Heiner Müllers Wohnung in der Kissingenstraße. Ich wurde selten nach meiner Meinung gefragt und war sowieso viel zu betroffen von der ›Penthesilea‹, deren Lektüre mir auch heute noch körperlich weh tut und jede Art beängstigende Auflösungswünsche hervorruft. Aber auch das Schweigen, Seufzen und Stöhnen der Herren Müller und Marquardt schien mir Ausdruck einer Überforderung durch dieses Stück, in dem sich die Verwirrungen und Täuschungen zu Zerstörung und Verschlingung steigern und das ja ›normale‹ Menschen auch nicht aufführen. Obendrein konnte ich leider nicht Auto fahren, die Herren zwar auch nicht, aber wenigstens dazu hätten sie mich brauchen können.

Die ›Penthesilea‹ ist dann nie, jedenfalls nicht in der Volksbühne, aufgeführt worden, die Bataille der seufzenden Herren endete mit der Kapitulation vor der Menschen fressenden Amazone und den schwerverdaulichen Stücken Text. Die Spielzeit war inzwischen, ebenso wie mein Vertrag, abgelaufen und ich entlassen.

Zu Hause hängte ich mir ein Foto von Gérard Philippe als Prinz von Homburg ins Zimmer, um Penthesilea zu vergessen.

Dann holte mich Adolf Dresen ans Deutsche Theater. Also an diesen Ort, wo ich jetzt stehe. Auch damals schon war es eine Rückkehr, denn als Kind hatte ich hier, in der Gasse, auf dem Schoß des Feuerwehrmanns, meiner Stiefmutter Gisela May zugesehen, wenn sie in ›Nora‹, ›König Lear‹, ›Woyzeck‹ und vielen anderen Stükken auftrat. Aus dieser schiefen Perspektive habe ich die wichtigen Jahre des Deutschen Theaters unter Wolfgang Langhoff erlebt.

Adolf Dresen hatte für das Deutsche Theater ein großes Kleist-Projekt, ein Kleist-Großprojekt, ein Überkleist-Projekt erdacht, nämlich den ›Prinz Friedrich von Homburg‹ zusammen mit dem ›Zerbrochnen Krug‹ zu inszenieren; und das tat er dann auch, in Parallelbesetzungen: der Kurfürst als Dorfrichter, die Prinzessin Natalie als Eve, der Prinz Friedrich von Homburg als Ruprecht und so fort, als komplementäre Stücke, zwei Hälften eines Ganzen, das Nachtstück – der ›Prinz Friedrich von Homburg‹ – und das Stück des hellen Tages – ›Der Zerbrochne Krug‹. Zwei Stücke, die sich in Wortwechselmißverständnissen, vorsätzlichen und unvorsätzlichen Täuschungen, bildlichen und unbildlichen Unfällen und Mißgeschicken übertreffen und die, so wie wir Kleist verstanden, in einer Welt spielen, die nicht hält und nicht halten kann, trotz oder wegen Gericht, Ordnung und Gesetz, gebrochen oder ungebrochen, einer Welt, der man sich nur durch Flucht oder Ohnmacht entziehen kann.

Im Gegensatz zur ›Penthesilea‹-Arbeit waren diesmal alle Mitarbeiter von einer Art Rausch erfaßt. Beinahe kamen wir uns vor, als würden wir einen verbotenen Autor aufführen. Unsere Besprechungen verliefen keineswegs schweigend und nahezu ohne Seufzer, wir konnten uns vor lauter Aktivität und Ideen gar nicht halten, wir lasen, forschten, redeten, stritten, überhäuften uns gegenseitig mit immer neuem Material, das wir in Büchern und Bibliotheken fanden, und der Geist Kleists

schwebte über uns. Wir stellten uns vor, wie er sich beim Schreiben des ›Zerbrochnen Krugs‹ amüsiert haben mußte, wenn er die »Bruchstücke, [die] die Seele nicht mahlen können«, wild durcheinanderpurzeln, übermütig und unsinnig im zerrissenen Vers ineinanderfallen läßt.

Der Geist Kleists, der da über uns schwebte, der sich gerade im ›Zerbrochnen Krug‹ in seiner ganzen Blöße mitteilt, in dem Stück, das ihn ja auch am längsten, durch ganz verschiedene Lebensepochen begleitet hat. Gerade in diesem Text glaubten wir sein Bild am deutlichsten zu erkennen, im Stakkato der Sprache, das dem Stakkato seiner Lebenskatastrophen zu entsprechen scheint, und im Humor und in dem umwerfenden Witz, mit dem er von ›seinem Thema‹ spricht, vom verlorenen Paradies, von den zerbrochenen Gefäßen, die sich nicht mehr zusammenfügen lassen, von der Welt ›nach dem Fall‹, in Holla, Husum und Hussahe, wo das Huhn den Pips hat.

Und dann war der ›Krug‹ ja auch *mit der Tinte meines Lebens geschrieben.*

Mit der Idee, den ›Zerbrochnen Krug‹ und den ›Prinzen von Homburg‹ gegeneinanderzustellen und zusammenzufügen, war aber unser Schöpfungsrausch noch nicht zu Ende. Wir fühlten uns Kleist so nahe, wir identifizierten uns so sehr mit ihm und den ihn bedrängenden politischen Verhältnissen, daß wir beschlossen, ihm noch eine weitere Inszenierung zu widmen, eine Hommage, einen ›Abend für Heinrich von Kleist – Dichter in Preußen‹. Entwurf und Inszenierung dieser Hommage fielen zu großen Teilen mir zu, und zusammen mit Alexander Weigel montierte ich Kleist und andere zeitgenössische Texte in der Art, daß das Dichterische und das Preußische aufeinandertrafen, unversöhnlich, wie wir zu verstehen geben wollten. In einem Vorspiel sollte noch ein weiteres Kleist-Stück aufgeführt werden, Szenen, die ich mit Kindern der umliegenden Hinterhöfe, die zwar keine Straßenkinder, aber Schlüsselkinder waren und sowieso nichts mit ihren langen Nachmittagen anzufangen wußten, improvisiert hatte, nach der gemeinsamen Lektüre von Kleist-Briefen und Auszügen aus seinen Werken. Diese Szenenfolge nannten wir einfach ›Heinrich von Kleists Leben‹, und man sah ihn in diesen Szenen aus der etwas anderen Perspektive der Kinder durch sein Leben, bis zu dessen Ende am Wannsee, stolpern. Ein Kleist-Stück der anderen Art, das in dem Satz gipfelte: »Erst später merkte man, wie wichtig alles war«.

Dieser ›Abend für Heinrich von Kleist‹ sollte einige Tage vor der Doppelinszenierung ›Prinz Friedrich von Homburg‹/›Der Zerbrochne Krug‹ aufgeführt werden, und er wurde auch aufgeführt. Allerdings nur ein einziges Mal. Danach wurde der ›Dichter in Preußen‹, wohl wegen des zu deutlichen Beziehungsreichtums zu DDR-Verhältnissen, zwar nicht verboten, aber abgesetzt. Es gab keinen Skandal, sondern nur ein Nein-so-geht-das-Nicht, und ich wurde auch nicht rausgeschmissen, sondern bloß nicht wieder eingestellt.

Wieder war eine Spielzeit um und mein Vertrag abgelaufen. Die Theaterleitung sah keinen Grund, ihn zu erneuern. An die Premiere der Doppelinszenierung habe

ich nur vage Erinnerungen, da ich nach diesen überintensiven Monaten ganz benommen war von körperlicher und seelischer Erschöpfung, von Enttäuschung und Wut auch über die Teilnahmslosigkeit meiner Kollegen. Dann wurde ich krank, zog vor lauter Hilflosigkeit für ein paar Wochen zu meiner Mutter zurück, ließ mich pflegen und trösten und hatte schon begriffen, daß meine Theaterkarriere und mein Leben mit Kleist beendet waren. Das Deutsche Theater habe ich seitdem nicht mehr betreten. Bis auf den heutigen Tag.

»Le boucle est bouclé«, sagen die Franzosen, unter denen ich jetzt lebe. Der Kreis schließt sich, ich kehre heute an den Ausgangspunkt zurück, und zwar »par la grande porte«, wie die Franzosen weiter sagen, denn ich erhalte heute hier im Deutschen Theater den Kleist-Preis, welche Freude! Und mein schiefes, ein bißchen unglückliches Verhältnis zu Kleist und dem Deutschen Theater könnte jetzt, hier, heute endlich seine Erfüllung finden.

Aber leider ist da wieder etwas Schwieriges, Schiefes, wieder der Splitter im Fuß. Diesmal aus anderen Gründen.

Natürlich liebe, verehre und bewundere ich Kleist, wie ich schon sagte, immer noch und immer mehr; und im fernen Straßburg, nach Jahren der räumlichen und zeitlichen Entfernung und in einem ganz unpassenden Kontext, habe ich vor lauter Sehnsucht noch einmal ein Bild von Kleist gemalt, Öl auf Leinwand, 60 x 70 cm, sein Bild im Buch, das Buch verdeckt einen Brief.

Das passierte schon in meinem ›neuen Leben‹ in Straßburg, einem Leben, das ich mir inzwischen in einer wenig komfortablen Situation eingerichtet habe, in einer doppelten Bindung nämlich: an die deutsche Sprache und Kultur, in die ich hineingeboren wurde, einerseits, und an das Judentum, in das ich ebenfalls hineingeboren wurde, andererseits. Ich versuche dieses ›Doppelleben‹ anzunehmen, trotz der Komplikationen und Einschränkungen, die es mit sich bringt, und trotz der Versuchung zum Extrem, die es in sich birgt, denn die einfachere Lösung wäre allemal eine eindeutige Hin- oder Abwendung.

Und nun also dieser Tag heute, 14. Oktober, Samstag. Da ein Leben als Deutsche und als Jüdin auch ein Leben in verschiedenen Zeitrechnungen bedeutet, ist es auch noch der 15. Tischri, Schabbat und erster Tag des Laubhüttenfestes, das einzige jüdische Fest übrigens, für dessen Inhalt und Charakter das Christentum keine Entsprechung gefunden hat.

Ob die Kleist-Preis-Feierlichkeiten nicht vielleicht auf einen anderen Tag verlegt werden könnten? Nein, das ginge nicht. Und wozu auch. – So etwas passiert mir nicht zum ersten Mal, aber heute konnte ich schwer absagen. Ein ›richtiger‹ religiöser Jude hätte heute natürlich kein Problem; er ist kein Schriftsteller, er hat Urlaub genommen, er sitzt ruhig in seiner Laubhütte. Ein ›richtiger‹ säkularer Jude hätte auch kein Problem; er ist mit großer Wahrscheinlichkeit Schriftsteller, Schabbat kümmert ihn nicht, und vom Laubhüttenfest weiß er nichts. Im Gegensatz zu sei-

nem Großvater oder Urgroßvater lehnt er sich nicht mehr gegen eine erstarrte Orthodoxie auf, sondern mißachtet ein Gesetz, das er nicht kennt.

Ich aber habe aus dem Vakuum einer säkularen jüdischen Familie heraus, an einem inzwischen auch schon ziemlich weit zurückliegenden Punkt meines Lebens, eine Richtungsumkehr vollzogen, habe die lange Reise ins Innere des Judentums angetreten und Bindungen neu zu knüpfen versucht, die nach einem 200 Jahre währenden Assimilationsrausch nur noch als lose Enden herumhingen. Deshalb ist diese Reise auch kein Zurück zu den Wurzeln, wie diese Wiederannäherung an das religiöse Judentum gerne genannt wird, denn da sind ja keine Bräuche aus der Kindheit, zu denen man nach Jahren der Entfernung nur zurückzukehren brauchte. Die gekappten Wurzeln sind seit Generationen gekappt. Ohne Pose gibt es heute kein Zurück in eine Vor-Assimilation, in das Schtetl eines fraglosen jüdischen Selbstverständnisses. Im Gegenteil, heute ist alles Fragen und Hinterfragen.

Als ich diese lange Reise antrat, hatte ich noch die Hoffnung, den Wunsch, die doppelte Bindung könnte sich irgendwie zu einem Ganzen fügen, zu einer Großfamilie sozusagen. Der letzte, der mit dieser Hoffnung scheiterte, war wohl der Frankfurter Rabbiner Samson Raphael Hirsch, dessen letzte Leserin (des deutschen Originals) ich wahrscheinlich bin. Je länger ich aber am Rande des Innern des Judentums lebe, und damit meine ich, wie Sie schon verstanden haben, das Thora-Judentum, desto klarer wird mir, daß es dieses Zusammenfügen nicht gibt und nicht geben kann, daß es eine reine Unmöglichkeit ist, in der alles schief wird. Wer sich der doppelten Bindung verschreibt, bleibt immer Grenzgänger, und ich bin es oft leid, mich auf beiden Seiten der Grenze einem fassungslosen Unverständnis ausgesetzt zu sehen, mich immer von neuem jeweils als Künstlerin und als halbwegs praktizierende Jüdin erklären zu müssen, mit Begründungen, die allesamt inkohärent sind, weil ein Widerspruch ein Widerspruch ist und auch bleibt.

Das Unverständnis der nichtjüdischen Welt kommt, glaube ich, vor allem daher, daß sie vom Judentum immer nur, wie vom Mond, die ihr zugewandte Seite wahrnimmt, daß sie ihm ihre eigenen Raster und Deutungen aufprägt und es mit Begriffen beschreibt und an Maßstäben mißt, die dem Judentum selbst ganz fremd sind. Deutungen und Beschreibungen, die auf die tendenziösen Übersetzungen und feindseligen Schriften der Kirchenväter zurückgehen und in die modernen Konfessionen eingingen. Im Laufe der Geschichte ist das Judentum abwechselnd zu einer »jüdischen Religion«, einer »jüdischen Nation« und heute gar zu einer »jüdischen Kultur« uminterpretiert worden. Allesamt Begriffe, die nichts mit dem zentralen Geschehen des Judentums zu tun haben, mit der geistigen Auseinandersetzung in dem nie abgerissenen Gespräch über sehr weit entfernte Orte und Zeiten, in dem Stimmen vom 2. Jahrhundert bis zum Jahr 2000 miteinander sprechen, zwischen Safed, Bagdad, Barcelona, Troyes, Prag, Wilna und Straßburg einander antworten, sich widersprechen, sich kommentieren, deren Text also unter allen Umständen Kontext bleibt, immer um die Frage kreisend, die ein witziger Rabbiner einmal so formuliert hat: »Gott hat zu uns gesprochen, aber was hat er eigentlich gesagt?«

Dieses Gespräch ist ein jüdisch-jüdisches Gespräch, in dem sich das Judentum, nach seiner fast vollständigen physischen und geistigen Auslöschung, erneuern muß und das um dieser Erneuerung willen Priorität hat vor jedem wie auch immer gearteten deutsch-jüdischen Gespräch, in dem die Juden doch nur wahrgenommen werden in dem, »was sie aufzugeben, und nicht in dem, was sie zu geben hätten«, wie Gershom Scholem es ausdrückt.

Dies ist ein sehr knapper Exkurs in die Konfliktsituationen zwischen der deutschen Kultur und einem, sagen wir: praktizierenden Judentum, in dem die Entgegennahme eines Literaturpreises an einem Schabbat und Feiertag nicht vorgesehen ist, was mich jetzt zwingt, auf denkbar ungraziöse Weise zwischen meinen doppelten, sich widersprechenden Bindungen zu lavieren. (Und weshalb ich für meine Rede kein Mikrofon benutze, wie Sie vielleicht schon mit einiger Verwunderung bemerkt haben.)

Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige – so komme ich wieder zu Kleist zurück, dessen Werk, von seinem Leben ganz zu schweigen, natürlich, jedenfalls nach meinem Verständnis, in ganz anderen Zusammenhängen, ganz anderen Konstellationen, auf ganz andere Widersprüche bezogen um genau diese Begriffe kreist.

Ich möchte Ihre Aufmerksamkeit auf einige seiner bekanntesten Zeilen in seinem bekanntesten Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ lenken, in denen Kleist vom Verlust der Grazie spricht und die selber auf merkwürdige Weise ungraziös, weil unstimmig sind. Obwohl sich die Forschung wohl einig ist, daß der Aufsatz sozusagen hinten und vorne nicht stimmt, möchte ich eine dieser Unstimmigkeiten verdeutlichen, in einem Detail, das mir vor langer Zeit ins Auge gesprungen ist und für das ich nirgendwo sonst einen Hinweis gefunden habe.

> Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmuth verbreitet war. Er mogte ohngefähr in seinem sechszehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir gerade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte daran; er lächelte, und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe. In der That hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister! Er erröthete und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehn lassen, misglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! Er war außer stand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen […].

In der so vergeblich wiederholten Geste des Jünglings bezieht sich Kleist also auf die Statue des Dornausziehers, in der Tat eine der bekanntesten klassischen Statuen, von der sich, wie Kleist richtig sagt, Kopien in den meisten deutschen Sammlungen

befinden, deren Abbild also den meisten gebildeten Menschen geläufig sein muß. Eine Kopie befindet sich zum Beispiel auch im Berliner Pergamonmuseum, wo ich sie, wie so viele Lehrlinge der Kunst vor mir, aus verschiedenen Perspektiven gezeichnet habe.

Warum nun beschreibt Kleist diese folgenreiche Geste mit so eindeutigem Bezug auf den Dornauszieher, während die Geste doch nichts, aber auch gar nichts mit der des Dornausziehers gemein hat? Der Dornauszieher setzt nämlich keinen Fuß auf den Schemel. Auf dem Schemel sitzt er ganz ruhig mit seinem Hintern, während er das eine Bein über das andere Knie legt, seine Fußsohle betrachtend, sie nach dem eingetretenen Dorn absuchend. Kleist bezieht sich also auf eine Skulptur, von der er auch noch behauptet, sie gerade »kurz zuvor« gesehen zu haben, die es aber gar nicht gibt. Es gibt nur die klassische Statue von einem Jüngling, der einen Fuß auf einen Schemel setzt, das ist der Hermes mit der Sandale; er befindet sich im Louvre (der Dornauszieher dagegen nicht, er war während Kleists Besuch vielleicht gerade von Napoleon aus Rom ›ausgeliehen‹), und Kleist könnte den Hermes mit der Sandale mit dem Dornauszieher verwechselt haben.

Ich glaube aber nicht, daß diese Unstimmigkeit im ›Marionettentheater‹ nur eine der vielen Unstimmigkeiten ist, die sich in Kleists Texten finden. Denn hier besteht er ja geradezu auf Zeugenschaft, indem er insistiert, die Statue »kurz zuvor in Paris« gesehen zu haben, er setzt ihre allgemeine Bekanntheit voraus und ruft am Ende noch einmal einen Zeugen auf, der den sonderbaren Vorfall, »Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte. –« (Nach dem Punkt setzt er noch einen seiner Gedankenstriche, die auch in anderen Texten Rätsel aufgeben.)

Und sonderbarerweise geht es ja bei Kleist oft um die Fragwürdigkeit eines Bildes, eines Eindrucks, einer Erinnerung, einer Zeugenschaft – im buchstäblichen Sinne in der ›Marquise von O…‹. Schon ›Amphitryon‹ handelt ja von Täuschung, Verwechslung und Verunsicherung. Das offene Ende, Alkmenes »Ach«, scheint Adams Flucht und Homburgs Ohnmachtsanfall, die den Leser und Zuschauer auch einigermaßen im Ungewissen und Unaufgelösten lassen, vorwegzunehmen. Wir werden nie erfahren, ob Kleists falschem Bezug auf den Dornauszieher einfach eine falsche Erinnerung, eine Verwechslung mit dem Hermes mit der Sandale etwa, zugrunde liegt, was angesichts der Unverwechselbarkeit des Dornausziehers schwer zu glauben ist, oder ob uns Kleist das gleiche Vertrauen in die sozusagen höhere Wahrheit seines Textes, gegen allen Augenschein, abverlangt wie Eve ihrem Ruprecht.

Warum aber hat Kleist denn für seine Parabel gerade den Dornauszieher gewählt, unter so vielen klassischen oder hellenischen Statuen von Jünglingen, unter denen er die Auswahl gehabt hätte, speertragend, diskuswerfend, Krieger, Gefallene, Hermes, Poseidon oder Apollon, die alle Grazie und Anmut regelrecht erfunden haben und doch nicht Natur sind. Denn auch die allerschönste griechische Statue vermittelt keine ›natürliche Wahrheit‹, hat keine Grazie des Vorbewußtseins und auch

keine des unendlichen Bewußtseins, sie ist, im Gegenteil, nach einem wohlerdachten Regelwerk geschaffen, Kunst-Handwerk im besten Sinne.

Und Kleist wußte es ganz genau.

Hat er den Dornauszieher vielleicht wegen des Dorns gewählt, den er »Splitter« nennt, ein deutlich weniger anmutiges, ein gröberes Ding? Das Wort »Splitter« deutet doch mehr auf das Abgebrochene, Zerborstene und auch deutlich Schmerzhaftere hin als das Wort »Dorn«, mit dem man eher arkadische Szenen und Rosen assoziiert.

Durch die Unstimmigkeit, den in mehrerer Hinsicht falschen Bezug, bekommt aber die Erzählung vom Jüngling, der seine Anmut verliert, einen doppelten Boden. Sie wird selbst schief und ungraziös, in gewisser Weise unwahr, und sie widerlegt sich selbst. Ich denke, es geht um den Splitter. Der Splitter im Fuß des Jünglings ist nämlich eine Scherbe des ›Zerbrochnen Krugs‹, dessen Unversehrtheit man nicht mehr einklagen und nirgends wiederfinden kann, genausowenig wie das Paradies, weil ein Paradies des ›Davor‹, das ›Davor‹ aber verriegelt ist. Und da es eher unmöglich ist, »die Reise um die Welt [zu] machen und [zu] sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist«, müssen wir uns also abfinden und mit dem Splitter im Fuß leben, »in Prosa wie in Versen«. Dann eben schief, ungraziös und inkohärent, mitten in dem Scherbenhaufen all der Krüge, die wir zerschmissen haben und die nicht zu reparieren sind.

INTERNATIONALE JAHRESTAGUNG 2000 IN BERLIN:

›KLEIST(S)INSZENIERUNGEN‹

Erika Fischer-Lichte

THEATRALITÄT

Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption

Der Begriff »Theatralität« ist in den letzten Jahren zu einem wichtigen heuristischen Instrument in den Kulturwissenschaften avanciert. Er findet außer in der Theaterwissenschaft in Kunstgeschichte, Musik-, Literatur- und Filmwissenschaft Verwendung, in Soziologie, Kommunikations- und Medienwissenschaften, Psychologie, Politologie, Ethnologie, Theologie, Religionswissenschaft, in Ägyptologie, Sinologie, Japanologie, den Afrikawissenschaften – kurz: in nahezu allen Geistes- und Sozialwissenschaften. Wenn wir den Begriff alltagssprachlich verwenden, so bezeichnen wir mit ihm Vorgänge, die sich außerhalb des Theaters zutragen, sich jedoch in den Augen des Betrachters in irgendeiner Hinsicht »wie im Theater« abspielen. Dabei hängt diese Einschätzung selbstverständlich von der Vorstellung ab, die sich der Betrachter vom Theater macht. Je nachdem, ob er eine realistisch-psychologische Inszenierung eines Dramas auf einer Guckkastenbühne im Blick hat oder an eine Schlingensief-Aufführung denkt, wird sich hier entsprechend eine große Variationsbreite ergeben.

In der kulturwissenschaftlichen Verwendung ist der Begriff durch die vier Faktoren Inszenierung, Körperlichkeit, Wahrnehmung und Aufführung/Performance definiert. Er wird auf Vorgänge außerhalb des Theaters angewandt, in denen Körper in einem bestimmten Raum auf spezifische Weise in Szene gesetzt werden, so daß sie auf eine besondere Art wahrgenommen werden. Neben dieser hauptsächlich von der deutschen Theaterwissenschaft entwickelten und von vielen Kulturwissenschaftlern der unterschiedlichsten Disziplinen aufgegriffenen Begriffsdefinition kursiert in der Theaterwissenschaft – vor allem in der französischsprachigen – noch eine zweite, auf das Theater bezogene. Sie meint das jeweilige Theaterkonzept, das einer Aufführung zugrunde liegt. Entsprechend wird von Meyerholds oder Brooks Theatralität gesprochen oder auch von naturalistischer oder avantgardistischer Theatralität.

Es ist nun nicht zu übersehen, daß die erste Definition des Begriffs geradezu dazu herausfordert, ihn auf Kleists Werk anzuwenden: Ob in den Dramen, den Erzählungen oder auch den Anekdoten – überall inszeniert Kleist Körper auf ganz spezifische Weise zur Wahrnehmung durch andere. Seine Inszenierungen sind auf den Blick des anderen hin angelegt. Es erscheint insofern als ein lohnendes Unterfangen, sich dem Werk – und vielleicht auch dem Leben – Kleists *sub specie theatra-*

litatis zu nähern. Es ist die Zielsetzung dieses Kongresses, mit dem heuristischen Instrument des Theatralitätsbegriffs Aspekte in Kleists Werk in den Blick zu bringen, die bisher, wenn auch nicht ignoriert, so doch marginalisiert wurden.

In meinem Beitrag werde ich den ersten mit dem zweiten Theatralitätsbegriff verknüpfen. Am Beispiel der Eingangsszene des ›Prinzen von Homburg‹ werde ich untersuchen, wie hier Körper im Raum im Hinblick auf eine bestimmte Wahrnehmung in Szene gesetzt werden, und davon ausgehend den Versuch unternehmen, in der Auseinandersetzung mit den Kleist zeitgenössischen Theaterkonzepten – der Aufklärung auf der einen und Goethes auf der anderen Seite – die Frage nach Kleists Theaterkonzept zu klären. Denn wie immer dies Theaterkonzept ausgesehen haben mag, weicht es von den beiden vorherrschenden zeitgenössischen Konzepten in entscheidenden Punkten ab. Dessen war sich auch Kleist ganz offensichtlich bewußt. So schrieb er an Goethe unter Bezug auf das Fragment ›Penthesilea‹:

> Es ist übrigens ebenso wenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: der Zerbrochne Krug, und ich kann es nur Ew. Exzellenz gutem Willen zuschreiben, mich aufzumuntern, wenn dies letztere gleichwohl in Weimar gegeben wird. Unsre übrigen Bühnen sind weder vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen, daß ich auf diese Auszeichnung rechnen dürfte, und so sehr ich auch sonst in jedem Sinne gern dem Augenblick angehörte, so muß ich doch in diesem Fall auf die Zukunft hinaussehen, weil die Rücksichten gar zu niederschlagend wären. (24.1.1808; SW[7] II, 805 f.)

Kleists Einsicht in die prinzipiellen Divergenzen zwischen seinem Theaterkonzept und den dominierenden Theaterkonzepten seiner Zeitgenossen hat sich in den folgenden Jahren eher noch geschärft. Sie findet in seinem letzten Drama – vor allem in der Eingangsszene – ihren Niederschlag. Hier rechnet Kleist mit den vorherrschenden Theatermodellen seiner Zeit ab und stellt ihnen sein eigenes gegenüber, das er nicht nur in seinen Dramen, sondern auch in seinen Erzählungen und anderen Schriften entwickelt hat.

›Prinz Friedrich von Homburg‹ beginnt mit folgender Szenenanweisung:

> *Szene: Fehrbellin. Ein Garten im altfranzösischen Stil. Im Hintergrunde ein Schloß, von welchem eine Rampe herabführt. – Es ist Nacht.* […]
> *Der Prinz von Homburg sitzt mit bloßem Haupt und offner Brust, halb wachend halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz. – Der Kurfürst, seine Gemahlin, Prinzessin Natalie, der Graf von Hohenzollern, Rittmeister Golz und andere treten heimlich aus dem Schloß, und schauen, vom Geländer der Rampe, auf ihn nieder. – Pagen mit Fackeln.* (SW[7] I, 631)

Die Eröffnungssituation wird von Kleist als eine klassische Theatersituation in Szene gesetzt: Es gibt einen Protagonisten, der bestimmte körperliche Handlungen vollzieht, und eine Gruppe von Zuschauern, die ihn dabei beobachtet. Die Zuschauer begreifen seine äußere Erscheinung und seine Handlungen offensichtlich als Zeichen, denen sie nun allerdings unterschiedliche Bedeutungen beilegen: Der Protagonist schlafwandle (Vs. 24, Hohenzollern), er sei krank (Vs. 32, Kurfürstin) und bedürfe des Arztes (Vs. 33, Natalie); er winde sich, »seiner eignen Nachwelt

gleich« (Vs. 27), »den prächtgen Kranz des Ruhmes« (Vs. 28, Hohenzollern), er flechte dabei Laub der Weide (Vs. 46, Kurfürst) oder des Lorbeers (Vs. 47, Hohenzollern), ihn bewege die Schlacht von morgen (Vs. 56, Hohenzollern). Die Zuschauer kommentieren die Handlungen und versuchen sie zu deuten. Dabei betreffen ihre Deutungen entweder Offensichtliches oder Trivialitäten. Sie sagen mehr über die Person des deutenden Zuschauers aus als über die des Protagonisten, dessen Verhalten sie erklären sollen. Dies gilt vor allem im Hinblick auf die Differenzen in den Erklärungen, die wohl auf die unterschiedlichen Haltungen und Einstellungen der einzelnen Zuschauer zurückzuführen sind. So haben wir mitfühlende Zuschauerinnen (Kurfürstin und Natalie), den Zuschauer, der die Aufführung schon einmal gesehen hat und nun den anderen alles erklären will (Hohenzollern), und den distanzierten, aber interessierten Beobachter (Kurfürst). Der Protagonist entzieht sich jedenfalls mit seinen gestischen Handlungen den Deutungsversuchen der Zuschauer. Seine Handlungen gehen nicht in ihrem Zeichencharakter auf, sondern bringen einen körperlichen Überschuß hervor.

Das Theatermodell, das mit dieser Szene formuliert wird, steht in einem eklatanten Widerspruch zum Theatermodell der Aufklärung. Die Theatertheoretiker der Aufklärung begriffen den Körper des Schauspielers als ein Material, das ganz und gar in Zeichen umgeformt werden soll. Diese Zeichen – die mimischen und gestischen Handlungen des Schauspielers sowie seine Bewegungen im Raum – geben zuverlässig Auskunft über Emotionen, Wünsche, Einstellungen, Befindlichkeiten und andere innere Zustände der dramatischen Figur. Sie sind so gestaltet, daß sie von allen Zuschauern gleich ›gelesen‹ und ›richtig‹ gedeutet werden können. Dazu muß der Schauspieler genauso wie der Theoretiker der Aufklärung vom Gesetz der Analogie ausgehen. Was sich innen, d.h. in der Seele vollzieht, bringt einen entsprechenden äußeren, d.h. körperlichen Ausdruck hervor. So muß man zum Beispiel über den Zorn wissen, daß er nur von »denkenden, freien Wesen, von Personen« ausgelöst werden kann, die den anderen verachten, beleidigen, kränken wollen. Wie Johann Jakob Engel in seinen ›Ideen zu einer Mimik‹ (1785/86) ausführt, entbrennt dann »die Begierde der Rache«:

> […] die sämmtlichen Kräfte der Natur strömen nach außen, um die Freude des Boshaften durch ihren fürchterlichen Anblick in Schrecken, durch ihre verderbliche Wirkung in Schmerz, hingegen unseren eigenen bitteren Verdruß in wollüstiges Gefühl unsrer Stärke, unsrer Furchtbarkeit zu verwandeln.[1]

Aus diesem inneren Zustand der Seele folgt *per analogiam* der äußere körperliche Ausdruck:

> Der Zorn rüstet […] alle äußern Glieder mit Kraft; vorzüglich aber waffnet er diejenigen, die zum Zerstören geschickt sind. Wenn überhaupt die mit Blut und Säften überfüllten äußeren Theile strotzen und zittern, und die gerötheten rollenden Augen Blicke wie Feu-

[1] Johann Jakob Engel, Ideen zu einer Mimik (1785/86). In: Ders., Schriften, Bd. VII und VIII, Berlin 1804 (Reprint Frankfurt am Main 1971), Bd. VII, S. 236f.

> erstrahlen schießen, so äußert sich besonders in Händen und Zähnen eine Art von Empörung, von Unruh: jene ziehen sich krampfhaft zusammen; diese werden gefletscht und knirschen […]. Überdies schwellen noch, besonders in der Gegend des Halses, der Schläfen und der Stirne, die Adern; […] alle Bewegungen sind eckig und von der äußersten Heftigkeit; der Schritt ist schwer, gestoßen, erschütternd.[2]

Wenn der Schauspieler sich an das Gesetz der Analogie hält, so wird er unfehlbar diejenigen gestischen Handlungen finden, die von jedem Zuschauer als Zeichen für den betreffenden inneren Zustand der Rollenfigur wahrgenommen und also richtig gedeutet werden können.

Der Schauspieler sollte also seinen phänomenalen, sinnlichen Körper so weit in einen semiotischen transformieren, daß dieser instand gesetzt werde, für die inneren Zustände der Rollenfigur, die sprachlich im Text des Stückes niedergelegt sind, als Zeichenträger, als äußeres, materielles Zeichen zu dienen. Die Bedeutungen, die der Dichter, die inneren Zustände einer Rollenfigur betreffend, im Text zum Ausdruck gebracht hat, sollten im Leib des Schauspielers einen neuen, sinnlich wahrnehmbaren Zeichen-Körper finden, in dem alles ausgelöscht bzw. zum Verschwinden gebracht wird, was nicht der Übermittlung dieser Bedeutungen – der inneren Zustände – dient, was sie affizieren, verfälschen, beschmutzen, kontaminieren oder in sonst einer Weise beeinträchtigen könnte.

Für diese Tätigkeit des Schauspielers wurde im ausgehenden 18. Jahrhundert der Begriff der Verkörperung eingeführt, der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts allgemein einbürgerte. Während man bis dahin zu sagen pflegte, daß der Schauspieler eine Rolle *spiele* oder gelegentlich auch, daß er sie *vorstelle*, *gebe* oder gar *sei* (zum Beispiel: »Cenie ist Madame Hensel«, wie Lessing im 20. Stück der ›Hamburgischen Dramaturgie‹ schreibt), fing man nun an, davon zu sprechen, daß der Schauspieler eine Rolle *verkörpere*. ›Verkörperung‹ meinte entsprechend, der sprachlich niedergelegten Rollenfigur einen sinnlich wahrnehmbaren Körper zu geben.

Dem Begriff der Verkörperung, wie er im ausgehenden 18. Jahrhundert eingeführt wurde, liegt also ein Zwei-Welten-Modell zugrunde. Es bezieht sich zum einen auf die herrschende Bedeutungstheorie. Bedeutungen wurden als mentale, als ›geistige‹ Entitäten verstanden, die nur durch die Erfindung entsprechender Zeichen zum Erscheinen gebracht werden können. Während die Sprache ein nahezu ideales Zeichensystem darstellt, in dem die Bedeutungen unverfälscht und ›rein‹ zum Ausdruck gebracht werden können, ist mit dem menschlichen Körper ein sehr viel weniger verläßliches Zeichenmaterial gegeben. Damit er entsprechend verwendet werden kann, muß er daher zunächst einer gewissen Entkörperlichung unterzogen werden: Alles, was auf den organischen Körper verweist, auf das leibliche In-der-Welt-Sein des Schauspielers, muß seinem Körper ausgetrieben werden, bis ein ›rein‹ semiotischer Körper zurückbleibt. Denn nur ein ›rein‹ semiotischer Körper wird imstande sein, die im Text niedergelegten Bedeutungen unverfälscht sinnlich wahrnehmbar zur Erscheinung zu bringen und dem Zuschauer zu vermitteln. Nur

[2] Engel, Ideen zu einer Mimik (wie Anm. 1), S. 238 f.

er wird zu den Übersetzungsleistungen fähig sein, durch die sprachliche Zeichen umstandslos in gestische übersetzt werden können. Denn wie Diderot in seinem ›Lettre sur les sourds et muets‹ (1751) darlegt, lassen sich Aussagen über konkrete Gegenstände sowie solche Ideen, die durch eine übertragene Benennung dargestellt werden können, ebenso gut mit sprachlichen wie mit gestischen Zeichen formulieren, weshalb auch aus sprachlichen Zeichen problemlos in gestische Zeichen übersetzt werden kann. Damit lieferte er das theoretische Fundament für das Verkörperungskonzept. Verkörperung setzt einen rein semiotischen Körper und daher Entkörperlichung im oben beschriebenen Sinne voraus.

Das Zwei-Welten-Modell bezieht sich zum anderen auf das Verhältnis von Innen und Außen, von Seele und Körper. Dies Verhältnis ist zwar als das einer möglichen Analogie bestimmt, aber damit wird vorausgesetzt und ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die beiden Pole keine Einheit bilden, auch wenn sie analog strukturiert sein können. Dabei fällt dem Außen, dem Körper, die Funktion eines Instrumentes zu, durch das das Innen, die Seele, kommunikabel gemacht werden kann. Denn es ist das äußere Zeichen, der semiotisierte Körper, der dazu verwendet wird, die inneren Zustände auszudrücken und zur Erscheinung zu bringen. Der Zuschauer oder Betrachter kann sich dabei auf die Analogie verlassen: Jede Modifikation der Seele wird ihren wahrnehmbaren Ausdruck in den entsprechenden Modifikationen des Körpers finden. Die Semiotisierung des Körpers ist es, die dem anderen – dem Beobachter, Betrachter, Zuschauer – einen Zugang zu den inneren Vorgängen der Seele verschafft und es ihm ermöglicht, sie aus den Modifikationen des Körpers zweifelsfrei und eindeutig zu lesen.

Die Angehörigen des Hofes in der ersten Szene des ›Prinzen von Homburg‹ verhalten sich wie Zuschauer im Theater der Aufklärung. Sie begreifen Erscheinung (bloßes Haupt, offene Brust) und gestische Handlungen des Prinzen (das Winden des Kranzes) als Zeichen, die ihnen Zugang zum Inneren des Prinzen verschaffen, indem sie ihnen entsprechend Bedeutungen beilegen. Nun handelt es sich jedoch bei diesen Körperbewegungen nicht um ausdrückende oder auch malende Gesten, wie Engel sie beschreibt, denen man als Bedeutungen innere Zustände zusprechen könnte. Vielmehr führt der Prinz gestische Handlungen aus, die lediglich das bedeuten, was sie vollziehen – nämlich einen Kranz winden. Sie sind nicht Zeichen, die bestimmte Bedeutungen, sondern Handlungen, die ein Produkt hervorbringen. Insofern läßt sich auch der Körper des Prinzen nicht als ein semiotischer begreifen, als ein Instrument, durch das man sich Zugang zu seinem Inneren, zu seiner Seele verschafft, sondern als ein performativer, der etwas hervorbringt und dabei nichts anderes bedeutet, als was er vollzieht.

Deswegen scheitern die Versuche der Hofgesellschaft, ihn als Zeichen zu betrachten und zu deuten, kläglich. Die Deutungen der verschiedenen Zuschauer weichen nicht nur voneinander ab, sondern sie entpuppen sich auch als bloße Vermutungen, die im körperlichen Verhalten des Protagonisten keinerlei Begründung finden. Denn ihre Blicke treffen nicht auf einen semiotischen Körper, der sich wie

ein Text aus mimischen und gestischen Zeichen entziffern läßt, sondern auf einen performativen Körper, der mit und durch seine Performativität auf nichts anderes als des Prinzen leibliches In-der-Welt-Sein verweist. Einem solchen Körper sind die Zuschauer-Haltungen der verschiedenen Mitglieder der Hofgesellschaft völlig unangemessen. Das Theatermodell der Aufklärung muß an ihm scheitern.

Die erste Szene des ›Prinzen von Homburg‹ setzt sich nun nicht nur zum Theatermodell der Aufklärung in einen eklatanten Widerspruch, sondern auch zum Theater Goethes. Dies wird vor allem an ihrem Schluß deutlich. Hier tritt der Kurfürst aus seiner Rolle als distanzierter und interessierter Beobachter heraus und übernimmt den Part des Regisseurs. Er inszeniert eine kleine Szene, um zu »sehn, wie weit ers treibt!« (V. 64), um die Reaktionen des Prinzen auf dieses *tableau vivant*, sein Zuschauerverhalten zu überprüfen:

> *Der Kurfürst nimmt ihm den Kranz aus der Hand; der Prinz errötet und sieht ihn an. Der Kurfürst schlingt seine Halskette um den Kranz und gibt ihn der Prinzessin; der Prinz steht lebhaft auf. Der Kurfürst weicht mit der Prinzessin, welche den Kranz erhebt, zurück; der Prinz mit ausgestreckten Armen, folgt ihr.*
> DER PRINZ VON HOMBURG *flüsternd*. Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut!
> DER KURFÜRST. Geschwind! Hinweg!
> HOHENZOLLERN. Was sagt der Tor?
> DER HOFKAVALIER. Was sprach er?
> *Sie besteigen sämtlich die Rampe.*
> DER PRINZ VON HOMBURG. Friedrich! Mein Fürst! Mein Vater!
> HOHENZOLLERN. Höll und Teufel!
> DER KURFÜRST *rückwärts ausweichend.* Öffn' mir die Pforte nur!
> DER PRINZ VON HOMBURG. O meine Mutter!
> HOHENZOLLERN. Der Rasende! Er ist –
> DIE KURFÜRSTIN. Wen nennt er so?
> DER PRINZ VON HOMBURG *nach dem Kranz greifend.*
> O! Liebste! Was entweichst du mir? Natalie!
> *Er erhascht einen Handschuh von der Prinzessin Hand.*
> HOHENZOLLERN. Himmel und Erde! Was ergriff er da?
> DER HOFKAVALIER. Den Kranz?
> NATALIE. Nein, Nein!
> HOHENZOLLERN. *öffnet die Tür.*
> Hier rasch herein, mein Fürst!
> Auf daß das ganze Bild ihm wieder schwinde!
> DER KURFÜRST.
> Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
> Ins Nichts, ins Nichts! In dem Gefild der Schlacht,
> Sehn wir, wenns dir gefällig ist, uns wieder!
> Im Traum erringt man solche Dinge nicht!
> *Alle ab; die Tür fliegt rasselnd vor dem Prinzen zu.* (Vs. 64–77)

Der Kurfürst inszeniert Natalie mit dem erhobenen Kranz als ein *tableau vivant*, das er vor den Augen – und später dem Zugriff – des Prinzen zurückweichen läßt. Er hat dem Prinzen dabei die Rolle eines Zuschauers zugedacht, dem das Zu-

schauen die eigenen Wünsche bewußt machen und so zu einer distanzierten Selbstreflexion führen soll. Der Prinz dagegen scheint ein anderes Verständnis von seiner Rolle zu haben. Er sieht die Objekte seines Begehrens in Szene gesetzt, auf die er nicht mit interesselosem Wohlgefallen blicken kann, sondern die er ergreifen will. Er strebt nach einer unmittelbaren, körperlichen Interaktion mit dem ›Bild‹, dem *tableau vivant*, das als solches zu betrachten er sich offensichtlich weigert. Durch seine ›unangemessene‹ Aktion ›verdirbt‹ er die Inszenierung des Kurfürsten. Dieser wirft den unbotmäßigen Zuschauer von der Bühne und verbannt ihn zurück in den Zuschauerraum. Er verweist ihn dreimal »ins Nichts« – auf der Ebene des dramatischen Geschehens in den Tod und das Grab und auf der Ebene der Reflexion von Theatermodellen in den stillen, nur mäßig beleuchteten Zuschauerraum – und läßt den Eisernen Vorhang vor ihm niederrasseln. Der Kurfürst hatte Natalie mit dem Kranz als ein Bild inszeniert, das angeschaut werden will. Da der Prinz nicht mit der angemessenen ästhetischen Distanz auf es reagiert hat, ist er von weiteren Aufführungen ausgeschlossen.

Der Kurfürst geriert sich hier wie der Theaterdirektor Goethe. Er scheint sich nach dessen ›Regeln für Schauspieler‹ zu richten und auf die Einhaltung der Weimarer Theatergesetze zu pochen. In § 83 der ›Regeln‹ heißt es: »Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht«.[3] Der Schauspieler vermag jedoch nur dann die Staffage für das Tableau abzugeben, wenn er seinem Körper alles ausgetrieben hat, was an dessen sinnliche Natur erinnert, wenn er ihn ganz und gar in einen Kunst-Körper transformiert hat. Ganz im Gegensatz zum Theater der Aufklärung sollte der Körper des Schauspielers nicht als ein semiotischer Körper fungieren, der dem Zuschauer Zugang zum Inneren seiner Rollenfigur verschafft und ihm damit die Einfühlung in die Figur erleichtert; der Schauspieler sollte ihn vielmehr nach malerischen Prinzipien gestalten, um sich so harmonisch in das Tableau einzufügen und »das Auge des Zuschauers durch anmutige Gruppierungen und Attitüden [zu] reizen« (§ 80). Um dies zu erreichen, sollte der Schauspieler jene Körper-, Arm- und Fingerposen einnehmen, über deren ›Ziererei‹ sich die Zeitgenossen – Schauspieler wie Zuschauer – weidlich lustig machten. Auf sie ist wohl auch (neben der Zerlegung in drei Akte) der Mißerfolg der Aufführung von Kleists ›Der Zerbrochne Krug‹ in Weimar (1808) zurückzuführen.[4] Ihre wichtigste Funktion bestand darin, dem Körper des Schauspielers alles auszutreiben, was an seine ›Natur‹ erinnern mochte, und ihn vollständig in einen Kunst-Körper, in einen ästhetischen Körper zu verwandeln. Welche Horreur Goethe da-

[3] Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke in 18 Bänden (Zürcher Ausgabe), Bd. 14, Zürich und München 1977, S. 72–90, S. 89.

[4] Vgl. hierzu Klaus Schwind, »Regeln für Schauspieler« – »Saat von Göthe gesäet«: aufgegangen in der Uraufführung des ›Zerbroch(e)nen Krugs‹ 1808 in Weimar? In: Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache, hg. von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert, Göttingen 1999, S. 151–183.

vor hatte, auf der Bühne mit der sinnlichen Natur des Schauspielers konfrontiert zu werden, belegt nachdrücklich § 74 der ›Regeln‹:

> Der Schauspieler lasse kein Schnupftuch auf dem Theater sehen, noch weniger schnaube er die Nase, noch weniger spucke er aus. Es ist schrecklich, innerhalb eines Kunstprodukts an diese Natürlichkeiten erinnert zu werden. Man halte sich ein kleines Schnupftuch, das ohnedem jetzt Mode ist, um sich damit im Notfalle behelfen zu können.[5]

Der Körper des Schauspielers wurde als ein ästhetischer Körper, als Staffage in einem Tableau inszeniert, um dem Zuschauer eine bestimmte Art der Wahrnehmung abzuverlangen, die sich grundlegend von derjenigen im Theater der Aufklärung unterscheidet. Während dort das richtige ›Lesen‹ der Zeichen, die der Schauspieler an und mit seinem Körper hervorbrachte, die Einfühlung des Zuschauers in die Figur und sein Mitfühlen erleichterte und beförderte, verlangte Goethes ›harmonisches Ganzes‹, in das der Schauspieler sich nach malerischen Prinzipien einfügte, dem Zuschauer ästhetische Distanz ab, d.h. er sollte die Bilder und Vorgänge auf der Bühne als symbolisch wahrnehmen: »Es ist nichts theatralisch, was nicht für die Augen symbolisch wäre«.[6] Seine Wahrnehmung sollte entsprechend nicht seine Einfühlung ermöglichen, sondern seine Reflexion herausfordern. Um die dafür notwendige Konzentration sicherzustellen, verlangte Goethe absolute Stille im Zuschauerraum. Er suchte jede Art von körperlicher Aktion auf seiten der Zuschauer unnachsichtig zu unterdrücken, zum Beispiel lautes Lachen, Essen, Trinken, Herumlaufen, lebhafte Gespräche und andere Geräusche, also ein Zuschauerverhalten, wie es zu Beginn des 19. Jahrhunderts allgemein üblich war. Auch dem Körper des Zuschauers sollten also seine Bedürfnisse ausgetrieben werden. Wahrnehmung in ästhetischer Distanz, die zum Verstehen der Aufführung und damit zur Bildung des Zuschauers führen sollte, war nur um den Preis einer Denaturalisierung, einer Entkörperlichung des Körpers des Zuschauers zu haben, als seine vollkommene körperliche Stillstellung.

Wie Goethe seinen Weimarer Zuschauern die Körper der Schauspieler in anmutigen Attitüden als Staffage im Tableau inszeniert, so setzt der Kurfürst Natalie vor dem Prinzen in einer anmutigen Attitüde als *tableau vivant* in Szene. Dieser aber weigert sich, die Szene mit ästhetischer Distanz wahrzunehmen, sondern es richtet sich sein Begehren auf sie. Er sucht nicht, sie zu verstehen, sondern an ihr teilzuhaben. Er nimmt sie als eine Aufforderung zu eigener sprachlicher und körperlicher Aktivität wahr. Er widersteht einer Stillstellung seines Körpers, versetzt diesen vielmehr ausdrücklich in Bewegung.

Während der Prinz als Protagonist im Theater der Aufklärung mit seinem performativen Körper die Erwartungen der Zuschauer auf einen semiotischen, lesbaren Körper konterkariert und so ihre Wahrnehmung irritiert und ihre Deutungen in

---

[5] Goethe, Sämtliche Werke (wie Anm. 3), S. 88.

[6] Johann Wolfgang von Goethe, Goethes Werke (Weimarer Ausgabe), Bd. II 42, S. 251, Maximen und Reflexionen Nr. 931.

die Irre gehen läßt, verweigert er als Zuschauer im Goetheschen Theater die Haltung ästhetischer Distanz, ignoriert die Aufforderung, seine Wahrnehmung von jeglicher anderen körperlichen Aktivität abzutrennen, seinen Körper auf das wahrnehmende Auge zu reduzieren und ihn ansonsten vollkommen stillzustellen. Stattdessen besteht er auf seinem Recht, Wahrnehmung als körperliche Aktivität, als Ausdruck des Begehrens zu vollziehen, d.h. als eine Wahrnehmung, die nicht nur das Auge, sondern den ganzen Körper involviert.

Damit führt die erste Szene des ›Prinzen von Homburg‹ die Theaterkonzepte sowohl der Aufklärung als auch Goethes ad absurdum. Das Theater, das sie impliziert und fordert, verlangt eine grundlegend andere Art, den Körper zu inszenieren, um so eine ebenfalls andere Art der Körperwahrnehmung herauszufordern. Kleists Theaterkonzept liegt entsprechend ein besonderes Körperkonzept zugrunde, das auf ein spezifisches Konzept von Wahrnehmung verweist.

Im Hinblick auf das Körperkonzept sind u.a. die Szenenanweisungen im ›Prinzen von Homburg‹, die sich auf das Verhalten der *dramatis personae* beziehen, aufschlußreich. Ungefähr 75 Prozent entfallen auf die Beschreibung bzw. Benennung intentionaler Handlungen: sich einen Kranz winden, einem Pagen die Fackel aus der Hand nehmen, die Halskette um den Kranz schlingen, einen Handschuh erhaschen, Schreibtafeln herausnehmen, Handschuh aus dem Kollett nehmen, einen Hügel besteigen, das Schwert abreißen, den Degen abgeben, die Fahne aufnehmen, Depeschen lesen, Stühle holen, sich setzen, das Papier zerreißen, auf das Papier schreiben, den Brief schließen und siegeln, die Tür öffnen, sich ankleiden und so weiter. Im Verlauf des Dramas werden in den Szenenanweisungen den *dramatis personae* etwa 300 derartige Handlungen zugeschrieben, wobei eine Reihe von Handlungen wiederholt genannt werden wie zum Beispiel auftreten, sich setzen, aufstehen, schreiben, eine Tür öffnen. Diese Handlungen sind ganz allgemein durch zwei Merkmale gekennzeichnet: Sie konstituieren Wirklichkeit und sie sind selbstreferentiell, d.h. sie bedeuten das, was sie vollziehen. Sie konstituieren Wirklichkeit, indem sie etwas herstellen oder es hinsichtlich seiner Beschaffenheit oder seiner räumlichen Position verändern. Indem der Prinz einen Kranz windet, stellt er ihn her, indem der Kurfürst seine Halskette um ihn schlingt, verändert er den Kranz sowie die räumliche Position der Halskette. Dabei bedeuten diese Handlungen zunächst einmal nichts anderes, als was sie vollziehen.

Die Szenenanweisungen inszenieren also die Körper der *dramatis personae* als performative Körper. Die Handlungen, die sie beschreiben bzw. benennen, verweisen auf das leibliche In-der-Welt-Sein der *dramatis personae*, auf ihr Tun, ihre Interaktion mit der Welt. Sie werden vollzogen von Körpern, die in der Welt etwas bewirken, ohne damit zugleich etwas anderes bedeuten zu müssen, als was sie tatsächlich tun. Wir haben es hier also weder mit einem semiotischen Körper zu tun wie im Theater der Aufklärung noch mit einem ästhetisch-symbolischen Körper wie in Goethes Theater. In Szene gesetzt wird vielmehr ein performativer Körper, der das leibliche In-der-Welt-Sein fokussiert. Dieser performative Körper ließe sich

im Sinne des von der Kulturanthropologie entwickelten Konzepts von *embodiment* (Verkörperung) – das nicht mit dem Verkörperungsbegriff verwechselt werden darf, der auf das ausgehende 18. Jahrhundert zurückgeht – als »existential ground of culture and self« bezeichnen.[7] Als solcher ist der performative Körper jeder Art von Bedeutungsbeilegung vorgängig. Entsprechend läßt er sich weder auf einen rein semiotischen Körper reduzieren noch auf einen ästhetisch-symbolischen Kunst-Körper.

Gleichwohl ist dieser performative Körper nicht ohne Bedeutung. Diese ihre Selbstreferentialität kann vielmehr zur Quelle bzw. zur Bedingung der Möglichkeit für eine enorme Pluralisierung des Bedeutungsangebots werden. Denn weil die Handlung zunächst nichts anderes bedeutet, als was sie vollzieht, vermag sie dem Zuschauer kaum Widerstand entgegenzusetzen, wenn er an sie die unterschiedlichsten Assoziationen, Erinnerungen, Phantasien heftet. Es ist der Zuschauer, der sie aufgrund seiner subjektiven Bedingungen mit Bedeutung auflädt oder sich umgekehrt damit begnügt, sich auf die Konkretheit der Handlungen zu konzentrieren, die vollzogen werden – sozusagen auf ihre Oberfläche.

Den Körper als performativ zu inszenieren, heißt also eine zweifache Art der Wahrnehmung zu ermöglichen bzw. herauszufordern: zum einen eine Konzentration auf den spezifischen, konkreten Vollzug der Handlung, auf das besondere leibliche In-der-Welt-Sein des sie vollziehenden Körpers, zum anderen eine Assoziationen, Erinnerungen und Phantasien freisetzende Wahrnehmung. Beide Arten der Wahrnehmung vermögen zu konvergieren und im Wahrnehmenden bestimmte Wirkungen auszulösen: physiologische Veränderungen wie erhöhten Pulsschlag, stärkere Atmung, Hitzewellen, Schweißausbrüche, Herzklopfen, Pulsrasen, Schwindelgefühle ebenso wie explizit erotische, sexualisierte und andere körperliche Reaktionen, welche als Gefühle bzw. Haltungen wie Begehren, Begierde, Ekel, Trauer, Melancholie zu bestimmen sind oder im Gegenteil als Heiterkeit, Freude oder gar Glück. Eine solche Wahrnehmung wollen wir eine erfahrende Wahrnehmung nennen. In keinem Fall agiert der Wahrnehmende als ein Hermeneutiker, der ein ›Außen‹ als Zeichen für ein bestimmtes ›Innen‹ interpretiert. Die Analogie zwischen einem Innen und einem Außen, die für das Theater der Aufklärung konstitutiv war, ist hier zumindest brüchig geworden.

Das läßt sich auch aus den restlichen 25 Prozent der Szenenanweisungen im ›Prinzen von Homburg‹ schließen, die sich auf das Verhalten der *dramatis personae* beziehen. Ca. 5 Prozent betreffen physiologische Reaktionen wie Erröten, Bleichwerden, In-Ohnmacht-Fallen und Weinen. Hier wird uns ein ›Außen‹ präsentiert, das nicht auf ein ›Innen‹ zu verweisen scheint, sondern es vielmehr im Sinne der Kulturanthropologie geradezu verkörpert, d.h.: Es gibt dieses ›Innen‹ nirgendwo anders denn in seiner Verkörperung als physiologische Reaktion, als ein verkörper-

[7] Thomas J. Csordas, Embodiment. The existential ground of culture and self, Cambridge 1994, S. 6.

tes ›Innen‹. Die physiologischen Reaktionen erlauben daher wie der performative Körper zwei unterschiedliche Arten der Wahrnehmung: Konzentration auf das Phänomen der physiologischen Reaktion (Erröten, Erbleichen, Weinen, Umfallen) oder ihre Wahrnehmung als Ausgangspunkt für eine Fülle von höchst subjektiven Assoziationen, Erinnerungen, Phantasien mit allen möglichen oben aufgeführten Konsequenzen für den Wahrnehmenden.

Ungefähr die letzten 20 Prozent der Szenenanweisungen beschreiben bzw. benennen dagegen ›innere‹ Zustände: verwirrt, beleidigt, beruhigt, sanft, betroffen, heiter, schüchtern, erschrocken, erstaunt, zerstreut, erschüttert, mit unterdrückter Rührung, mutig und erhebend, im äußersten Erstaunen, vergnügt, gerührt, schmerzvoll, finster, unruhig, kalt usw. In einigen wenigen Fällen wird ein Adjektiv, das einen inneren Zustand benennt, auch im Zusammenhang mit einem Verb gebraucht, das auf eine konkrete Handlung verweist wie: steigt sinnend von der Rampe herab, sieht sich suchend um, bedenklich ansehen, sich erschüttert niederlassen, gedankenvoll an den Tisch treten, fragend ansehen, sich leidenschaftlich erheben, sich gerührt über ihn beugen, erschrocken näher treten. Außer in den Fällen, in denen es sich um das Sehen handelt, qualifiziert das Adjektiv jedoch nicht die Handlung, neben deren Bezeichnung es auftritt, sondern den inneren Zustand der Figur, welche die Handlung vollzieht.

Die Szenenanweisungen beschreiben also entweder – und zwar in ihrer Mehrzahl – körperliche Handlungen und physiologische Reaktionen der *dramatis personae*, ohne sie auf ein Inneres zu beziehen, oder innere Zustände der *dramatis personae*, ohne irgendwelche Angaben darüber zu machen, wie diese Zustände ausgedrückt werden, wie sie nach außen und damit in Erscheinung treten sollen, so daß sie sinnlich wahrgenommen werden können. Dazu bedürfte es nun in der Tat einer Semiotisierung des Körpers (zumindest der Stimme), über die aus den Szenenanweisungen jedoch nichts Näheres in Erfahrung zu bringen ist. Die Annahme scheint wenig plausibel, daß auf eine genauere Beschreibung der Arten und Formen einer Semiotisierung des Körpers zum Ausdruck innerer Zustände deshalb verzichtet wird, weil hier auf gültige Theaterkonventionen zurückgegriffen werden kann. Gegen derartige Theaterkonventionen wendet sich eben der Text des ›Prinzen von Homburg‹. Sie sind daher auszuschließen. Eine Semiotisierung des Körpers wird also weder so gedacht, daß der Körper auf der Grundlage einer analogen Beziehung mit Notwendigkeit eine oder zumindest eine begrenzte Anzahl von Modifikationen als Zeichen für einen inneren Zustand hervorbringt, noch so, daß er als nach ästhetischen Prinzipien gestalteter Kunst-Körper eine allgemeine Idee zum Erscheinen bringt. Damit stellt sich die Frage, ob die Beziehung zwischen dem inneren Zustand, der ausgedrückt werden soll, und der äußeren Modifikation des Körpers, die ihn zum Ausdruck bringen soll, überhaupt als eine Beziehung gedacht werden kann, die auf der Basis allgemeiner Regeln oder ästhetischer Prinzipien hergestellt wird; ob es überhaupt voraussagbar oder gar festlegbar sein kann, mit welchen körperlichen Modifikationen ein bestimmtes ›Innen‹ ›veräußerlicht‹ und kom-

munizierbar gemacht wird. Es ist durchaus denkbar, daß die Möglichkeit angenommen wird, es ließen sich für den Ausdruck eines ›inneren Zustandes‹ einer Rollenfigur unendlich viele körperliche Modifikationen verwirklichen, die allerdings für den Wahrnehmenden kaum je eindeutig lesbar sein werden. In diesem Fall wäre der semiotische Körper ähnlich vieldeutig wie der performative Körper – ›Fehldeutungen‹ wären so Tür und Tor geöffnet.

Dies sind jedoch lediglich Annahmen, für die sich in den Szenenanweisungen kaum stützende Belege finden lassen. Daher ergibt sich auch eine Schwierigkeit hinsichtlich der Konzeptualisierung des Verhältnisses zwischen dem performativen und dem semiotischen Körper. Ist es als ein Verhältnis der Spannung, ja der Reibung zu denken? Während der performative Körper auf das leibliche In-der-Welt-Sein verweist und mit seinen selbstreferentiellen Handlungen Wirklichkeit konstituiert, deshalb weitergehender Deutungen nicht bedarf (ohne sie allerdings auszuschließen), ist der semiotische Körper auf Deutung angelegt und angewiesen. Der performative Körper setzt folglich das Zwei-Welten-Modell von Außen und Innen, Körper und Seele außer Kraft, weil er das Innen als ein immer schon veräußerlichtes, die Seele als eine – im Sinne der Kulturanthropologie – immer schon verkörperte voraussetzt und Handlungen vollzieht, die bedeuten, was sie tun, somit also eine eher erfahrende als eine deutende Wahrnehmung ermöglicht. Der semiotische Körper hingegen bedarf anscheinend des Zwei-Welten-Modells, weil er den Wahrnehmenden auffordert, das wahrgenommene Äußere, eine bestimmte Modifikation des Körpers auf ein als solches nicht wahrnehmbares Inneres zu beziehen, auf einen Zustand der Seele, und sich entsprechend als Interpret, als Zeichendeuter zu betätigen.

Das Verhältnis zwischen dem performativen und dem semiotischen Körper im ›Prinzen von Homburg‹ ließe sich jedoch auch als ein Bedingungsverhältnis beschreiben. Der performative Körper, der den Mengenverhältnissen in den Szenenanweisungen zufolge dominiert, stellt in der Tat den »existential ground of culture and self« dar. Er wirkt auf die Welt ein, schafft und verändert Wirklichkeiten, die Deutungen herausfordern, so wie er selbst Deutungen provoziert. Es ist sein leibliches In-der-Welt-Sein, das überhaupt erst die Bedingung der Möglichkeit dafür darstellt, daß er als Zeichen gestaltet und wahrgenommen, daß er zum semiotischen Körper werden kann – zu einem semiotischen Körper allerdings, der sich ästhetischer Symbolbildung ebenso widersetzt wie einer Transformation in einen Text, der sich von allen ›richtig‹ entziffern läßt.

Sowohl für ein Spannungs- bzw. Reibungsverhältnis als auch für ein Bedingungsverhältnis zwischen performativem und semiotischem Körper lassen sich gute Gründe anführen, ohne daß eine klare Entscheidung für eines von beiden möglich wäre. Es läßt sich lediglich feststellen, daß Kleists Theaterkonzeption sowohl den performativen als auch den semiotischen Körper voraussetzt, wobei Priorität dem performativen Körper zugesprochen wird.

Kleists Theatermodell unterscheidet sich also, wenn man der ersten Szene des ›Prinzen von Homburg‹ und den Szenenanweisungen des Schauspiels folgt, grundlegend von den beiden vorherrschenden Theatermodellen seiner Zeit, dem realistisch-psychologischen Einfühlungstheater der Aufklärung und Goethes symbolschaffendem Bildungstheater, das dem Zuschauer ästhetische Distanz abverlangt. Während im Theater der Aufklärung der Körper als ›Text‹ inszeniert wird, der bei Anwendung der gültigen Regeln von jedem Zuschauer richtig und eindeutig gelesen werden kann, und in Goethes Theater als ein Kunst-Körper, der als Instrument der Symbolbildung gedacht ist, inszenieren die Szenenanweisungen im ›Prinzen von Homburg‹ den Körper als einen performativen, der auf das leibliche In-der-Welt-Sein der Figur verweist und mit seinen selbstreferentiellen Handlungen Wirklichkeit konstituiert. Dieser performative Körper ist auf einen semiotischen Körper bezogen, der weder als lesbarer Text noch als Symbol konzipiert ist, wobei allerdings das Verhältnis zwischen performativem und semiotischem Körper nach Lage der Dinge nicht eindeutig zu klären ist. Während der semiotische Körper des Aufklärungstheaters eine deutende und einfühlende Wahrnehmung und der ästhetisch-symbolische Körper auf Goethes Weimarer Theater ästhetische Distanz mit einer entsprechend reflektierenden Wahrnehmung verlangt, fordert der performative Körper in Kleists Theatermodell eine erfahrende Wahrnehmung heraus, die immer wieder von einer deutenden durchkreuzt bzw. konterkariert oder auch ergänzt werden kann. Das Theater setzt den performativen Körper in Szene, auf den sich das Begehren des Zuschauers richtet.

Ein solches Theaterkonzept verwies zu Beginn des 19. Jahrhunderts nun in der Tat »auf die Zukunft«, wie Kleist 1808 an Goethe schrieb. Es impliziert eine radikale Kritik an den dominierenden Theatermodellen der Zeit, die es undenkbar erscheinen läßt, daß Kleist sich der Täuschung hingegeben haben könnte, seine Dramen könnten von den zeitgenössischen Bühnen akzeptiert werden. Denn sein Konzept zielt auf Theater weder als eine moralische Anstalt, als des sittlichen Bürgers Abendschule, noch als eine Institution zur Bildung und ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts. Theater wird vielmehr als eine performative Kunst gedacht, die in der Konfrontation von handelnden und wahrnehmenden Körpern Ereignisse hervorbringt, welche die Wahrnehmung zutiefst affizieren und den Wahrnehmenden körperlich involvieren.

Ein solches Theaterkonzept weist eher auf Vorstellungen des 20. Jahrhunderts voraus, etwa auf die des jungen Artaud, die des postdramatischen Theaters seit den ausgehenden sechziger Jahren oder gar auf die Aktions- und Performance-Kunst. Es weist auf sie voraus, ohne sie allerdings vorwegzunehmen. Was Kleists Theaterkonzept mit ihnen teilt und was es fundamental von den zeitgenössischen Modellen trennt, ist die Vorstellung, daß es sich bei Theater um eine performative Kunst handelt. Diese Vorstellung setzt sich erst im 20. Jahrhundert durch und wird konstitutiv für die verschiedensten Theatermodelle, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute entwickelt wurden.

Alexander Košenina

WILL ER »AUF EIN THEATER WARTEN, WELCHES DA KOMMEN SOLL«?

Kleists Ideen zur Schauspielkunst

Kleist war kein Mann des Theaters, und er hielt auch nicht allzuviel von der Bühne seiner Zeit. Anders als Lessing oder Goethe, die selbst auf dem Theater dilettierten und dramaturgische und theaterpraktische Texte verfaßten oder entwarfen, anders auch als Schiller, der verschiedentlich über die Schaubühne schrieb, 1784 eine periodische ›Mannheimer Dramaturgie‹ plante und sich sehr für die Einrichtung seiner Stücke interessierte, gibt es von Kleist nur wenige Äußerungen zu diesem Thema. Was wir haben, sind Andeutungen im ›Marionettentheater‹ und natürlich seine Stücke, die bis in die Details der Regieanweisungen ein feines Gespür für Aspekte der Theatralität verraten, wenn auch sehr eigenwilliger Art. Bei kaum einem anderen Autor der Zeit ist die Körpersprache so beredt und reich an Vokabeln, zugleich aber auch so verwirrend, täuschend und mit dem gesprochenen Wort konkurrierend wie bei Kleist. Er ist – mit dem immer noch grundlegenden Max Kommerell gesprochen – »der Dichter, der mit den Mitteln der Sprache in Gebärden dichtet.«[1] Die neuere Forschung hat diesen unanfechtbaren Befund inzwischen anhand sämtlicher Dramen und Erzählungen geprüft, bestätigt und interpretatorisch vertieft.[2]

Die Körpersprache trägt zwar in vielen Situationen zur Wahrheitsfindung bei, unterliegt aber ebenfalls der möglichen Verstellung, so daß dem Augenschein auch hier – wie stets bei Kleist – nicht zu trauen ist. »Mienen / Sind schlechte Rätsel, die auf Vieles passen«, heißt es in der ›Familie Schroffenstein‹ (DKV I, 137). Wie angebracht solche Zweifel sind, zeigen besonders ›Amphitryon‹ und ›Die Verlobung in St. Domingo‹, wo das Vertrauen in die von den Aufklärern beschworene Authentizität des Körperausdrucks immer wieder enttäuscht wird. In allen Stücken wird un-

[1] Max Kommerell, Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist [1937]. In: Ders., Geist und Buchstabe der Dichtung, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 1991, S. 243–317, hier S. 306. Vgl. die ältere umfangreiche Sammlung von Ottokar Fischer, Mimische Studien zu Heinrich von Kleist. In: Euphorion 15 (1908), S. 488–510; S. 716–725; 16 (1909), S. 62–92; S. 412–425; S. 747–772.

[2] Vgl. die – auch statistische – Bestandsaufnahme von Georg Blau, Ausdrucksbewegungen in Heinrich von Kleists Werk. Phil. Diss. FU Berlin 1994; ferner: Theodor Scheufele, Die theatralische Physiognomie der Dramen Kleists. Untersuchungen zum Problem des Theatralischen im Drama, Meisenheim am Glan 1975.

aufhörlich die analytische Frage »Was ist geschehn« gestellt[3] und mühsam einer allmählichen Beantwortung nähergebracht. Alle Beteiligten, einschließlich der Zuschauer, sind gefordert, die näheren Umstände aus der Sprache – sei es die der Worte oder des Körpers – zu erschließen. Die Psycho-Logik der Lesetexte ergibt sich erst aus dem hartnäckigen Aufspüren und Vergleichen auch kleinster Indizien, die über eine Konzeption der Schauspielkunst gleichwohl nur wenig aussagen. Kleist zieht in seinen Texten zwar alle Register der im 18. Jahrhundert erforschten willkürlichen wie unwillkürlichen Gebärdensprache einschließlich aller Techniken der Dechiffrierung und Dissimulation,[4] dennoch läßt sich daraus nicht umstandslos eine praktische Dramaturgie ableiten. Die gegenüber dem naturwahren, körpersprachlich psychologisierenden Aufklärungstheater neu etablierte Dominanz des Wortes[5] und polyvalenten Sprachspiels deutet sogar auf eine Relativierung jener Repräsentationsstrategien hin, die auf Klarheit, Verständlichkeit und möglichst wirksame Affekterregung zielen. Die traditionell durch Mimik und Gestik geeichte »Goldwaage der Empfindung« – so Jupiters Formel im ›Amphitryon‹ (DKV I, 428) – wird bei Kleist durch die Sprache neu, aber keineswegs zuverlässiger oder eindeutiger justiert.

I

Mit Blick auf das zeitgenössische Theater setzte Kleist kein großes Vertrauen in die Aufführbarkeit seiner Stücke. Ob die ›Penthesilea‹ – schreibt er im Herbst 1807 an Marie von Kleist – »bei den Forderungen, die das Publikum an die Bühne macht, gegeben werden wird, ist eine Frage, die die Zeit entscheiden muß. Ich glaube es nicht, u wünsche es auch nicht, solange die Kräfte unsrer Schauspieler auf nichts geübt als Naturen wie die Kotzebueschen und Ifflandschen sind, nachzuahmen« (DKV IV, 396). Und als er wenig später Goethe die ›Penthesilea‹ auf den ›Knien seines Herzens‹ offeriert, läßt er wissen: Die ›Penthesilea‹ »ist übrigens eben so wenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: der Zerbrochne Krug, und ich kann es nur Ew. Excellenz gutem Willen zuschreiben, mich aufzumuntern, wenn dies letztere gleichwohl in Weimar gegeben wird. Unsre übrigen Bühnen sind we-

[3] Vgl. ›Robert Guiskard‹, Vs. 139; ›Der zerbrochne Krug‹, Vs. 2, 720ff., 798; ›Amphitryon‹, Vs. 1042, 1107, 1635, 2154; ›Penthesilea‹, Vs. 490, 664, 687, 1116, 2605, 2866; ›Das Käthchen von Heilbronn‹, Vs. 545, 590, 1811, 1830, 2289, 2449, 2462; ›Die Herrmannsschlacht‹, Vs. 611, 1576; ›Prinz Friedrich von Homburg‹, Vs. 980, 1147.

[4] Zum Kontext vgl. Alexander Košenina, Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995.

[5] Kleist beteiligt sich damit maßgeblich an der seit Lichtenberg beobachtbaren Ablösung der Körperphysiognomik durch eine neue Sprachphysiognomik. Vgl. Gerhard Neumann, »Rede, damit ich dich sehe«. Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick. In: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts, hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel, München 1988, S. 71–108.

der vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen, daß ich auf diese Auszeichnung rechnen dürfte« (DKV IV, 407 f.).

Aus beiden Briefstellen spricht Kleists Skepsis, was die Theatertauglichkeit seiner Dramen angeht. Mehrere Gründe werden für die Zweifel angeführt: Im ersten Zitat sind es die »Kräfte unsrer Schauspieler«, die durch die Nachahmung natürlicher, lebensnaher, rührender Charaktere verdorben sind, wie sie die meisten Stücke von Iffland und Kotzebue vorschreiben. Deshalb wendet er sich an den Verfasser der ›Iphigenie‹, weil er hofft, dort mit seinem anspruchsvollen, mythologischen Stoff auf mehr Verständnis zu stoßen. Deutlich versucht er dabei, mit Goethe gegen die populären »übrigen Bühnen« zu paktieren, die ihm »weder vor noch hinter dem Vorhang« für Stücke wie ›Iphigenie‹ oder ›Penthesilea‹ geeignet erscheinen. Gemeint ist besonders das Berliner Nationaltheater, das »hinter dem Vorhang« vom Direktor Iffland geleitet wird, während sich davor das vergnügungssüchtige Berliner Publikum versammelt. Kleists Anklage ist also wenigstens eine vierfache: Sie richtet sich erstens gegen die am einfachen Publikumsgeschmack orientierte Spielplangestaltung, die zweitens die Kräfte der Schauspieler verdirbt; dafür verantwortlich sind drittens die Intendanz und viertens die Zuschauer, namentlich »die Frauen«, mit ihren »Anforderungen an Sittlichkeit u Moral« (DKV IV, 396).

Kleist übersieht bei dieser etwas gewagten Attacke, daß sich in Weimar weder der Publikumsgeschmack noch das Repertoire wesentlich von denjenigen in Berlin unterscheiden.[6] Der Intendanz sind hier wie dort die Hände durch ökonomische Fesseln gebunden. Auf beiden Bühnen dominieren Iffland und Kotzebue das Geschehen, mit ihren Stücken wird ein Fünftel bis ein Viertel des gesamten Spielplans bestritten, der Gesamtanteil an den Aufführungen fällt durch die häufigen Wiederholungen sogar noch etwas höher aus. Selbst »im ›klassischen‹ Weimar hält die Trivialdramatik ihre Bastionen«,[7] Calderón, Shakespeare, Molière, Lessing, Goethe und Schiller kommen auch gemeinsam kaum gegen Iffland und Kotzebue an. Für Berlin ergibt sich aus den Statistiken noch eine bemerkenswerte Besonderheit:[8] Gleich nach Kotzebue und noch vor Iffland rangiert – gemessen an der Zahl der Aufführungen – Schiller, dessen Bühnenwerke in der achtzehnjährigen Ära Iffland 430 Mal gegeben werden. Goethe folgt ihm erst auf Platz vierzehn. Die eigentliche Sensation aber ist, daß Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ insgesamt 137 Mal auf die

[6] Zum folgenden vgl. die materialreich dokumentierten Ausführungen von Werner Frick, Klassische Präsenzen: Die Weimarer Dramatik und das Berliner Nationaltheater unter Iffland und Graf Brühl. In: Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes, hg. von Ernst Osterkamp (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bd. 5), Bern u. a. 2002 [im Druck].

[7] Walter Hinck, Goethe – Mann des Theaters, Göttingen 1982, S. 14.

[8] Vgl. Hugo Fetting, Das Repertoire des Berliner Königlichen Nationaltheaters unter der Leitung von August Wilhelm Iffland (1796–1814) bei Berücksichtigung der künstlerischen Prinzipien und kulturpolitischen Wirkungsfaktoren seiner Gestaltung, Diss. Masch. Greifswald 1977. Eine gute Auswertung der Statistik präsentiert Werner Frick, Klassische Präsenzen (wie Anm. 6).

Bühne kommt und damit der konkurrenzlose Berliner Spitzenreiter bleibt. Zum Vergleich: Goethes klassische ›Iphigenie‹ wird lediglich an sechs Abenden gebracht und damit auf Platz 241 verwiesen. Ifflands Theater hat damit zur Etablierung Schillers als Nationaldichter maßgeblich beigetragen.

Während sich die Spielpläne in Berlin und Weimar – wie auch anderswo – stark ähneln, differiert der schauspielerische Stil ganz gewaltig. Der antinaturalistische, klassische Weimarer Stil, der sich aus Goethes ›Regeln für Schauspieler‹ ebenso wie aus zahlreichen Berichten der Zeit ergibt, setzte auf größte Distanzierung des Zuschauers. Dem »Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären« lautet die Kampfparole, die Schiller in der Vorrede zu seiner ›Braut von Messina‹ dafür prägt.[9] Als Mittel dienen die Versifikation, die Wiedereinführung der antiken Masken und des Chors sowie jene steife, rhetorische Deklamation und Aktion der Schauspieler, die das Aufklärungstheater gerade erfolgreich überwunden hatte. Aus Berliner Perspektive, zu der besonders einige Weimarer Gastspiele in der preußischen Hauptstadt beitrugen, erschien dieser manierierte Darstellungsstil, verbunden mit der rhythmischen, in Kapellmeistermanier einstudierten, fast musikalisierten Deklamation befremdlich, wenn nicht sogar lächerlich.[10] Umgekehrt findet die Berliner Schule in Weimar, wo Goethe sich ständig durch Zelter auf dem laufenden halten läßt, wenig Anerkennung. Als etwa Friederike Unzelmann 1801 in Weimar gastiert, wünscht sich Schiller in ihrem Spiel »etwas mehr Schwung und einen mehr tragischen Stil«, überhaupt erschien ihm alles »zu *wirklich*« und besonders mißfiel ihm der »Conversationston«.[11] Die Schauspielerin soll zu seiner größten Empörung sogar eigenmächtig Verse in Prosa verwandelt haben. Ein wirklichkeitsnaher, zur Illusionierung einladender Konversationston in Rede und Körpersprache, durchaus auch mit populären Effekten verbunden, steht also in Berlin dem Weimarer Distanzgebot strikt entgegen, das auf Pathos, Würde, Deklamationskunst und steifer Manier beruhte.

Kleist begibt sich mit seiner auf die Zustimmung Goethes hoffenden Kritik also zwischen die Fronten. Weil er die Zustände der zeitgenössischen Bühnen pauschal »weder vor noch hinter dem Vorhang« billigen kann, tastet er sich mit seinem Brief auf heikles Terrain vor. Dabei überblickt er offenbar nicht die Zwänge, denen auch Goethe untersteht. Als Theaterleiter kann Goethe weder seine eigenen Stücke noch die anderer anspruchsvoller Autoren hinreichend zur Geltung bringen. Selbst wenn

[9] Vgl. Dieter Borchmeyer, »… Dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären …«. Zu Goethes und Schillers Bühnenreform. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers, Stuttgart 1984, S. 351–370.

[10] Goethes unmutiger Zwischenruf bei einer Aufführung von Friedrich Schlegels ›Alarcos‹ in Weimar am 29. Mai 1802 wurde zum treffendsten Emblem seiner Dramaturgie. Vgl. Friedmar Apel, »Man lache nicht!« In: Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1759–1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums, München und Wien 1999, S. 695–703.

[11] Friedrich Schiller an Gottfried Körner, 23. September 1801. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 31, hg. von Stefan Ormanns, Weimar 1985, S. 59.

Kleist die Forderungen des Publikums realistisch einschätzt, scheint er die »Kräfte unsrer Schauspieler« aus der Berliner Perspektive zu verkennen. Zu stark variieren sie nach den jeweils stilprägenden Spielleitern. Gemessen an der hohen tragischen Handlung und der Versifikation hatte Kleist wohl erwartet, Goethe eher mit der ›Penthesilea‹ als dem ›Zerbrochnen Krug‹ für sich zu gewinnen. Aber das Gegenteil war der Fall. Die Weimarer Aufführung der Komödie am 2. März 1808 endete mit jenem legendären Mißerfolg. Die »außerordentliche[n] Verdienste« (LS 185), die Goethe dem Stück zunächst bescheinigt, werden durch seine Inszenierung untergraben. Fast scheint es so, als wolle er seine Voreinschätzung bestätigt sehen, nach der »das Stück auch wieder dem unsichtbaren Theater angehört«, weil es »doch mehr gegen das Dialectische hin« tendiere (LS 185). Damit könnten die feinen Sprachspiele und Doppeldeutigkeiten gemeint sein, auch die zuweilen langwierigen Ausführungen, etwa der Frau Marthe im 7. oder Evchens im später gestrichenen 12. Auftritt. Goethe fehlte es entschieden »an einer rasch durchgeführten Handlung« (LS 252), die freilich durch seine Zerlegung der ursprünglichen Einheit in drei Akte weiter unterminiert wurde. Analog klagte auch der Weimarer Schriftsteller Johannes Daniel Falk »*eine von Augenblick zu Augenblick fortschreitende Handlung*« ein, die er mit Berufung auf Aristoteles für weit wichtiger hielt als Charakter, Dialog oder psychologische Entwicklung der Gefühle.[12] Und einer einleuchtenden neueren These zufolge scheiterte die Inszenierung, »weil Goethe seinen Schauspielern offenbar deutlich gemacht hatte, daß sie es hier mit einem literarischen Kunstwerk zu tun hatten«; deshalb versuchten sie, »dieses Stück auch als ›theatralisches Kunstwerk‹ zu spielen, und eben nicht zur bloßen Unterhaltung des Publikums«.[13]

Kleists oben zitierte, wohl eher kokett gemeinte Bemerkung, nach der sein ›Zerbrochner Krug‹ »so wenig für die Bühne geschrieben« sei wie die ›Penthesilea‹, scheint sich durch diese unglückliche Rezeptionsgeschichte zu bestätigen. Schon vorab leidet das Stück unter dem Verdikt der Unaufführbarkeit. So erklärt etwa der in Weimar mit den Streichungen beauftragte schauspielerische Aufsichtsbeamte Heinrich Becker, das Lustspiel sei, »wie es steht, […] nicht zu geben« (LS 239); und die ›Allgemeine Deutsche Theater-Zeitung‹ tönt anläßlich der gescheiterten Premiere: »Daß der Verfasser kein Dramatiker ist, beweist seine Unkunde jeder dramatischen Regel« (LS 247). Goethe, der sich durch zweifache Lektüre und Leseproben intensiv auf das Stück einläßt, vermißt die Lösung der »dramatische[n] Aufgabe«, also eine theatralische »Handlung vor unsern Augen und Sinnen« (LS 185). Was passiert aber stattdessen im ›Krug‹? Gegenstand ist die sprachlich ebenso gewandte wie vertrackte tragikomische Analyse von Adams Fall im mehrfachen Sinne, also des Kriminalfalls, des sündigen Adamsfalls, der Gebrechlichkeit eines aus dem Bett

[12] Aufführungsbesprechung aus der Wiener Zeitschrift ›Prometheus‹, LS 249.

[13] Klaus Schwind, »Regeln für Schauspieler« – »Saat von Göthe gesäet«: aufgegangen in der Uraufführung des ›Zerbroch(e)nen Krugs‹ 1808 in Weimar? In: Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache, hg. von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert, Göttingen 1999, S. 151–183, hier S. 179.

gefallenen, noch vom nächtlichen Fenstersturz gezeichneten Dorfrichters, des Identitätsfalls (»Ich fiel […] über mich«, muß er dem Gerichtsrat Walter bekennen, Vs. 1458/63) und nicht zuletzt des Sprach(ver)falls eines sich allmählich selbst verratenden Lügners. Mit Blick auf das Theater der Zeit zögert man, das eine bühnenwirksame Handlung zu nennen. Darstellerisch entspricht sie jedenfalls weder dem Berliner »Ifflandianismus« noch der entgegengesetzten »Manier« des Weimarer »Idealismus«, um die prägnanten Formeln aus Carl Wilhelm Reinholds ›Saat von Göthe gesäet‹ (1808) aufzugreifen.[14] Goethe war diese Differenz im Dramatischen äußerst bewußt, als er am 1. Februar 1808 in der berühmten Antwort auf den oben zitierten Brief seinem ausweichenden Befremden über die ›Penthesilea‹ hinzufügte:

> Auch erlauben Sie mir zu sagen [...] daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. [...] Vor jedem Bretergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus, hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bolen über Fässer geschichtet, mit Chalderons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen. (DKV IV, 410)

Die Vision eines künftigen Theaters, die Goethe Kleist hier unterstellt, entspricht mit Sicherheit nicht seiner eigenen. Goethe prahlt mit dem eigenen dramaturgischen Talent, selbst auf der nicht stehenden Schaubühne des Wandertheaters literarisch und philosophisch so anspruchsvolle Theaterdichter wie Calderón für jeden Publikumsgeschmack erfolgreich einrichten zu können. Kleist und andere »junge Männer von Geist und Talent«, womit er auf die Romantiker anspielen mag, sieht er zu solchen praktischen Leistungen nicht in der Lage; ihre Titulierung als Jünglinge, »die auf ein Theater warten, welches da kommen soll«, verweist sie eher ins Reich der Phantasie und Projektemacherei. Was Goethe von Kleist tatsächlich hielt, ist in dieser Wendung nur angedeutet.[15]

II

Mit dem Berliner Theater hat Kleist nicht mehr Glück. Zu Lebzeiten kommt hier keines seiner Stücke auf die Bühne, lediglich einige Szenen aus der ›Penthesilea‹ werden 1811 im Königlichen Schauspielhaus von Henriette Hendel-Schütz als Pan-

[14] [Carl Wilhelm Reinhold], Saat von Göthe gesäet dem Tage der Garben zu reifen. Ein Handbuch für Ästhetiker und junge Schauspieler, Weimar und Leipzig 1808, S. 18. Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, Saat von Göthe gesäet … Die »Regeln für Schauspieler« – Ein theatergeschichtliches Gerücht. In: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren, hg. von Wolfgang F. Bender, Stuttgart 1992, S. 261–287.

[15] Im Nachlaß heißt es unverblümter: »Mir erregte dieser Dichter, bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, immer Schauder und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre.« Vgl. Goethe, Ludwig Tiecks Dramaturgische Blätter. In: Goethes Werke, Weimarer Ausgabe, Weimar 1901, Bd. I, 40, S. 178.

tomime aufgeführt. Diese rein körpersprachliche Ausdrucksform mag der Gewalttätigkeit und Expressivität dieses Stücks, das Goethe deshalb so stark abstieß wie es später die Expressionisten fesselte, am ehesten entgegenkommen. Daß die Affekte alles übersteigen, was man sonst »in Worte eben fassen kann« (DKV II, 219), beklagen die *dramatis personae* – wie hier Achill – mehr als einmal. An die Stelle der Unsagbarkeit treten immer wieder Regieanweisungen zur körpersprachlichen Artikulation, etwa: »mit allen Zeichen des Wahnsinns« (DKV II, 232) oder »Pause voll Entsetzen« (DKV II, 241). In der ›Vossischen Zeitung‹ wird diese Körperinszenierung der vorangehenden Lesung gegenüber ausdrücklich bevorzugt: »Daß die Amazonenkönigin einen Mord begangen, erst von den Priesterinnen mit Fluch belegt, dann entsündigt wird; daß sie den Leichnam des Ermordeten vor sich sieht und neben ihm seelenlos und entseelt […] hinsinkt, *sah* man hernach besser, als man es vorher *gehört* hatte« (LS 489b).

Eigentlich hätte man vom Königlichen Nationaltheater unter Ifflands Leitung erwarten müssen, daß es Kleists Dramen wegen ihrer starken körperlichen Ausdruckshaftigkeit aufgeschlossen, wenn nicht sogar interessiert gegenüberstehen würde. Nach allem, was man von den dramaturgischen Maximen des Mannheimer Iffland der 80er Jahre weiß, hätte Kleist ihm sehr viel näher stehen müssen, als dem antikisierenden Klassizismus der Weimarer. Einige von Ifflands markantesten Stichworten sind die natürliche »Darstellung des ganzen Menschen«,[16] Orientierung am »Garrickschen Ausdruck«,[17] die Forderung, der Dichter müsse »den *Karakter* schaffen, der Schauspieler aber den *Menschen* zum Karakter«,[18] schließlich das programmatische Ziel, »ohne Worte die deutlichste Sprache der Seele zu der Seele zu finden«,[19] um so auch Beiträge zur »Geschichte des Menschen liefern« zu können.[20] Iffland umschreibt damit die Hauptprämissen des anthropologischen Theaters der Aufklärung, dem Kleist, so meine These, außerordentlich verbunden bleibt, auch wenn er die auf Natürlichkeit und Wahrheit zielende Ausdrucksrelation zwischen Seele und Körper zunehmend durch Bewußtsein und Sprache bricht und in Frage stellt. Selbst wenn Iffland seine ursprüngliche Konzeption in der Berliner Zeit nicht mehr uneingeschränkt vertritt, bleibt er bei seinen Grundüberzeugungen von der naturwahren Menschendarstellung. Diese bildet auch für Kleist die Basis, selbst wenn er sie immer wieder hart auf die Probe stellt.

Auch inhaltlich bezieht Kleist sich an einigen Stellen stärker auf Iffland, als die gegenüber Goethe inszenierte Selbstunterscheidung von aller Rührung und Unter-

---

[16] August Wilhelm Iffland, Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen, Gotha 1785, S. 34.

[17] Iffland, Fragmente über Menschendarstellung (wie Anm. 16), S. 45.

[18] August Wilhelm Iffland, Briefe über die Schauspielkunst. In: Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit 4 (1781), S. 304–311; S. 364–372; S. 451–456; 5 (1782), S. 50–59, hier 4 (1781), S. 454.

[19] Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789, hg. von Max Martersteig, Mannheim 1890 (Neudruck Berlin 1980), S. 94.

[20] Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters (wie Anm. 19), S. 115.

haltungskunst vermuten läßt. Zu denken ist dabei an die in der Kleistforschung bisher nicht systematisch untersuchten, zuweilen höchst ironischen Anspielungen auf die Trivialliteratur: die rührend-idyllischen Mittelszenen und Familientableaus, etwa in der ›Familie Schroffenstein‹ oder im ›Erdbeben‹, die Versatzstücke aus Geistergeschichten und mesmeristischen Charlatanerien, beispielsweise im ›Bettelweib‹ oder im ›Käthchen‹, Streiflichter auf das erotisch-voyeuristische Genre, sinnfällig im Schlüssellochblick auf die inzestuöse Versöhnung der Marquise von O… mit ihrem Vater oder auf Elvires geheimen Liebeskult im ›Findling‹, Karikaturen aus der unterhaltenden Komödie, etwa in Gestalt des Bauerntölpels Sosias im ›Amphitryon‹, oder Allusionen auf das Milieu der Ritter-, Räuber- und Gaunergeschichten, sei es im ›Zweikampf‹ oder im ›Michael Kohlhaas‹. Auch Iffland kommt in diesem Zusammenhang als eine Vorlage Kleists in Frage. Sein Trauerspiel ›Albert von Thurneisen‹ (1781) gestaltet den Konflikt von Liebe und militärischer Dienstpflicht, der Titelheld erobert lieber die Tochter eines Generals als die Außenwerke einer belagerten Stadt angemessen zu verteidigen.[21] Parallelen zum ›Prinz Friedrich von Homburg‹ liegen ebenso auf der Hand wie zur ›Marquise von O…‹. Bereits für die Zeitgenossen war das unübersehbar. »*Flach* finden Sie diese Marquise von O.?«, fragt Adam Müller im März 1808 Friedrich von Gentz und fährt fort: »Finden Sie vielleicht auch Reminiszenzen von Iffland in dieser Novelle, wie es einigen Dresdener Beurteilern begegnet ist?« (LS 257)

Weder konzeptionelle Grundübereinstimmungen in Fragen der Schauspielkunst noch thematische Gemeinsamkeiten haben aber zu einer Annäherung zwischen Kleist und Iffland geführt. Im Gegenteil. Die Analogien zwischen Ifflands ›Thurneisen‹ und Kleists ›Prinz von Homburg‹ hat man sogar für die Ablehnung durch den Berliner Theaterdirektor mit verantwortlich gemacht.[22] Dem ging aber der fatale Streit um das ›Käthchen von Heilbronn‹ voraus. Am 12. August 1810 bestätigt Kleist Iffland die Rückgabe des ›Käthchen‹, verknüpft allerdings mit der abfälligen Bemerkung, es habe dem Intendanten nicht gefallen. In dem Brief folgt dann Kleists verhängnisvolle persönliche Gegenattacke mit dem Satz: »Es thut mir Leid, die Wahrheit zu sagen, daß es ein Mädchen ist; wenn es ein Junge gewesen wäre, so würde es Ew. Wohlgebohren wahrscheinlich besser gefallen haben« (DKV IV, 448). Es ist viel gerätselt worden, wie Kleist sich zu einer solchen Beleidigung versteigen konnte, ganz unabhängig davon, ob die Homosexualitätsunterstellung gegenstandslos ist oder nicht. War es persönliche Rache für die Ablehnung, ein Ausdruck der Mißbilligung für eine Bühne, die »weder vor noch hinter dem Vorhang« für

[21] August Wilhelm Iffland, Albert von Thurneisen ein bürgerliches Trauerspiel in vier Aufzügen. Mit einem Nachwort hg. von Alexander Košenina, Hannover 1998; vgl. Košenina, Anthropologie und Schauspielkunst (wie Anm. 4), S. 233–246.

[22] Vgl. Reinhold Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901, S. 180.

seine Stücke geeignet schien oder gar eine verborgene politische Finte gegen einen mutmaßlichen Franzosenfreund?[23]

Iffland übergeht die Beleidigung, die übrigens in bezug auf Theatermacher schon seit Shakespeare als Klischee existiert,[24] in seiner postwendenden Antwort fast gänzlich. Zwar würdigt er »die bedeütenden dramatischen Anlagen« des ›Käthchens‹, macht dabei jedoch unmißverständlich deutlich, daß »das Stück in der Weise und Zusammenfügung, wie es ist auf der Bühne sich nicht halten könne« (DKV IV, 449). Zum Skandal wurde dieser Briefwechsel erst durch Publizität. Die heikle Geschichte machte rasch die Runde, noch Jahre später wurde die Zurückweisung des ›Käthchens‹ sogar für Kleists Selbstmord verantwortlich gemacht.[25] Kleist schlug in den ›Abendblättern‹ zurück, deren »Hauptzweck« Varnhagen deshalb in der »Vertreibung des Schlechten – vorzüglich oder doch zunächst der Iffländereien unseres Theaters« erblickte (LS 410).

Den Auftakt bildet am 3. Oktober 1810 das ironische Huldigungsgedicht ›An unsern Iffland bei seiner Zurückkunft in Berlin den 30. September 1810‹, das den häufigen auswärtigen Gastspielen des Theaterdirektors gilt. Spekulationen und Gerüchte über seinen möglichen Weggang – befeuert vom Spott einiger aufgebrachter Berliner Zuschauer, nach dem Iffland »hier nächstens Gastrollen geben werde« (LS 403a) – dementiert Kleist in diesen Versen mit Süffisance: »In fremden Landen glänzen, / Ist Ihm kein wahres Glück: / Berlin soll Ihn umkränzen, / Drum kehret Er zurück« (DKV III, 443). Das »Band« zwischen Iffland und seinem dankbaren Publikum preist Kleist spitz als unteilbar und fügt zur Beruhigung hinzu: »Daß Er Euch gänzlich miede / Wird nie und nimmer wahr« (DKV III, 443). Kurzum, Kleist versichert die hauptstädtische Theatergemeinde ihres »Heros« und »Fürst[en]«, der mit »Kunstgeübter Hand« auch weiterhin »unsre Bühne zieren« werde (DKV III, 444).

In der letzten doppeldeutigen Wendung kommt der stärkste Vorbehalt gegenüber Iffland zum Ausdruck.[26] Sie erschließt sich erst aus der Kombination mit einer am folgenden Tag in den ›Abendblättern‹ erschienenen Rezension zu Julius von Voß' Lustspiel ›Ton des Tages‹. Die beiden Texte sind nicht allein durch ihr unmittelbar aufeinanderfolgendes Erscheinen, sondern auch inhaltlich eng miteinander

[23] Die Verknüpfung des Homosexualitätsvorwurfs mit dem Vaterlandsverräter Johannes Müller führt zu der zuletzt genannten kühnen politischen These, die vertreten wird von Paul Derks, Die Schande der heiligen Päderastie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750–1850, Berlin 1990, S. 440–445.

[24] Vgl. Derks, Die Schande der heiligen Päderastie (wie Anm. 23), S. 434–440.

[25] Ludwig Robert spekuliert z. B. am 22. Mai 1822 gegenüber Tieck: »gewiß bin ich, daß er noch lebte, wenn Iffland sein Käthchen gegeben und es ihm nicht so brutal zurückgeschickt hätte. Er ist an Entmutigung und Liebebedürfnis gestorben« (LS 518a).

[26] Die folgenden Überlegungen sind eine Weiterführung des wichtigen Aufsatzes von Alexander Weigel, Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists ›Ueber das Marionettentheater‹ und das ›Königliche Nationaltheater‹. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988, S. 263–280.

verknüpft, was man nur durch die getrennten Abdruckorte in modernen Ausgaben übersieht. Für die Zeitungsleser war der Zusammenhang hingegen offenkundig. Karl Müchler wies etwa die in beiden Beiträgen deutlichen »Sarkasmen […] gegen das hiesige Nationaltheater und dessen Direktor, Herrn *Iffland*« zurück und zitiert eine epigrammatische Antwort an den »Theaterkritiker Xy«, die wie folgt beginnt: »Du rühmst die Kraft von Ifflands Künstlerhänden, / Wir haben nichts dawider einzuwenden« (LS 414a).

Auch viele andere Theaterkritiker hatten nichts gegen Ifflands Handspiel einzuwenden, allerdings fallen die Einschätzungen ambivalent aus.[27] Während Karl August Böttiger und Heinrich von Collin darin einen psychologisch naturwahren Ausdruck im Sinne Johann Jakob Engels und der anthropologischen Theorie der Schauspielkunst erkennen, scheint Karl Friedrich Kunz gerade die ausladende, bedeutende, heroische, malende Gebärde zu bevorzugen. Auch historisch ist der darstellerische Einsatz der Hand umstritten. Seit Quintilians ›Institutio Oratoria‹ werden diese Redegesten unter dem Stichwort *Chironomie* genauestens katalogisiert und festen Bedeutungen zugeordnet,[28] also als höchst konventionalisiertes Zeichensystem gefaßt. Erst seit dem späten 17. Jahrhundert beginnt man, dieses artifizielle Spiel an der beobachtbaren Natur zu messen und nach den psychologischen Beziehungen zwischen der Seele und den körperlichen Ausdrucksformen sowie nach den kulturanthropologischen Differenzen zu fragen. Im 18. Jahrhundert verdrängt dieses neue Interesse an der unwillkürlichen Körpersprache die Chironomie.

---

[27] Karl August Böttiger bringt beispielsweise Ifflands erschaudernden, über Brudermord monologisierenden Franz Moor, wie er ihn 1796 in Weimar vorstellte, mit Johann Jakob Engels Charakterisierung des Furchtsamen in Verbindung, der im Rückzug das Objekt des Schreckens im Auge behält. Auch bei Iffland »war es gerade dieses Rückwärtsschreiten mit unverwandt starrendem Auge und vorgehaltenen Armen, was seinem Gebärdenspiel die höchste Täuschung und Kraft gab. Noch war dabei eine eigene Feinheit bemerkenswert. Die rechte Hand ist weiter vorgehalten als die linke, die in einem spitzen Winkel mehr hinterwärts gebogen ist« und mit der er sich selbst, den Schock noch vergrößernd, in den Rücken fällt. Vgl. Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen, hg. von Monty Jacobs, neu hg. von Eva Stahl, Berlin 1954, S. 112. Heinrich von Collin bewundert im Juni 1801 Ifflands Darstellung des King Lear, der »durch langes, dumpfes Hinbrüten, durch Sprünge in der Diktion und unsichere, ungewisse Handbewegungen Spuren des Wahnsinns« verriet (S. 322). Und um 1805 rühmt Karl Friedrich Kunz Ifflands »stets beredten Hände und Finger« als Harpagon in der deutschen Bearbeitung von Molières ›Der Geizige‹. Dabei hebt er die feine Nuanciertheit hervor, als »die Finger der rechten Hand sich konvulsivisch krümmen, das Gestohlene womöglich sogleich wieder in Empfang zu nehmen, indes die linke Hand in dieser Zuversicht ebenso nach ihrer Rocktasche fährt, das Errettete darin zu verbergen« (S. 97). Über Ifflands Interpretation des Wilhelm Tell hält der gleiche Beobachter fest: »Heftig mit dem einen Fuße vortretend, packte er den Pfeil mit der rechten Hand, und mit ausgestrecktem Arme, ihn hoch erhebend, richtet er die Spitze dem Landvogte zu, indes die linke die Armbrust ergriffen. […] Die ganze Stellung ist malerisch schön! […] Der Blick ist dabei bedeutungsvoll gen Himmel gerichtet, die rechte Hand dahin hoch erhoben, während in dem linken Arme die Armbrust ruht« (S. 246f.).

[28] Vgl. Ursula Maier-Eichhorn, Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik, Frankfurt u.a. 1989. Noch Goethes ›Regeln für Schauspieler‹ enthalten dazu zahlreiche Hinweise (§§ 44–62).

Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹ handelt beispielsweise von der Entschlüsselung eines aus europäischer Perspektive fremden Gebärdencodes. Erröten und Erblassen werden dabei als besonders unverstellbare und damit authentische Ausdrucksformen gegenüber der Hand bevorzugt, die für eine steife, rhetorische, künstlich gezierte Körpersprache steht.

Es gibt aber auch die Gegenposition. Sulzer, selbst ein großer Befürworter psychologischer Ausdruckskunst, empfiehlt immer wieder das genaue Studium des Menschen und seiner Leidenschaften, etwa anhand der Seelenmalerei Charles LeBruns. Gerade die Gliedmaßen seien dabei zu beachten, insbesondere die fast von selbst sprechenden Hände.[29] Auch Lavater hält die Hand für außerordentlich »charakteristisch«, sie ist »besonderer Charakter des besondern Menschen […], wegen ihrer *Unverstellbarkeit* sowohl, als wegen ihrer *Beweglichkeit*. […] *Ruhend* und *bewegt* spricht die Hand«.[30] Und Engel, Kopf der psychologischen Ausdruckskunde, plädiert überall für die Bevorzugung der Wahrheit gegenüber der Schönheit, der ausdrückenden gegenüber den malenden Gebärden, spricht deshalb aber dem »Spiel der Hände« Ausdruckshaftigkeit keineswegs ab.[31] Die empfohlenen Stellungen auf den beigefügten, von Johann Wilhelm Meil gestochenen Kupfern, unterscheiden sich nicht grundsätzlich von den Posen Ifflands.[32] Der berühmteste Beleg für ein psychologisch außerordentlich fein motiviertes Spiel der Hände ist der von Lessing beschriebene Spasmus beim Sterben, den er in Hamburg an Madame Hen-

[29] Der Künstler soll sich – so Sulzer – mit dem Einfluß der Affekte »auf die Stellung und Bewegung der Gliedmaaßen bekannt machen. Die Glieder unsers Körpers besitzen eine Art der Sprache. Alle Gliedmaaßen helfen dem Redner sprechen; von den Händen kann man beynahe sagen, daß sie selbst sprechen. Können wir nicht, sagt ein Kunstrichter, mit den Händen fodern, versprechen, rufen, verabscheuen, fürchten, fragen, leugnen oder weigern, Freude und Traurigkeit, Zweifel, Bekenntniß, Reue, Maaß und Ziel, Ueberfluß, Zeit und Zahl andeuten?« Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, 4 Bände, 2. Auflage, Leipzig 1792–1794 (Neudruck: Hildesheim 1994), Bd. 1, S. 266.

[30] Johann Caspar Lavater, Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Bd. 3, Leipzig und Winterthur 1777 (Nachdruck Zürich 1969), S. 104 f. (Abschnitt IV, 1: Ueber die Hände).

[31] »Das Spiel der Hände ist leicht, ungehindert, frei, wo die ganze Entwickelung der Ideen gut geht, und sich eins aus dem andern ohne Schwierigkeit ergiebt; es ist unruhig, unregelmäßig, die Hände greifen umher, machen bald diese bald jene Bewegung, nach der Brust hin, dem Haupt hin, die Arme werden in und aus einander gefaltet: wenn das Nachdenken in seinem freien Strome gehemmt und in allerhand fremde Ufer abgeleitet wird.« Johann Jakob Engel, Ideen zu einer Mimik, Bd. 1, Berlin 1804 (Schriften, Bd. 7), S. 145 f.

[32] Oben sieht man Hamlet, der gerade die Bedenklichkeit des Selbstmordes begreift. Dazu »bewegt er den Finger vor sich hin, als ob er äußerlich mit dem Auge gefunden hätte, was er doch innerlich mit dem Scharfsinn fand«. Unten ist Lear dargestellt, als er sich gegen den Wahnsinn sträubt. Offenbar will er – so Engels Kommentar – »mit verwandter Hand die unangenehme Erinnerung gleichsam von sich stoßen, zurückscheuchen«. Engel, Ideen zu einer Mimik (wie Anm. 31), S. 150 f.

sels Interpretation der Sara Sampson beobachten konnte und nachträglich an medizinischen Quellen zu überprüfen versuchte.[33]

Die skizzierten ambivalenten Einschätzungen chiromantischen Körperausdrucks lassen Kleists Kritik an Ifflands Spiel in den ›Abendblättern‹ in einem etwas anderen Licht erscheinen als bisher. Der Vorwurf in der erwähnten Rezension zu Voß' Lustspiel ›Ton des Tages‹ lautet im Kern »Pantomimik«, also malende statt ausdrückende Gebärden im Sinne Engels. Von »allen seinen Gliedern« – heißt es weiter – »wirkt, in der Regel, keins, zum Ausdruck eines Affekts, so geschäftig mit, als die Hand; sie zieht die Aufmerksamkeit fast von seinem so ausdrucksvollen Gesicht ab«. Deshalb empfiehlt Kleist, »mäßiger und minder verschwenderisch« damit umzugehen (DKV III, 571).

Iffland würde dieser letzten Position unbedingt zugestimmt haben, natürlich aber in der modernen Tradition Riccobonis, Diderots und Lessings. Dazu gehören auch die zuvor versammelten Theoreme Engels und Sulzers zum natürlichen Spiel der Hand. Entsprechend verkündet Iffland seinem fiktiven Schüler in den ›Briefen über die Schauspielkunst‹: »Sulzer sei Ihre Bibel«.[34] Zwar mag man mit einigen der zuvor angeführten Kritiker Iffland im Vergleich zu David Garrick, Konrad Ekhoff oder auch Johann Friedrich Ferdinand Fleck[35] mangelnde Vollkommenheit oder einzelne Geziertheiten vorwerfen, eine konzeptionelle Frontstellung zu der von ihm selbst mit begründeten naturwahren Schauspielkunst oder eine Verallgemeinerung auf den Stil des Königlichen Nationaltheaters läßt sich daraus aber keinesfalls ableiten. Vielmehr entsteht der Eindruck, daß Kleist dem Berliner Darstellungsstil viel näher steht, als er angesichts des aktuellen Streits mit Iffland zuzugeben bereit ist. Offenbar werden hier eher Ressentiments gegen den manierierten Weimarer Klassizismus auf den neuen Widersacher Iffland übertragen, um ihn und damit auch das von ihm geleitete Theater in Mißkredit zu bringen.

---

[33] »Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu Nutze. In dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äusserte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus; sie kniff den Rock, der um ein weniges erhoben ward und gleich wieder sank: das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts; der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. – Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung: aber er sehe sie einmal!« Gotthold Ephraim Lessing's Schriften, hg. von Karl Lachmann, 3. Auflage besorgt durch Franz Muncker, Bd. 9, Stuttgart 1893, S. 239.

[34] Iffland, Briefe über die Schauspielkunst (wie Anm. 18), S. 307.

[35] Besonders Alexander Weigel (wie Anm. 26) spielt Fleck gegen Iffland aus.

III

Aus der Konfrontation mit den Schauspieldirektoren Goethe und Iffland, die Kleists Stücke als dramaturgisch untauglich verwarfen, mag deutlich werden, was Kleists Vision eines kommenden Theaters keinesfalls entsprach. Obgleich der Darstellungsstil in Weimar und Berlin höchst gegensätzlich war, scheinen sich doch sehr ähnliche Vorbehalte gegen beide Bühnen zu richten. Das steif deklamierende, nach Goethes Anweisungen vor dem Spiegel einzustudierende Spiel,[36] kann ebenso wenig Kleists Zustimmung finden wie der in seinen Augen nur noch auf einzelne Züge reduzierte Naturalismus Ifflands.[37] Sein Ideal einer neu beseelten Wahrhaftigkeit, Freiheit und Natürlichkeit beschreibt er im Bild der Marionette. Denn diese entgeht aufgrund des fehlenden Bewußtseins und des ausgelagerten Antriebs zwei grundsätzlichen Schwierigkeiten jedes wirklichen Schauspielers. Die Marionette hätte die beiden Vorteile, so argumentiert der Tänzer C., »daß sie sich niemals *zierte*« und »daß sie *antigrav*« sei (DKV III, 559). Bewußtsein und Schwerkraft als Störfaktoren von Anmut und Natürlichkeit sind hier ausgeschaltet.

Die paradoxe Denkfigur, daß eine hölzerne Puppe über mehr »Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit […] und besonders eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte« verfüge (DKV III, 558), mithin über mehr Anmut als ein menschlicher Körper, erscheint aus der Perspektive schauspieltheoretischer Debatten des 18. Jahrhunderts wenig erstaunlich.[38] Dem nicht entsprechend ausgebildeten Menschen ist es kaum möglich, Anmut zu spielen. Es würde ihm gehen wie dem Knaben oder Fechter bei Kleist. Das einfachste Repräsentationsmodell des empfindsamen Akteurs, das am prominentesten Remond de Sainte Albine vertritt, wird deshalb in der Aufklärung allenthalben kritisiert, weil der rasche Wechsel zwischen Affekten unmöglich wäre und authentische Empfindungen nicht Abend für Abend in gleicher Intensität reproduzierbar sind. Deshalb setzt sich allgemein das distanzierende Reflexionsmodell durch, das besonders Francesco Riccoboni verteidigt. Das Ziel sei, erklärt er programmatisch, daß »man diejenige Geschicklichkeit, durch welche man die Zuschauer diejenigen Bewegungen, worein man selbst versetzt zu sein scheint, empfinden läßt. Ich sage: man scheint darein versetzt zu sein, nicht,

[36] Goethe, Regeln für Schauspieler, § 63: »Um zu einem richtigen Gebärdenspiel zu kommen und solches gleich richtig beurtheilen zu können, merke man sich folgende Regeln: Man stelle sich vor einen Spiegel und spreche dasjenige, was man zu declamiren hat, nur leise oder vielmehr gar nicht, sondern *denke* sich nur die Worte.« In: Goethes Werke (wie Anm. 15), Bd. I, 40, S. 161.

[37] Auch Tieck moniert in der Rahmenhandlung zum ›Phantasus‹, daß Iffland »uns statt der Leidenschaften, einzelne Züge, die er an Leidenschaftlichen wahrgenommen« hat, vorstelle. Vgl. Ludwig Tieck, Phantasus. In: Ders., Sämtliche Werke, Bd. 13, Wien 1818, S. 204.

[38] Vgl. zum folgenden ausführlicher Košenina, Anthropologie und Schauspielkunst (wie Anm. 4), S. 117–151.

daß man wirklich darein versetzt ist«.[39] Am raffiniertesten ist die von Lessing vorgeschlagene Kombination der beiden Ansätze: Durch kalkuliert eingeübte Nachahmung aller äußerlichen Ausdrucksformen einer bestimmten Empfindung werde aufgrund des leib-seelischen Konnexes unweigerlich die Seele künstlich affiziert, die wiederum auf natürlichem Wege für eine scheinbar authentische Affektsprache des Körpers sorge. Der Schauspieler ist gleichsam sein eigener Marionettenspieler, der seinen Körper psychologisch höchst reflektiert in naturwahre Bewegungen versetzt, ohne deshalb selbst empfinden zu müssen.

Diderot reizt dieses Paradox in seinem berühmten gleichnamigen Text weiter aus. Wie für Lessing besteht für ihn kein Zweifel daran, daß der Mensch als Schauspieler sich grundsätzlich vom Menschen als Mensch unterscheidet. Der Akteur spielt mit einer »erborgten Seele«, die er genau studiert und nachahmt. »Die Tränen des Schauspielers stammen aus dem Gehirn; die des empfindsamen Menschen steigen aus seinem Herzen auf«.[40] Das Ziel von Diderots Konzeption der Schauspielkunst, nämlich »das, was im Innern der Menschen vor sich geht«, darzustellen, läßt sich nur durch die Trennung der Identitäten erreichen. Um dies zu verdeutlichen, bedient sich Diderot ebenfalls der Marionettenmetapher: Der Mensch als Schauspieler ist im Unterschied zu dem Menschen der Natur und des Dichters »der übersteigertste (*plus exagéré*): er […] hüllt sich in eine große, aus Weidenruten geflochtene Marionette, deren Seele er ist«.[41] So wird die gedankliche Parallele zwischen der Doppelidentität des Schauspielers und dem psychophysischen Dualismus des Menschen besonders deutlich: Wie der Mensch in der Marionette, so wirkt die Seele im Körper. Der Schauspieler ist zwar »eine Marionette, deren Fäden der Dichter in den Händen hält«,[42] zugleich hat er aber die Pflicht zu eigener künstlerischer Produktivität, indem er das vom Dichter erdachte *modèle idéal* mit Hilfe der Einbildungskraft (*imagination*) und des Gedächtnisses (*mémoire*) in theatralische Aktion überführt.

Kleist konnte Diderots Konzept vom *comédien de réflexion*, der gegen den *comédien de nature* ausgespielt wird, noch nicht kennen, weil das ›Paradoxe sur le comédien‹ erstmals 1830 erschien. Diese Unterscheidung hatte sich aber längst durchgesetzt. Auch das Bild von der Marionette zur Verdeutlichung des Leib-Seele-Verhältnisses liegt schon vor Kleist in der Luft. Diderot erklärt damit die Differenz zwischen der körperlichen Peripherie, dem äußerlich bewegten Körper des Schauspielers, und dessen bewegendem Prinzip, sei es in Gestalt des Marionettenspielers,

---

[39] Francesco Riccoboni, Die Schauspielkunst. ›L'Art du théâtre. 1750‹. Übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Angefügt: Friedrich Ludwig Schröder, Auszüge aus Franz Riccobonis Vorschriften über die Kunst des Schauspielers mit hinzugefügten Bemerkungen, hg., eingeleitet und mit Anm. versehen von Gerhard Piens, Berlin 1954, S. 73.

[40] Denis Diderot, Das Paradox über den Schauspieler. In: Ders., Ästhetische Schriften, hg. von Friedrich Bassenge, Bd. 2, Berlin 1984, S. 521 und S. 489.

[41] Diderot, Das Paradox über den Schauspieler (wie Anm. 40), S. 534.

[42] Diderot, Das Paradox über den Schauspieler (wie Anm. 40), S. 514.

des Dichters oder der Persönlichkeit des Akteurs. Ob der Mensch im Schauspieler dabei selbst empfindet oder nicht, interessiert Diderot nicht weiter, »vorausgesetzt, daß wir das letztere nicht merken«.[43] Wie die natürliche, anmutige Bewegung praktisch erzeugt wird, soll für den illudierten Zuschauer ein Geheimnis bleiben, im Unterschied zum Weimarer Programm darf die Kunst sich nicht als Kunst offenbaren. Diderot führt wie Kleist die Marionettenmetapher ein, um zu verdeutlichen, daß der Schauspieler anders als der Alltagsmensch die Wechselwirkungen zwischen Seele und Leib nicht zufälligen Automatismen überläßt, sondern diese intentional steuert, ohne sich deshalb mit der vorgestellten Rolle (*persona*) völlig zu identifizieren.

Die Marionette ist deshalb so gut für diese Demonstration geeignet, weil das Bewegungsprinzip, also das Analogon zur Seele in Gestalt des Maschinisten, räumlich ausgegliedert ist. Das vollkommen harmonische Verhältnis zwischen Schwerpunkt und Peripherie kann erst erreicht werden, wenn zuvor eine Entflechtung aller gewohnheitsmäßigen, unbewußten, habitualisierten Abläufe stattgefunden hat. Ist der Schwerpunkt verschoben, entsteht der Eindruck einer unnatürlichen Unstimmigkeit und Disharmonie. Dieser Fall begegnet aus Kleists Perspektive im unharmonischen, weil einseitig auf die Hand reduzierten Spiel Ifflands. Darauf scheint im ›Marionettentheater‹ mit einem Hinweis auf den Tänzer P. angespielt zu werden: Die »Seele«, beklagt der Sprecher, »sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen« (DKV III, 559).

Kleists Entwurf teilt mit demjenigen Diderots nicht nur die Marionettenmetapher. Diderot spricht von einem *modèle idéal*, das für ein ausbalanciertes Verhältnis von Naturbeobachtung und Imagination, Empfindung und Reflexion bürgen soll. Kleists Vorschlag ist nicht weniger idealtypisch und paradiesisch. Eine Marionette, die »vermittelst des Drahtes oder Fadens« ausschließlich aus »dem Schwerpunkt der Bewegung« dirigiert wird (DKV III, 559), existiert noch gar nicht. Der Tänzer C. muß zugestehen, daß die ihm vorschwebende Marionette erst noch gebaut werden müsse. Gleichwohl ist ihre im Gedankenexperiment vollzogene Schöpfung so wenig ingeniös wie das damit verknüpfte Kleistsche Theater, »welches da kommen soll«. Denn Anthropologen unter den Theoretikern der Schauspielkunst argumentieren ganz ähnlich. Ohne das Bild der Marionette zu bemühen, gelangt auch Engel zu der Überzeugung, daß die gesamte körperliche Peripherie von einer zentralen »vis motrix« (DKV III, 559) aus regiert wird: »Der Sitz des Gebehrdenspiels« – heißt es in den ›Ideen zu einer Mimik‹ – »ist nicht dieses und jenes Glied, dieser oder jener Teil des Körpers insonderheit. Die Seele hat über alle Muskeln desselben Gewalt, und wirkt, bei vielen ihrer Bewegungen und Leidenschaften, in alle«.[44] Die

[43] Diderot, Das Paradox über den Schauspieler (wie Anm. 40), S. 521.
[44] Engel, Mimik, Bd. 1 (wie Anm. 31), S. 70.

bei Engel durch Präzision, Harmonie und Ökonomie erzeugte Stimmigkeit des Gebärdenspiels[45] bürgt für die Einheitlichkeit der Seele,

> […] denn der Mensch hat ja nur Eine Seele, die auf den ganzen Körper einwirkt; und wenn also ein einfacher Affect die ganze Kraft der Seele auf Einen Punct richtet, sie ganz mit allen ihren Ideen und Empfindungen auf Einen Ton stimmt, so muß auch der ganze Körper an dem Ausdrucke dieses Affectes Theil nehmen, und jede Bewegung jedes Gliedes zu seiner Darstellung mitwirken.[46]

Kleists Rede von der *vis motrix* oder vom Schwerpunkt der Marionette, woraus die Bewegung wie von selbst hervorgeht, zielt in die gleiche Richtung. Und auch in einschlägigen Theorien zur Tanzkunst, die in Kleists ›Marionettentheater‹ ja im Vordergrund steht, bietet sich ein ähnliches Bild. Jean-Georges Noverre wird in seinen ›Briefen über Tanzkunst und über die Ballette‹ (1760, dt. 1769) nicht müde, das genaueste Studium der Leidenschaften zu empfehlen und den Zusammenhang zwischen der Seele und dem Körperausdruck zu erörtern. Er plädiert für eine selbstbewußt und reflektiert gestaltete Tanzkunst als eine freie Kunst. Deshalb bedient er sich der Metapher von der Marionette als eines unfreien Wesens am Gängelbande, in der Sache stimmt er aber mit den Überlegungen Diderots, Engels und Kleists überein:

> Lassen Sie uns also studieren, mein Herr; lassen Sie uns nicht länger den Marionetten gleichen, die am Drahte regiert werden, und nur den unwissenden Pöbel täuschen. Wenn unsre Seele die Triebfedern unsrer Maschiene in Bewegung setzt, so werden alsobald die Füße, Schenkel, Körper, Physiognomie und Augen richtig spielen, und die Wirkung, die diese natürliche Harmonie hervorbringt, wird sowohl über den Verstand als das Herz gleich mächtig seyn.[47]

Wiederum ist die Seele die *vis motrix*, die für harmonische Bewegungsabläufe des gesamten Körpers, einschließlich seiner Peripherie, sorgt. Verstand und Herz müssen dafür zusammenspielen. Kleist hat sie in seinem Aufsatz lediglich zur Verdeutlichung in den Gestalten des Maschinisten und der Marionette getrennt beschrieben. Daß er für sein Theater, »welches da kommen soll«, ebenfalls ein Zusammenspiel zwischen Bewußtsein und Grazie, Verstand und Gefühl, Erkennen und Empfinden, Wort und Gebärde fordert, scheint außer Zweifel zu stehen. Stärker als seine Vordenker in der Aufklärung setzt er aber auf Differenz statt Harmonie, die widerstrei-

---

[45] Vgl. Doris Bachmann-Medick, Die ästhetische Ordnung des Handelns. Moralphilosophie und Ästhetik in der Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1989, S. 105–120.

[46] Engel, Mimik, Bd. 1 (wie Anm. 31), S. 355 f.

[47] Jean Georges Noverre, Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Aus dem Französischen übersetzt [von J. J. C. Bode und G. E. Lessing], Hamburg und Bremen 1769 (Neudruck Leipzig 1981), S. 217. Vgl. Gabriele Brandstetter, »Die Bilderschrift der Empfindungen«. Jean-Georges Noverres ›Lettres sur la Danse, et sur les Ballets‹ und Friedrich Schillers Abhandlung ›Über Anmut und Würde‹. In: Schiller und die höfische Welt, hg. von Achim Aurnhammer u.a, Tübingen 1990, S. 77–93. – Claudia Jeschke, Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren, hg. von Wolfgang F. Bender (wie Anm. 14), S. 85–111.

tenden Kräfte sollen auf dem Theater auch isoliert in extremer Form dargestellt und analysiert werden. Die Schlußsätze des Marionettentheaters ergeben aus dieser Perspektive neuen Sinn: »so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am Reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott« (DKV III, 563).

Der unendliche Progreß der Erkenntnis zur Wiedererlangung der verlorenen natürlichen Anmut auf höherer Stufe ist eben nicht nur die bei den Interpreten so beliebte geschichtsphilosophische Konstruktion. Theoretiker der Schauspielkunst lehren nämlich in anderem Sinne, wie der Akteur zur göttlichen »Über-Marionette« (Gordan Craig)[48] werden kann. Von Riccoboni, Diderot und Lessing über Kleist bis zu Meyerhold und Stanislawski besteht die Pointe darin, daß die Trennung zwischen Bewußtsein und Bewegung eingeübt werden muß. Die Perfektionierung und Verselbständigung der körperlichen Aktion eines Gliedermanns bei gleichzeitiger Entledigung von allen störenden Gedanken ist das Geheimnis einer höchst kalkulierten Darstellung, die aber nicht so wirkt. Das Bewußtsein des Menschen im Schauspieler muß verschwinden und durch das unendliche Bewußtsein der Rollenfigur ersetzt werden, um ein göttliches Spiel zu erreichen. In diesem Sinne steht Kleists Entwurf eines zukünftigen Theaters eher in der Tradition, die den Selbstinduktionsanhänger Lessing mit den Biomechanikern Meyerhold und Stanislawski verbindet. Diese Lesart begibt sich bewußt in Opposition zu zwei Vorschlägen, das ›Marionettentheater‹ und Kleists Theater zu verstehen: erstens zu Manfred Braunecks Ansicht von einer »Fundamentalkritik« Kleists an Ifflands Schauspielkunst,[49] die auf einem historisch verzerrten Bild des Berliner Theaterdirektors beruht, und zweitens zu Bernhard Greiners These von Kleists Antizipation eines a-mimetischen oder mythischen Theaters im Sinne von Antonin Artaud, Tankred Dorst, Peter Handke, Botho Strauß oder George Steiner.[50]

---

[48] Gordon Craig, The Actor and the Ueber-Marionette. Auszug in: Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in their own Words, hg. von Toby Cole und Helen Krich Chinoy, New Revised Edition, New York 1970, S. 377–385.

[49] Manfred Brauneck, Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, Bd. 3, Stuttgart und Weimar 1999, S. 100.

[50] Berhard Greiner, Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist, Berlin 1994, S. 147–161.

Reinhart Meyer-Kalkus

HEINRICH VON KLEIST UND HEINRICH AUGUST KERNDÖRFFER

Zur Poetik von Vorlesen und Deklamation

Im März 1803 weilte Kleist in Leipzig: »Ich nehme hier Unterricht in der Declamation bei einem gewissen *Kerndörffer*«, schrieb er an Ulrike von Kleist:

> Ich lerne meine eigne Tragödie [i.e. ›Robert Guiskard‹] bei ihm declamiren. Sie müßte, gut declamirt, eine bessere Wirkung thun, als schlecht vorgestellt. Sie würde mit vollkommner Declamation vorgetragen, eine ganz ungewöhnliche Wirkung thun. Als ich sie dem alten Wieland mit großem Feuer vorlas, war es mir gelungen, ihn so zu entflammen, daß mir, über seine innerlichen Bewegungen, vor Freude die Sprache vergieng, u ich zu seinen Füßen niederstürzte, seine Hände mit heißen Küssen überströmend. (DKV IV, 313)

Kleist hoffte offenbar, durch eine verbesserte Vortragstechnik auch andere Zuhörer als Wieland mit seinen Dichtungen begeistern zu können. Mag sein, daß er mit dem Deklamationsunterricht bei Kerndörffer auch Aussprachefehler korrigieren, vielleicht sogar seine Timidität beim Sprechen überwinden wollte. Seine Freunde haben ihn wohl nicht ohne Grund als Worteklauber und Stotterer mit stets »bedeckte[r] [also belegter] Stimme« beschrieben.[1] Nicht nur vor Entsetzen, sondern auch vor Freude konnte es ihm die Sprache verschlagen.

Diese biographische Episode wirft gleich mehrere Fragen auf:

- Betrachtete Kleist seine Dramen etwa als Lesedramen, die auch außerhalb der Theater-Bühnen ihre Wirkung tun konnten, allein durch Vorlesen oder Deklamieren? Hoffte er, selber mit seinen Stücken als Vortragender durch die Lande zu ziehen, um ihnen ein Publikum zu finden?
- Wer war dieser Heinrich August Kerndörffer, bei dem er Deklamationsunterricht nahm? Gibt es Spuren von Kerndörffers Unterweisung in Kleists poetologischen Überlegungen, vielleicht sogar in seinen Dramen?
- Und schließlich: Welches waren Kleists eigene Vorstellungen zum Vortrag seiner Verssprache? Wie stand er zu den unterschiedlichen Vortragsstilen, die auf den zeitgenössischen Bühnen, etwa in Weimar und Berlin, herrschten?

[1] So charakterisiert ihn Friedrich Christoph Dahlmann (LS 317). – Nach dem Urteil anderer Zeitgenossen hatte Kleist »eine gewisse Unbestimmtheit in der Rede, die sich dem Stammern [d. h. Stammeln] nähert«. Achim von Arnim an Wilhelm Grimm, Mitte Februar 1810 (LS 347).

Auch wer nach den Schwierigkeiten fragt, Kleist heute auf der Bühne zu sprechen, tut gut daran, sich zunächst die exorbitanten Ansprüche zu vergegenwärtigen, die Kleists Verse bereits an seine Zeitgenossen stellten[2] – wie auch den Abstand, der uns heute, ja der das Theater bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts davon trennt.

Eine Fülle von schriftlichen Zeugnissen gibt Anhaltspunkte dafür, wie Kleist sich den Vortrag seiner Dramen vorstellte. Ganz bewußt hat er sie für das laute Vorlesen und Deklamieren konzipiert, mündlich hat er sie gedichtet und umgedichtet. Sie sind viel weniger Inszenierungen des Schreibens – wie manche Literaturwissenschaftler neuerdings unter dem Eindruck von Dekonstruktion und Poststrukturalismus behaupten – als vielmehr Partituren des Sprechens und gestischen Verhaltens. Sie sind mit »offenem Mund« geschrieben (J. G. Herder). So haben er und seine Zeitgenossen sie verstanden, und so sollten wir sie verstehen, sei es auch nur, um unsere historische Distanz dazu zu ermessen.

Wer nun hoffte, in der immensen Forschungsliteratur zu Kleist Auskünfte zu diesen Fragen zu finden, der sieht sich enttäuscht. Zwar gibt es mehrere neuere Monographien zu Kleists Sprachauffassung, zu Sprache und Gewalt, sogar zu Stimme und Text, doch sonderbar: Von Deklamation, Vorlesen, Blankversen, Akzent und Verskadenz – gar von seinen Übungen bei Kerndörffer – ist hier nicht die Rede, vielmehr stets von Schrift, Text und Zeichen.[3] Das Spezifische so unterschiedlicher kultureller Praktiken wie stilles Lesen, lautes Vorlesen, Deklamieren und Schauspielen wird von einem mythisierten Begriff der Schrift und des Schreibens ausgelöscht. Fragen des lauten Vortrags von Literatur, ihrer Verkörperung durch Stimme und Gestik werden als Sinn-Fixierung bzw. Sinn-Reduzierung der Vieldeutigkeit von Texten beargwöhnt[4] und die Stimme nur noch als textgezeugtes Phantasma

---

[2] War dies nicht der Grund, weshalb die drei Dramen, die zu seinen Lebzeiten Theateraufführungen erlebten, beim Publikum auf Unverständnis stießen? In den Kritiken war immer wieder von den Schwierigkeiten die Rede, die die Schauspieler mit dieser sonderbaren Verssprache hatten. Als ›Die Familie Schroffenstein‹ in Graz 1804 aufgeführt wurde, monierte einer der Rezensenten »ein buntes Gemische von Jamben und Prose« und »die Auflegung des Accentes auf bezeichnende Beyworte, während die bezeichnete Sache darüber verloren geht«. Zitiert nach dem Kommentar in DKV I, 567. Vgl. auch die Echos auf die von Goethe geleitete Aufführung von ›Der Zerbrochne Krug‹ in Weimar 1808. Hier wurde vor allem die langatmige Deklamation des Hauptdarstellers Heinrich Becker kritisiert, vgl. die Dokumente in DKV I, 757ff.

[3] Anthony Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt. Mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel, Freiburg 1999. – Gabriele Kapp, ›Des Gedankens Senkblei‹. Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799–1806, Stuttgart und Weimar 2000. – Bettine Menke, Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka, München 2000. – Selbst in der neueren theatergeschichtlichen Untersuchung von William C. Reeve (Kleist on stage 1804–1987, Montréal 1993) wird der Sprechkunst kaum Aufmerksamkeit geschenkt.

[4] So explizit etwa Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992, S. 342f. – In diesen Kontext gehört auch, daß Stimme und Sprechkünste nicht mehr unter den Begriff der ›eloquentia corporis‹ gefaßt werden, wie dies für die rhetorische Tradition von Cicero bis Lessing selbstverständlich war. Alexander Košenina etwa (Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur

anerkannt. Lediglich eine kürzlich erschienene Studie von Michael Kohlhäufl hat auf die Diskussion zur Deklamation um 1800 aufmerksam gemacht, allerdings ohne die notwendigen Rückschlüsse auf Kleists eigene Verskunst und deren immanente Poetik der Deklamation zu ziehen.[5]

Solches Desinteresse gegenüber Stimme und Sprechkünsten ist nicht auf die neueren Kulturwissenschaften beschränkt. In der universitären Lehrerausbildung ist die Sprecherziehung seit den 70er Jahren mehr und mehr an den Rand gedrängt worden. Und auch im deutschen Theater scheint das Sprechen gegenüber Körpertheater und medialen Inszenierungstechniken nachrangig geworden zu sein. Peter Stein beklagte in seinen Berliner Kortner-Vorlesungen kürzlich wohl nicht ohne Grund, daß man heute kaum noch eine Klassikeraufführung in Angriff nehmen könne, weil den Schauspielern die dafür erforderlichen sprachlichen und deklamatorischen Voraussetzungen fehlten.

I. *Sprechkunstbewegung um 1800*

Dieses Desinteresse an der Sprechkultur – flankiert von der Marginalisierung der Sprecherziehung in schulischer und universitärer Ausbildung und selbst auf dem Theater – steht in scharfem Kontrast zur Zeit um 1800, zu dem, was ich die Sprechkunstbewegung in Deutschland nennen möchte.[6] Recht präzise für die Zeit um 1780 kann man den Beginn einer Reihe von kulturellen Praktiken ansetzen, die für knapp zwei Jahrhunderte die nachhaltigsten Auswirkungen auf die Sprachpflege in Schule, Universität, Theater und Öffentlichkeit hatten. Der laute Vortrag der neueren deutschen Dichtung – wie übrigens auch der ins Deutsche übersetzten Weltlite-

---

›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995) versteht unter ›eloquentia corporis‹ ausschließlich die ›actio‹, Stimme und Pronuntatio läßt er außer Acht.

[5] Michael Kohlhäufl, Die Rede – ein dunkler Gesang? Kleists ›Robert Guiskard‹ und die Deklamationstheorie um 1800. In: KJb 1996, S. 142–168. – Kohlhäufl untersucht die Deklamationstheorien in ideengeschichtlicher Hinsicht. Die Spannung zwischen aufklärerischer und romantischer Musikästhetik steht dabei im Vordergrund: Kleist nehme »kompositorisch teil am Wandel der Bedeutung des Musikalischen für die Dichtung – von der natürlichen Referentialität einer Ausdrucksästhetik und der Repräsentanz von Ideen zu einer im strukturellen Gesamtzusammenhang sinnkonstituierenden Referentialität musikalischer Elemente« (S. 168): Kleist also zwischen älterer Ausdrucksästhetik und romantischer Musikauffassung, zwischen Schocher und Novalis. Allerdings versäumt Kohlhäufl, diese ideengeschichtliche These im Hinblick auf Kleists Verskunst wie auch auf dessen Ideen zur Deklamation zu konkretisieren. So bleibt Kleists eigene Position unterbestimmt. – Kohlhäufl blendet auch die Implikationen der Deklamationstheorien für das zeitgenössische Theater aus. Dabei entgeht ihm, daß sich mit Deklamation und Vorlesen auch Erwartungen hinsichtlich einer neuen Form der Geselligkeit, ja der Gemeinschaft verbanden, die gerade für einen politischen Dichter wie Kleist bedeutsam sein mußten.

[6] Vgl. zu den folgenden Überlegungen Reinhart Meyer-Kalkus, Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Berlin 2001, S. 223–250.

ratur – wurde zum Maßstab eines verfeinerten Gebrauchs der deutschen Sprache und darüber hinaus zum Kristallisationskern neuer Formen der Geselligkeit und des nationalen Wir-Gefühls. Was Klopstock, Goethe, Schiller, Bürger, Kleist und andere publiziert hatten, das sollte auch laut erklingen und verkörpert werden, durch Schauspiel, Lesung, Rezitation, Deklamation, halbszenische Aufführung oder Gesang. Autoren wie Lessing, Goethe und Schiller widmeten dem Theater ein erstaunliches Maß an Zeit und Energie. Vorleser und Deklamatoren wie Karl Schall, Karl von Holtei, Graf von Seckendorff, Heinrich Anschütz, Eduard Devrient und Emil Palleske fanden in ganz Deutschland Zuhörer. Im Deutschunterricht der Schulen und Gymnasien bürgerte sich das laute Deklamieren deutscher Dichtung ein.[7] Die älteren Untersuchungen von Irmgard Weithase zur Geschichte der Sprecherziehung und Vortragskunst haben dazu reichhaltiges Material ausgebreitet, ohne freilich eine angemessene sozial- und kulturgeschichtliche Deutung zu geben.[8] Erst in jüngster Zeit haben diese Phänomene wieder eine gewisse Aufmerksamkeit gefunden, überraschenderweise bei den Historikern des Buchs und des Lesens.[9]

Im selben geschichtlichen Augenblick nämlich, als das Buch, als Schreiben und Lesen ihren Triumphzug antraten, fiel ein teils nostalgischer, teils kulturkritischer Blick auf das scheinbar Ungleichzeitige, auf die vielfältigen Formen mündlicher Sprechkultur, die im älteren Europa geherrscht hatten. Was Autoren wie Rousseau und Herder daran faszinierte, waren vor allem die gemeinschaftsstiftenden Züge dieser mündlichen Vortragspraktiken und die ganz andere affektive, moralische und soziale Wirkung, die Sprache und Dichtung ausübten, sobald sie in geselligem Kreis, in Familie, Salon, Kabinett und Theatersaal laut vorgelesen oder deklamiert

[7] Vgl. Rudolf Hildebrand, Vom deutschen Sprachunterricht in der Schule und von deutscher Erziehung und Bildung überhaupt, hg. von Heinrich Deiters, 2. Auflage, Berlin 1952, S. 40–78. – Zur Bedeutung der in privaten Kreisen gepflegten Deklamation vgl. Günter Häntzschel, Die häusliche Deklamation. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Lyrik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende, hg. von Günter Häntzschel, John Ormrod und Karl N. Renner, Tübingen 1985, S. 203–233.

[8] Irmgard Weithase, Anschauungen über das Wesen der Sprechkunst von 1775–1825, Berlin 1930. – Dies., Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 18. Jahrhundert. Anschauungen über das Wesen der Sprechkunst vom Ausgang der deutschen Klassik bis zur Jahrhundertwende, Weimar 1940. – Dies., Goethe als Sprecher und Sprecherzieher, Weimar 1949. – Dies., Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache, 2 Bände, Tübingen 1961.

[9] Roger Chartier, Loisir et sociabilité: lire à haute voix dans l'Europe moderne. In: Littératures classiques, No. 12: La voix au XVIIe siècle, hg. von Patrick Dandrey, Paris 1990, S. 127–148. – Roger Chartier und Guglielmo Cavallo, Einleitung. In: Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm, hg. von R. Chartier und G. Cavallo, Frankfurt a.M., New York und Paris 1999, S. 44. Vgl. weiterhin Reinhart Wittmann, Gibt es eine Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts? In: Ebd., S. 419–454. – Erich Schön, Geschichte des Lesens. In: Handbuch des Lesens, hg. von Bodo Franzmann u.a., München 1999, S. 1–87.

wurden. »Die Buchdruckerei hat viel Gutes gestiftet; der Dichtkunst hat sie viel von ihrer lebendigen Wirkung geraubet«, so klagte Herder im Jahre 1778.[10]

Ohne die aufklärerisch-kritische Funktion einer stillen Augenlektüre in Frage zu stellen, bildete sich um 1800 eine geschärfte Aufmerksamkeit für die vokale Performanz von Dichtung durch Vorlesen, Singen oder Rezitieren. Das abstrakte Augenlesen wurde durch eine Literatur für Stimme und Ohr ergänzt, die ihre eigenen Formen der Geselligkeit und sozialen Disziplinierung ausbildete. Gerade weil das laute Vorlesen nicht mehr dazu dienen mußte, Menschen zu erreichen, die des Lesens unkundig waren, konnte es Teil einer neuen Sprechkunst werden. Alles Gewicht fiel nun auf die *Art* des Vortrags, auf die besondere vokale Interpretation, die man einem durch stilles Lesen zumeist schon bekannten Text verleihen konnte. Eben dies war der Unterschied zur mittelalterlichen ›Literatur‹, die als performative Darbietung existierte, bevor sie gegebenenfalls schriftlich fixiert wurde.[11]

Statt die Sprachkultur an dem scheinbar teleologischen Zug zum stillen Lesen zu messen und als Weg ins ästhetische Abseits, in die öffentliche Marginalität der Stimme zu deuten (wie dies Karl-Heinz Göttert jüngst getan hat[12]), ist daran zu erinnern, daß die massenhafte Verbreitung des Buches und des Augenlesens kulturelle Gegenreaktionen provoziert hat. Gerade unter Bedingungen der Schriftkultur konnten die Sprechkünste zur Probebühne eines verfeinerten Umgangs mit der Sprache werden. »Die Bühne ist die allgemeinste und wirksamste Leseschule des deutschen Volkes«, hat einer der Protagonisten der Sprechkunstbewegung, Emil Palleske, am Ende des 19. Jahrhunderts behauptet.[13] Was auf Bühnen, in privaten und halbprivaten Vortragssälen von Hamburg bis Wien, von Weimar bis Mannheim gepflegt wurde, das galt als Muster für die sprachlichen Ausdrucksformen der gebildeten Stände und prägte den Vortrag der Prediger in der Kirche, der Advokaten im Gerichtshof, der Politiker im Parlament und der Professoren in Gymnasium und Universität.[14]

Es war die Apotheose dieser Bewegung, als sich am Ende des 19. Jahrhunderts ein Konsortium aus Schauspielern und Vertretern der akademischen Forschung konstituierte, das die »deutsche Bühnenaussprache«, also die von den Bühnen ge-

[10] Johann Gottfried Herder, Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten [1778]. In: Ders., Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787, hg. von Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Werke in zehn Bänden, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1994, S. 149–214, S. 200.

[11] Vgl. Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Paris 1983. – Ders., La lettre et la voix. De la ›littérature‹ médiévale, Paris 1987.

[12] Vgl. Karl-Heinz Göttert, Die Geschichte der Stimme, München 1998.

[13] Emil Palleske, Die Kunst des Vortrags, 2. Auflage, Stuttgart 1884, S. 242.

[14] Zeugnisse für diese soziale Wirkung der Sprechkunst u. a. bei Hermann Heimart Cludius, Abriß der Vortragskunst, Hildesheim 1810, S. XIIIf. – Karl Salomo Zachariä, Anleitung zur gerichtlichen Beredsamkeit, Heidelberg 1810, S. 199. – Gustav Anton Freiherr von Seckendorff, Vorlesungen über Deklamation und Mimik, 2 Bände, Braunschweig 1816, hier Bd. 1, S. 14f. – Friedrich Rambach, Fragmente über Deklamation, Berlin und Stettin 1800, S. 20. – Heinrich G. B. Franke, Über Deklamation, Bd. 1, Göttingen 1789, S. 14f.

schaffenen Normen gesprochener Sprache, zur Grundlage der deutschen Hochsprache erklärte. Das mit staatlicher Unterstützung erarbeitete und immer wieder neu aufgelegte Regelwerk von Theodor Siebs, die ›Deutsche Bühnenaussprache‹ (erstmals 1898 erschienen), wirkte bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts normierend.[15]

Adam Müller, Kleists Freund, beklagte um 1812 in seinen ›Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland‹, daß man kaum von einer eigenen Beredsamkeit sprechen könne, »nachdem längst aller höherer Verkehr bei uns stumm und schriftlich, oder in einer auswärtigen Sprache [also auf Französisch] getrieben wird.« Müller sah allerdings ein Hoffnungszeichen: »Ein gewisser allgemeiner Drang zum Vorlesen und Deklamieren der Nationaldichter, so ungeschickt er sich mitunter auch äußern mag, […] ist dennoch ein erfreuliches Zeichen, daß sich die Verzauberung unsres Ohrs und unsrer Stimme [durch den Buchdruck wie durchs Französische] wieder allmählich lösen will, und daß unsre schöne Literatur von dem lebendigem Odem der Rede wieder ergriffen werden soll«.[16]

Kleists Deklamationsübungen stehen in diesem kulturgeschichtlichen Kontext veränderter Lese- und Vortragspraktiken. Nicht zuletzt während der französischen Okkupation und der Befreiungskriege wollte er seine Dichtungen mit dem »lebendigen Odem der Rede« vortragen: »[I]ch wollte, ich hätte eine Stimme von Erz, und könnte [meine Kriegslieder], vom Harz herab, den Deutschen absingen«, so schreibt er emphatisch im Jahre 1809.[17] Der Dichter als Sänger mit Trompetenstimme, dem ganz Deutschland zu Füßen liegt![18] Diese Hyperbel ist das ästhetische Remake einer »lecture patriotique«, wie sie von den Jakobinern in Frankreich wenige Jahre zuvor als kollektives Ritual des lauten Vorlesens im Gegensatz zum unzuverlässigen stillen Augenlesen der einzelnen Bürger eingeführt worden war[19] – nun übersetzt in den Vortrag bzw. Gesang des Dichters, der die Botschaft der nationalen Freiheit in Zeiten der Unfreiheit wachhält. Kleist träumte wohl von einer neuen, durch den mündlichen Vortrag von Dichtung befestigten Gemeinschaft, die

---

[15] Das erstmals 1898 erschienene Werk ›Deutsche Bühnenaussprache‹ wurde 1922 unter dem Titel ›Bühnenaussprache. Hochsprache‹ und nach 1945 unter dem Titel ›Deutsche Hochsprache. Bühnenaussprache‹ wiederaufgelegt. Bereits diese Titelgebung macht deutlich, daß die deutsche Bühnensprache inzwischen zur Hochsprache arriviert war.

[16] Adam Müller, Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland, hg. von Arthur Salz, München 1920, S. 6. – Ähnlich Goethe in ›Maximen und Reflexionen‹: »Der Grund aller theatralischen Kunst wie einer jeden andern ist das Wahre, das Naturgemäße. […] Hierbei gereicht es Deutschland zu einem großen Gewinn, daß der Vortrag trefflicher Dichtung allgemeiner geworden ist und auch außerhalb des Theaters sich verbreitet hat.« Johann Wolfgang von Goethe, Einzelnes. In: Ders, Sämtliche Werke (Weimarer Ausgabe), I/40, S. 185.

[17] An Heinrich Joseph von Collin am 20. und 23. April 1809 (DKV IV, 431).

[18] Vgl. auch Kleist, Das letzte Lied (DKV III, 438f.).

[19] Vgl. Brigitte Schlieben-Lange, Promiscue legere und lecture publique. In: Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich, hg. von Paul Goetsch, Tübigen 1994, S. 183–194.

der Nation die Wiedergeburt ermöglicht, ihm selber und seiner Familie aber höchsten Ruhm eingetragen hätte.[20]

In einem geschichtlichen Augenblick, in dem sich der Bezug des Autors zu seinem Publikum mehr und mehr anonymisierte bzw. lediglich über den Buchdruck und das stille Lesen vermittelt wurde, erscheint diese forcierte Oralisierung der Dichtung durch den Vortrag wie ein einziger Anachronismus. Doch dokumentiert sich hier eine Gegenbewegung gegenüber der neuen, scheinbar unaufhaltsam vordringenden Kulturtechnik des stillen Lesens. Gerade in Deutschland waren die »Revolution des stillen Lesens« und die Expansion des Buchmarktes um 1800 – stärker als in irgendeinem anderen europäischen Land – von einer Rückversicherung bei der Sprechkultur begleitet,[21] mit der Ausbildung der Sprechkünste als Medium literarischer und geselliger Kommunikation, mit der Imago des Autors als Sängers und Barden (von Klopstock bis Rilke), schließlich mit einer philologischen Hermeneutik der Texte nach Maßgabe der Stimme des Autors – allesamt Voraussetzungen der literarischen Produktion um 1800, die Michel Foucaults suggestiver Beschreibung der neuen Dispositive von Autor, Werk, Interpretation und Archiv zur Seite zu stellen wären.

Eine wahre Flut von Rhetorik- und Deklamationslehren begleitete diese Sprechkunstbewegung. Vielen dieser Abhandlungen sind Beispielsammlungen deutscher Dichtung beigefügt, es sind Florilegien, die Regeln zum angemessenen Vortrag der einzelnen Dichtungstexte geben, diese zugleich für Schule und gesellige Anlässe kanonisieren.[22] Aus dieser Literatur ragen Gustav Anton von Seckendorffs ›Vorlesun-

---

[20] Eines der zeitgenössischen Modelle für diese Bardenrolle findet sich in Friedrich Schillers ›Sänger der Vorwelt‹; hier wird das Volk durch das dichterische Wort zu heroischen Taten angespornt. Zu Kleists Zeiten hat sich der historische und politische Kontext freilich gewandelt; Dichtung mußte nun durch den lauten Vortrag allererst eine Gemeinschaft stiften, die anders als in der Antike nicht mehr vorausgesetzt werden konnte.

[21] Vgl. die Dokumente, die Erich Schön, wenn auch aus anderer Deutungsperspektive, ausbreitet: Erich Schön, Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800, Stuttgart 1987, S. 99–122.

[22] Um nur einige dieser Werke zu nennen: Hermann Heimart Cludius, Grundriß der körperlichen Beredsamkeit für Liebhaber der schönen Künste, Redner und Schauspieler, Hamburg 1792. – Hermann G.B. Franke, Über Deklamation, Bd. 1, Göttingen 1789, Bd. 2, Göttingen 1794. – Thomas Sheridan, Über Declamation oder den mündlichen Vortrag in Prose und in Versen, hg. von Renatus Gotthelf Löbel, 2 Bände, Leipzig 1793. – Johann Gottfried Pfannenberg, Über die rednerische Aktion, mit erläuternden Beispielen; vorzüglich für studirende Jünglinge, Leipzig 1796. – Christian Gotthold Schocher, Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, und können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht anschaulich gemacht, und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden? Leipzig 1791. – Rambach, Fragmente (wie Anm. 14). – Georg Friedrich Ballhorn, Über Deklamation, in medicinischer und diätetischer Hinsicht, Hannover 1802. – Johann Ludwig Ewald, Über Deklamation und Kanzelvortrag: Skizzen und Ergüsse; auch zum Leitfaden akademischer Vorlesungen brauchbar, Heidelberg 1809. – Zachariä, Anleitung zur gerichtlichen Beredsamkeit (wie Anm. 14). – Cludius, Abriß der Vortragskunst (wie Anm. 14). – H. A. Kerndörffer, Handbuch der Declamation. Ein Leitfaden für Schulen und für den Selbstunterricht zur Bildung eines guten rednerischen Vortrags, 3 Bände, Leipzig 1813–

gen über Deklamation und Mimik‹ von 1816 und Goethes ›Regeln für Schauspieler‹ von 1823 hervor, in gewisser Hinsicht auch Heinrich August Kerndörffers dreibändiges ›Handbuch der Declamation. Ein Leitfaden für Schulen und für den Selbstunterricht zur Bildung eines guten rednerischen Vortrags‹ von 1813–1815. Obgleich erst nach dem Tod von Kleist erschienen, gewährt Kerndörffers ›Handbuch‹ doch erstaunliche Aufschlüsse für Kleists Poetologie. Gewiß, es ist eine nachträgliche Fixierung dessen, was Kleist in seinem Leipziger (vielleicht nur einige Tage, allenfalls einige Wochen währenden) Unterricht kennengelernt haben dürfte, doch bestehen in Formulierung und Konzeption zu große Übereinstimmungen, als daß man nicht zumindest von einer Resonanz im Sinne des New Historicism sprechen müßte – Resonanz auch insofern, als Kerndörffer Ideen verarbeitete, die in der Luft lagen.

Kerndörffer führt in der Literaturgeschichte der Goethezeit eine Randexistenz: Ein Erfolgsschriftsteller zu Lebzeiten, kennen ihn spätere Literaturgeschichten nur noch als obskuren Trivialautor.[23] Als Deklamationslehrer verdient er immerhin eine Teilrehabilitierung. Um 1800 war er Doktor der Philosophie in Leipzig geworden und wirkte an der dortigen Universität wie auch an der Nicolaischule als »öffentlich akademischer Lehrer der deutschen Sprache und Deklamation«.[24] Sein Handbuch ist repräsentativ für die Ästhetisierung der Sprechkünste um 1800: Einer zweihundertseitigen Einleitung in die Deklamation sind zweieinhalb Bände mit poetischen Beispielen aus der neueren deutschen Dichtung beigefügt. Kerndörffer beschreibt den mündlichen Vortrag und markiert im Text Akzente, Sprechmelodien und Pausen mit Hilfe zusätzlicher Zeichen. Im einzelnen behandelt er im theoretischen Teil die Tonarten der Deklamation (worunter er die Sprechhaltungen oder »Grundtöne« versteht); weiterhin Akzente (die er in Silben-, Rede- und Empfindungsakzente unterteilt), »Tonbiegungen«, Tonfälle und Pausen. Sodann widmet er sich der Deklamation verschiedener Dichtungsarten, schließlich der Malerei der Stimme, dem öffentlichen Vortrag und dem Vorlesen. Die körperliche Beredsamkeit und damit das Schauspiel bleiben ausgespart – anders als in zeitgenössischen Redelehren wie etwa Heimart Cludius' ›Abriß der Beredsamkeit‹ von 1810, die neben

1815. – Freiherr von Seckendorff, Vorlesungen über Deklamation und Mimik (wie Anm. 14). – Heinrich August Schott, Die Theorie der Beredsamkeit mit besonderer Anwendung auf die geistliche Beredsamkeit, Leipzig 1827. – Theodor Heinsius, Die Bildung zur deutschen Beredsamkeit. In Briefen an einen Staatsmann, Berlin 1831. – Christian F. Falkmann, Declamatorik oder: vollständiges Lehrbuch der deutschen Vortragskunst, 2 Bände, Hannover 1836 und 1839.

[23] Hartmut Weidemeier, Heinrich August Kerndörffer. Untersuchungen zum Trivialroman der Goethezeit, Diss. Bonn 1967, S. 51f. – Als Kleist ihn kennenlernte (nicht auszuschließen, daß die Bekanntschaft über die Freimaurerloge vermittelt wurde, in der Kerndörffer aktiv tätig war), hatte dieser bereits mehrere Romane publiziert wie ›Mathildis, Gräfin von Adelingen. Ein Gemälde der Barbarey der Vorzeit‹ (Leipzig 1795), ›Der Fluch des Leichtsinns. Ein Familiengemählde‹ (Frankfurt 1798), ›Anton, oder der Knabe und der Jüngling, wie er seyn sollte‹ (2 Bände, Leipzig 1800), ›Die Einsame im Thale, oder Reue versöhnt. Eine Familiengeschichte aus der wirklichen Welt‹ (Lübben 1802) und ›Lorenzo, der kluge Mann im Walde, oder das Banditenmädchen‹ (4 Teile, Leipzig 1801–1803).

[24] Weidemeier, Kerndörffer (wie Anm. 23), S. 180f., Anm. 11.

»Betonungskunst« auch »Geberdenkunst«, »körperliche Redekunst«, »Schauspielkunst« und »Schautanzkunst« kennt.

Ziel der Redelehre ist, wie Kerndörffer formuliert, die »für so mannichfaltige Verhältnisse des Lebens so wirksame Kunst des schönen und richtigen mündlichen Vortrags.«[25] Die Aussprache soll verfeinert oder diszipliniert werden, nicht nur um Sprachfehler zu vermeiden und um dialektale Lautfärbungen auszutreiben, sondern auch um die richtige Betonung, Akzentuierung und Pausensetzung im Dichtungsvortrag zu finden. Kerndörffer will allerdings keine »bloßen Sprachkünstler« ausbilden. Der »blühend schöne und eindringliche Vortrag« soll nicht »auf Kosten des Wahren, Höhern und Nützlichen« erlernt werden[26] – Motive, die Kleist fast wortgetreu aufgreifen wird.

II. *Kleist über Sprechmelodien*

Er wolle »[s]eine Stimme, wie einen schönen Tänzer, durch alle Beugungen hindurch führen, die die Seele bezaubern«, so sagt der Graf vom Strahl im ›Käthchen von Heilbronn‹ (DKV II, 348). Um die Empfindung angemessen zu schildern, muß nicht nur die Muttersprache – entsprechend der rhetorischen Toposlehre – nach Worten und Argumenten »durchblättert« und das »ganze, reiche Kapitel, das diese Überschrift führt: Empfindung« geplündert, sondern eben auch die Stimme durch alle Biegungen der Prosodie hindurchgeführt werden.[27] Sprechkunst ist ein Tanz der Stimme, die Verse sind ihre Choreographie.

Sein erster Biograph, Eduard von Bülow, hat an Kleists Vorliebe erinnert, im Kreise von Freunden »seine kleinen, damals noch nicht gedruckten Erzählungen vor[zutragen]«:

> Die Kunst vorzulesen war ein Gegenstand, über den Kleist viel nachgedacht hat und oft sprach. Er fand es unverzeihlich, daß man dafür so wenig thue und Jeder der die Buchstaben kenne, sich einbilde, auch lesen zu können, da es doch eben so viel Kunst erfordere, ein Gedicht zu lesen, als zu singen, und er hegte den Gedanken, ob man nicht wie bei der Musik, durch Zeichen auch beim Gedichte den Vortrag andeuten könne? Er machte sogar selbst den Versuch, schrieb einzelne Strophen eines Gedichtes auf, unter welche er Zeichen setzte, die das Heben, Tragen, Sinkenlassen der Stimme u.s.w. andeuteten, und ließ es also von den Damen lesen.[28]

Dergleichen Experimente, die teils Gesellschaftsspiel und Unterhaltung, teils ambitioniertes Experiment waren, unternahm man um 1800 vor allem in geselligem Kreise und nicht zuletzt mit Frauen – wie denn die mündliche Vortragskultur ganz

[25] Kerndörffer, Handbuch der Declamation (wie Anm. 22), Bd. 1, Leipzig 1813, S. VI.

[26] Kerndörffer, Handbuch der Declamation (wie Anm. 22), Bd. 1, S. VII.

[27] Die Kommentatoren der DKV mißverstehen übrigens die »Beugungen« als »Flexion der zu deklinierenden und konjugierenden Wörter« (DKV II, 995).

[28] Eduard von Bülow, Heinrich von Kleists's Leben und Briefe. Mit einem Anhange, hg. von Eduard von Bülow, Berlin 1848, S. 44 f.

wesentlich von Frauen getragen wurde, als Mittelpunkte der Salons, als Vorleserinnen und Deklamatorinnen, als Mäzenatinnen und Musen, nicht zuletzt als Autorinnen, die hier ihre eigenen Texte vortrugen, lange bevor diese publiziert wurden.

Kleist zeigt sich über die zeitgenössischen Diskussionen zur Sprechkunst wohl informiert. Der Leipziger Magister Christian Gottholf Schocher, der von vielen als Erneuerer der Deklamationskunst betrachtet wurde,[29] hatte 1791 eine Schrift publiziert mit dem Titel ›Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, und können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht anschaulich gemacht, und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden?‹ Er begründete eine Deklamationskunst, die durch die Notierung von Tonhöhenwerten und Tondauern neue und sichere Grundlagen anstrebte. Mit solchen Hilfsmitteln sollte die Deklamation *more geometrico* gelehrt werden können – ein Programm, das in vieler Hinsicht als Vorläufer der späteren Schallanalyse des Leipziger Germanisten Eduard Sievers angesehen werden darf.[30]

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hatten Autoren wie Abbé Dubos, Johann Gottfried Herder und Johann Jakob Engel die Zusammengehörigkeit von Redekunst und Musik postuliert und sich dabei auf die umfassende Konzeption der antiken ›Musikè‹ berufen, jene alle darstellenden Künste im Zeichen von Rhythmus, Ton und körperlicher Bewegung vereinende Kunst. Durch Theoretiker wie Schocher, aber auch durch von Seckendorff und Goethe wurde die Deklamation zu einer quasi-musikalischen Tonkunst.[31] Kleists Überlegungen kommunizieren mit dieser Musikalisierung der Vortragskünste, auch wenn er zu ganz anderen Folgerungen gelangt als Schocher oder Goethe. »Denn ich betrachte dise Kunst [die Musik]«, so hat er in einem berühmten Brief an Marie von Kleist formuliert, »als die Wurzel, oder vielmehr um mich schulgerecht auszudrükken, als die algebraische Formel aller übrigen, und so wie wir schon einen Dichter [d.i. Goethe] haben – mit dem ich

[29] Vgl. Kohlhäufl, Die Rede – ein dunkler Gesang (wie Anm. 5), S. 143–146. – Noch in der 6. Auflage von ›Meyers Großem Konversations-Lexikon‹ (Band 6, Leipzig und Berlin 1908) wird Schocher als der »Begründer der Deklamatorik oder der Theorie der Deklamation« bezeichnet. – Vgl. Rambach, Fragmente (wie Anm. 14), S. 27–35 mit einem Referat von Schochers Theorien anläßlich eines öffentlichen Auftritts in Berlin.

[30] Kerndörffer hat indirekt Kritik an Schochers Prämissen geübt: »Da jedoch die Töne der Redestimme weit näher beisammen liegen, als die Töne der Singestimme, so ist der Redestimme ein ungemein weites Feld von Tönen geöffnet, und selbst die jedem einzelnen Grundtone untergeordneten Töne, führen noch eine außerordentliche Menge von anderweitigen Tönen und Biegungen der Stimme mit sich, welche sich unmöglich durch besondere Zeichen oder Noten angeben lassen […]«. Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 28. – Erst um 1900 sollten Germanisten wie Franz Saran und Eduard Sievers – wiederum in Leipzig – daran gehen, die mikrotonalen Bewegungen der Stimme aufzuzeichnen, um etwa die Tonhöhenbewegungen in Goethes ›Zueignung‹ zu fixieren. Vgl. Meyer-Kalkus, Stimme und Sprechkünste (wie Anm. 6), Kapitel II.

[31] Vgl. Abbé Dubos, Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, Bd. III, 6. Auflage, Paris 1755, S. 163 f. – Johann Jakob Engel, Ideen zur Mimik, Bd. 2, Berlin 1786, S. 76 f., 168. – Rambach, Fragmente (wie Anm. 14), S. 9 f.

mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage – der alle seine Gedanken über die Kunst die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich von einer frühesten Jugend an, alles Allgemeine was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüße über die Dichtkunst enthalten sind«.[32]

Carl Dahlhaus hat diese Äußerung in den Kontext der musikalisch-poetologischen Spekulationen der romantischen Generation gestellt. Zentral sei hier die Frage einer Vereinbarkeit »der aus dem frühen 18. Jahrhundert stammenden Auffassung der Musik als ›Empfindungssprache‹ und der traditionellen, in die Antike zurückreichenden Interpretation als ›tönende Mathematik‹« gewesen.[33] Wie kann Dichtung dem »Herzen ganz und gar folgen« (Kleist) und zugleich die Stringenz einer algebraischen Formel haben? Dahlhaus hat das epochentypische Vorurteil, ja den Irrtum der romantischen Generation herausgestellt, wonach der zu ihrer Zeit bereits obsolete Generalbaß als Äquivalent einer algebraischen Formel bzw. der Mathematik aufgefaßt wurde.[34] Kleist halte an dieser Auffassung fest, als könne ein musikalischer Zusammenhang mathematisch (also etwa durch die Zahlenstruktur der Naturtonreihe) begründet und der Generalbaß in diesem Sinne zum Vorbild einer auf Stringenz zielenden Dichtungspraxis genommen werden. So überzeugend Dahlhaus' Analyse erscheint, so versäumt sie doch, die Anschlußstellen für Kleists Dichtungsverständnis sichtbar zu machen. Welche poetologischen Sachverhalte glaubte Kleist durch den Vergleich mit dem Generalbaß geklärt oder einem besseren Verständnis zugeführt zu haben? Welches sind jene Strukturen der Dichtungs- und Vortragspraxis, welche der Schlüssigkeit und zwingenden Konsequenz einer Kadenz in der musikalisch-tonalen Ordnung entsprechen?

Meine These ist, daß Kleist vermutlich viel stärker, als dies Dahlhaus zuzugestehen bereit ist, die ältere Generalbaßpraxis, »die Kunst, aus dem Stegreif Akkorde zu spielen, die in Abbreviatur von einer bezifferten Baßstimme ablesbar sind«,[35] im Blick hatte. Sein Vergleich mit dem Generalbaß erlaubt eine ganz praktische Lesart, wenn man ihn mit der sprechkünstlerischen Realisierung von Versen durch unterschiedliche Haupt- und Nebentöne parallelisiert, so wie Kerndörffer dies gelehrt

[32] Kleist an Marie von Kleist im Mai 1811; DKV IV, 485.

[33] Carl Dahlhaus, Kleists Wort über den Generalbaß [erstmals in KJb 1984, S. 13–24]. Hier zitiert nach Carl Dahlhaus, Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 149–160, S. 154.

[34] »Der Terminus ›Generalbaß‹ ist offenkundig eine Chiffre für den von Johann Nikolaus Forkel 1788 als ›musikalische Logik‹ bezeichneten Sachverhalt, daß Akkorde – die Subdominante oder Subdominantparallele, die Dominante und die Tonika – einen Zusammenhang bilden, der den Eindruck zwingender Konsequenz vermittelt.« Dahlhaus, Kleists Wort (wie Anm. 33), S. 155. Unter ›Generalbaß‹ habe man zu Kleists Zeit eine letztlich auf Jean-Philippe Rameau zurückgehende Harmonielehre verstanden, die sich nicht mehr auf einen Basso continuo als wirklicher, greifbarer Stimme stützte, sondern auf »einen abstrakten Funktionszusammenhang, der zwischen den substruierten Akkordgrundtönen bestand« (S. 154f.).

[35] Vgl. Dahlhaus, Kleists Wort (wie Anm. 33), S. 154.

hatte. Das Verhältnis von Generalbaß und Melodieführung, von harmonischen Grundbeziehungen und Improvisation findet seine präzise Analogie nämlich in Kerndörffers Lehre von den Haupt- und Nebentönen in der Deklamation.[36] Die Voraussetzungen dieser Theorie sind hier nur kurz zu skizzieren: Demnach gibt es – in Analogie zu den fünf Vokalen u, o, e, a und i und einer darauf aufbauenden harmonischen Ordnung von Grundtonarten[37] – fünf »Tonarten« bzw. Haupt- oder Grundtöne, die den verschiedenen Stimmregistern jeder menschlichen Stimme zugrundeliegen, so hoch oder tief diese auch immer gelegen sein mag. Der tiefste Ton ist ein düstrer Brustton oder »Geisterton«, der darüber liegende ist der »Gebets- oder monologische Ton«, dann folgt der Ton der Mittelstimme, der »Erzählungs-, Lehr-, Lese- und Konversationston«, darüber liegt der »Rednerton«, der seinerseits nur noch vom »Commandoton« übertroffen wird.[38] Diese einzelnen Grundtöne kennen jeweils eine schier unendliche Fülle von Zwischentönen, die durch »Biegungen« der Stimme bewirkt werden.

Ganze Abschnitte des dramatischen Dialogs oder auch Monologs (der ja bekanntlich bei Kleist weniger vorkommt) müssen dementsprechend auf einem einzigen Grundton intoniert werden, will sagen: in gleichbleibender »Tonart« bzw. Sprechhaltung, wobei dann durch Tonbiegungen, Akzentsetzungen und die Mahlerei der Stimme die jeweiligen Nebentöne ins Spiel kommen. Andererseits sind aber auch Wechsel zwischen den Grundtönen notwendig, sei es beim Vortrag einer Ballade, welche ein Wechselgespräch in Szene setzt, sei es beim Vortrag von Dramentexten mit verteilten Rollen.[39] Eben diese Beziehung zwischen Grund- und Nebentönen bzw. zwischen den verschiedenen Tonarten, zwischen denen im Sinne eines schlüssigen sprechmusikalischen Zusammenhangs gewechselt werden muß, mochte Kleist im Auge haben, als er meinte, daß »im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüße über die Dichtkunst enthalten sind«.

Liegt es nicht nahe, dieses Wort noch auf einen anderen Zug des mündlichen Vortrags zu beziehen, auf die unaufhebbare Spannung zwischen einer vom Text ge-

[36] Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 19–33.

[37] Vgl. Kohlhäufl, Die Rede – ein dunkler Gesang (wie Anm. 5) S. 156, Anm. 82: »Kerndörffers Skala umfaßt den fünf Vokalen gemäß keine volle Oktave, sondern nur eine Quinte und beschreibt eine sequenzierende Modulation von a-moll nach E-Dur über H-Dur, Cis-Dur, D-Dur bzw. den Dominantseptakkorden der jeweils folgenden Tonart.«

[38] Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 26.

[39] Beim dramatischen Dialog kommt es nach Kerndörffer darauf an, daß »der Dialog, auch selbst da, wo er ein Bruchstück einer dramatischen Scene ist, bei der blos declamatorischen Behandlung immer als ein Ganzes für sich selbst zu betrachten ist, aus welchem der dabei zu Grund gelegte Hauptton des ganzen Satzes nie ganz verschwinden darf, so daß die einzelnen jeder sprechenden Person untergelegten Töne, sich immer wie einzelne Theile eines Ganzen zu dem eigentlichen Grundtone der dialogischen Tonart verhalten, und der Individualität des Declamators angepaßt sind. Die dialogische Tonart wird sich aber immer innerhalb den Tönen der Mittelstimme, mit einzelnen Modifikationen und feinen Nuancirungen, wie sie der Inhalt und der Charakter des Stücks heischt, fortbewegen müssen.« Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 114f.

forderten Tonart bzw. Sprechhaltung und der improvisatorischen Freiheit der Sprechmelodien, durch welche die Nebentöne realisiert werden – mithin auf die Spannung zwischen der Determiniertheit durch den Dichtungstext und der Spontaneität des je individuellen Vortrags? Nimmt Kleists Ausspruch nicht auch in dieser Hinsicht die ältere Generalbaßpraxis mit ihrer Verschränkung von Vorgabe und Stegreif stärker in Anspruch, als dies Dahlhaus gelten lassen will? Eine solche Interpolation hätte umso größere Plausibilität, als sie keine weiteren vagen Analogien zwischen Musik und Dichtkunst behauptet, sondern einen greifbaren Zusammenhang im Vortrag von Dichtungen trifft – was dem stets auf Präzision dringenden Sprachgebrauch von Kleist viel angemessener erscheint.

Kerndörffer hatte seine Lehre auch im Hinblick auf verschiedene Gattungen der ›rednerischen Künste‹ spezifiziert: »Eine Erzählung, eine Idylle, eine Fabel, ein Lehrgedicht, eine Predigt, ein Gebet, eine Ode, eine Hymne, ein episches, lyrisches und elegisches Gedicht erfordern jedes für sich einen besondern Vortrag im Ton und Tempo, und eigene Uebergänge, stufenweises Anschwellen oder Herabsinken im Tone und besonders fein nüancirende Modifikationen«.[40] Fehler in der Deklamation entstehen immer dann, wenn ein falscher Grundton für eine bestimmte Dichtungsart oder dramatische Rolle bzw. Situation gewählt wird oder wenn wir die Töne zu stark und schnell wechseln oder – trotz des vom Text geforderten Stimmregister- bzw. Tonartwechsels – auf einem Grundton beharren und dadurch monoton werden. Kerndörffer nennt diese Deklamationsfehler auch »Affektation« oder »Ziererei«.

Die Verbindungslinien zwischen dieser Theorie und Kleists ›Über das Marionettentheater‹ liegen auf der Hand. Hier steht der Begriff der Ziererei ja bekanntlich im Mittelpunkt.[41] Affektation oder Ziererei in der Deklamation bedeuten, daß die jeweils angemessenen Grundtöne verfehlt werden oder daß zu unmotiviert von einem zum anderen Grundton gewechselt oder daß überhaupt nicht gewechselt wird. Stets mißlingt es dem Vortragenden aufgrund seiner Selbstbefangenheit, den »richtigen Ausdruck der in einem vorzutragenden Gedicht liegenden und vorgezeichneten Empfindungen, durch die Glut eigner Gefühle« (Kerndörffer) zu treffen. Mit Kleist könnte man sagen, daß in diesen Fällen Bewußtsein und Verstand »Unordnungen […] in der natürlichen Grazie des Menschen« anrichten.[42] Aus dem Hori-

[40] Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 53.

[41] Von der Ziererei heißt es dort, daß sie immer dann auftrete, »wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung«. DKV III, 559.

[42] DKV III, 560. – In diesem Sinne mußte Kleist Ifflands Gestenspiel mit den Händen wie übrigens auch seine spitzen Ausrufe und sonstigen manierierten Äußerungen als Auseinanderfallen von Handlung und Haltung, von vorgezeichneter Empfindung und Glut eigner Gefühle erscheinen. Vgl. Alexander Weigel, Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists ›Über das Marionettentheater‹ und das ›Königliche Nationaltheater‹. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988, S. 263–280, hier S. 268.

zont von Theorie und Praxis der Sprechkunst enthüllen viele Äußerungen von Kleist einen ganz praktischen, durch Theater-, Lese- und Deklamationserfahrung gedeckten Sinn.

III. *Vorlesen von Dramen*

Wie der eingangs zitierte Brief an Ulrike belegt, war Kleist davon überzeugt, daß seine Dramen bereits durch angemessenes Deklamieren oder Vorlesen angemessen wirken konnten. Besser »gut deklamiert«, als »schlecht vorgestellt«, wie er schreibt – eine Maxime, die man vielen Kleist-Regisseuren heute ins Stammbuch schreiben möchte. Wieland berichtet selber voller Bewunderung, wie Kleist ihm Partien seines Trauerspiels aus dem Stegreif vorgetragen habe.[43]

Zu Kleists Lebzeiten sind seine Dramen nur dreimal szenisch aufgeführt worden – in Graz ›Die Familie Schroffenstein‹, in Weimar ›Der Zerbrochne Krug‹, in Wien ›Das Käthchen von Heilbronn‹, schließlich eine pantomimische Darstellung der ›Penthesilea‹ in Berlin.[44] Kleists Dramen wurden stattdessen durch Vorlesen in privaten Zirkeln bekannt,[45] eine Darbietungsform, die noch kaum ihre Anerkennung durch die Theaterwissenschaft gefunden hat. Das laute Vorlesen von Dramentexten, sei es durch einen einzelnen Vorleser, sei es mit verteilten Rollen, hatte seit 1800 eine erstaunliche Konjunktur erlebt, solange es keine Theater in den kleineren Städten gab und auch keine Schauspieler, die die gewaltigen Anforderungen einer Shakespeare- oder Calderón-Rolle bewältigen konnten.[46] Und selbst als diese Voraussetzungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den größeren deutschen Städten mehr und mehr erfüllt waren, behauptete sich das Vorlesen von Dramen als eine eigene performative Gattung bis hin zu Karl Kraus und Elias Canetti. Ludwig Tieck hat an zwei oder drei Abenden pro Woche in Dresden in geselligem Kreis Dramen der Weltliteratur vorgelesen, darunter auch Dramen von Kleist.[47] Auch

[43] Vgl. die Äußerung Wielands gegenüber Wedekind: »Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein, was Kleists ›Tod des Guiskards des Normanns‹, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ« (DKV I, 665).

[44] Vgl. den Kommentar in DKV II, 735 f.

[45] So etwa seine Lustspiele ›Amphitryon‹ und ›Der Zerbrochne Krug‹ in seiner Dresdner Zeit. Kleist berichtet einmal, daß beide Stücke »mehrere Male in öffentlichen Gesellschaften, und immer mit wiederholtem Beifall, vorgelesen« wurden (An Ulrike am 17.9.1807, DKV IV, 389). – »Erschrekken Sie nicht, es läßt sich lesen«, so schreibt Kleist über ›Penthesilea‹ (in einem Brief an Marie von Kleist aus Dresden vom Spätherbst 1807): »Es ist hier schon zweimal in Geselschaft vorgelesen worden, und es sind Thränen geflossen; soviel als das Entsetzen, das unvermeidlich dabei war zuließ« (DKV, IV, 396).

[46] Vgl. Weithase, Geschiche der deutschen Vortragskunst (wie Anm. 8), S. 181 ff.

[47] Karl Wilhelm Ferdinand Solger berichtet von einer Lesung des ›Guiscard‹-Fragments: »Tieck las uns beim Tee einen nachgelassenen Anfang einer Tragödie von Heinrich Kleist, betitelt Robert Guiscard, vor. Ich hörte das Fragment mit tiefer Bewunderung und ebenso tiefer

Goethe las Dramen in Weimarer Abendgesellschaften vor, allerdings stieß dabei seine Angewohnheit, zwischen der tiefen Stimme für Männerrollen und der Kopfstimme für Frauenrollen zu wechseln, auf Befremden.[48] Das Dramen-Vorlesen scheint nach 1800 zu einer deutschen Spezialität geworden zu sein. Als Eduard Devrient 1839 Goethes ›Faust‹ in einem Pariser Salon vorlas, waren die Franzosen erstaunt darüber, einen ganzen Abend lang durch einen einzigen Vorleser mit nur einem Text unterhalten zu werden.[49] Noch Peter Stein steht in dieser Tradition: Vor der Aufführung seiner ›Faust‹-Inszenierung hat er den gesamten Text von ›Faust II‹ mehrfach öffentlich vorgelesen und den Mitschnitt als Hörbuch veröffentlicht.

Was den Lesevortrag in Deutschland besonders beliebt machte, war die Tatsache, daß er im Unterschied zum stillen Augenlesen eigene Formen der Soziabilität ermöglichte, mit der intimen Geselligkeit in Familie und Salon, dem Austausch von Blicken und Gesten zwischen Familienangehörigen, Freunden und Liebenden und der Aussprache im Anschluß an den Vortrag. Eine Art von informeller Öffentlichkeit konnte hier entstehen, die gerade in Zeiten forcierter Zensur und politischen Drucks wirksam war. Unzählige Lesegesellschaften haben sich im 19. Jahrhundert gebildet (sogar auf dem Land und in bildungsfernen Regionen), die etwa Schiller-Dramen vorlasen und auf diese Weise ästhetische und politische Bildung, Unterhaltung und Geselligkeit miteinander verbanden.[50]

Um 1800 wurde das laute Vorlesen von Dramen denn auch keineswegs als Ersatz für die szenische Aufführung gewertet. So hat Goethe, der Intendant des Weimarer Hoftheaters, den besonderen Genuß etwa einer lauten Lektüre von Shakespeare-Dramen beschrieben:

Trauer um den Verlust des Ganzen und des Dichters, und wir waren einig, daß es, in gleicher Schönheit vollendet, nicht allein Kleists Meisterstück, sondern eins der größten Werke deutscher Kunst geworden sein dürfte.« K.W.F. Solger an seine Frau am 30.3.1817, zitiert nach DKV I, 682. Vgl. zu Tiecks Vortragspraxis Maximilian Weller, Die fünf grossen Dramenvorleser. Zur Stilkunde und Kulturgeschichte des deutschen Dichtungsvortrags von 1800–1880, Würzburg-Aumühle 1939, S. 28ff.

[48] Vgl. Weithase, Die Geschichte der deutschen Vortragskunst (wie Anm. 8), S. 187ff.

[49] Eduard Devrient, der preußische Hofschauspieler, berichtet, daß die französischen Zuhörer davon »frappirt« waren, »ganze Stücke mit Stimmveränderungen, Bewegungen und Minenspiel vorzulesen, deren Einführung wir Tieck zu danken haben, und die hier gänzlich neu und unbekannt war. Das Recitiren von Gedichten und einzelnen Scenen ist hier in Gesellschaften nicht selten, aber es geschieht dann immer auswendig und völlig wie auf dem Theater.« Eduard Devrient, Briefe aus Paris, Berlin 1840, S. 212f.

[50] Der Vortrag der Westphals und Wapnewskis heutiger Tage ist ein später Nachklang davon, nun allerdings in der paradoxen Form einer ungeselligen Öffentlichkeit, in der die Hör-Texte solipsistisch durchs Ohr – wie bei der stillen Lektüre allein durchs Auge – konsumiert werden.

> Durch's lebendige Wort wirkt Shakespeare und dieß läßt sich bei'm Vorlesen am besten überliefern; der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung. Es gibt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschloss'nen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespeare'sches Stück nicht declamieren, sondern recitieren zu lassen.[51]

Shakespeares Stücke richteten sich vor allem an unsere Einbildungskraft und »innern Sinn«, nicht an die leiblichen Augen, »und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen; denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begebe sich alles vor unsern Augen«.[52] Gerade wegen der Absenz sichtbarer Vorgänge wirkt das Vorgelesene als besondere Provokation unserer Einbildungskraft, jener Kraft, die nach Goethe durch nichts so nachhaltig angeregt wird wie durch das dichterische Wort.

Der Theaterpraktiker Goethe nutzte das laute Vorlesen mit verteilten Rollen auch zur Probenarbeit mit seinen Weimarer Schauspielern, etwa für den ›Zerbrochnen Krug‹ im Jahre 1808. Durch nichts könne eine »falsch[e] und unrichtig[e] Aussprache« eher vermieden werden und das Text-Verständnis besser gefördert werden, hat er in seinen ›Regeln für Schauspieler‹ behauptet.[53] Das Vorlesen diente ihm als Probebühne des Schauspiels.[54] »Die Bühne ist die allgemeinste und wirksamste Leseschule des deutschen Volkes«,[55] so sollte Emil Palleske Ende des 19. Jahrhunderts behaupten. Doch auch in ihrer Umkehrung ist diese These gültig: Das Vorlesen ist die eigentliche Schule der deutschen Bühne gewesen, und, wo diese nicht bestand, ihre Stellvertreterin.

Kleists Deklamationslehrer Kerndörffer hatte das Vorlesen von Dramentexten denn auch als eigene Gattung der Sprechkunst bestimmt.[56] Der Vorleser dürfe nur

---

[51] Goethe, Shakespeare und kein Ende. In: Ders., Sämtliche Werke (Weimarer Ausgabe), I/41i, S. 54.

[52] Es scheine, als arbeite Shakespeare »für unsre Augen; aber wir sind getäuscht. Shakespeares Werke sind nicht für die Augen des Leibes. […] Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klärer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort: denn dieses ist eigentlich fruchtbringend, wenn das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht. Shakespeare nun spricht durchaus an unsern innern Sinn; durch diesen belebt sich zugleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen; denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begebe sich alles vor unsern Augen.« Goethe, Shakespeare und kein Ende (wie Anm. 51), S. 54.

[53] Goethe, Regeln für Schauspieler, § 17. In: Ders., Sämtliche Werke (Weimarer Ausgabe), I/40, S. 144.

[54] Übrigens hat Goethe vom Vorlesen auch für die Überarbeitung seines ›Faust‹ Gebrauch gemacht. Vgl. Albrecht Schöne, Goethes ›Faust‹. Kommentare, Frankfurt a.M. 1994, S. 23 f.

[55] Emil Palleske, Die Kunst des Vortrags, 2. Auflage, Stuttgart 1884, S. 242.

[56] Vgl. Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 137 f. Entscheidend sei beim Vorlesen die Wahl des richtigen Grundtons für den vorzutragenden Text, also die richtige Sprechhaltung, was nach Kerndörffer nicht anders geschehen kann als durch ein »warmes Hineinversenken in den Stoff seiner Rede« (S. 28).

mit minimalen tonmalerischen Mitteln die verschiedenen Rollen seines Textes andeuten, wobei er die Mittellage seiner Stimme – die »Mittelstimme« – nur unwesentlich modifizieren dürfe, andernfalls er ins Manierierte abgleite.[57] Dem Lesen gehe »der volle Ausdruck des Gefühls ab, welcher die Accente schärft, den Nachdruck und überhaupt die verschiedene Biegungen der Stimme verstärkt«.[58]

Kleist hat die Lesungen seiner Dramentexte durch Mitglieder der Dresdner Abend-Gesellschaften wiederholt für Verbesserungen am Manuskript genutzt. Von seinem Freund Hartmann, einem besonders schlechten Leser, ist überliefert, daß Kleist ihn einmal bat, das soeben fertiggestellte Manuskript der ›Hermannsschlacht‹ laut vorzulesen:

> Ach, sagte er dabei, ich könnte dergleichen durch unsern Adam Müller weit besser haben, aber eben das Bessere muß ich hierin vermeiden. In Müllers Munde verwandelt sich beim Vorlesen das geringste Metall in reines Gold. Die dürftigste, unverantwortlichste Stelle besticht mein Ohr, so daß es weit schlimmer ist, als wenn kein Mensch mir sie vorgelesen hat. Du hingegen, lieber Alter, bist ein *grundschlechter* Vorleser. Dein Vortrag hebt mir das Mißratene erst recht ins helle Licht, und das eben tut mir bei diesen Gelegenheiten not.[59]

Bereits die Komposition seiner Texte war für Kleist kein reiner Schreibakt. Als er bei Wieland in Oßmannstedt zu Gast ist, weiß sein irritierter Gastgeber zu berichten, »daß [Kleist] bei Tische sehr häufig etwas zwischen den Zähnen mit sich selbst murmelte und dabei das Air eines Menschen hatte, der sich allein glaubt oder mit seinen Gedanken an einem andern Ort und mit einem ganz andern Gegenstand beschäftigt ist«.[60] Dieses paranoid anmutende Mit-sich-selber-reden war nichts anderes als die allmähliche Verfertigung von Dramenversen beim Sprechen. Kleist machte eben nicht nur die »épreuve de gueuloir«, die Maulprobe, auf fertige Texte, wie später Flaubert, der sie in seinem Zimmer vortrug, um sie im Hinblick auf

---

[57] Der Vorleser müsse deshalb stets »eine gewisse zart zu haltende Mittelstraße zwischen [dem] kalten Lesetone und dem eigentlichen vollen declamatorischen Vortrage« beobachten. Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 140.

[58] »Der Leseton hat überhaupt und im Allgemeinen drei Staffeln, in dem Tone der Mittelstimme, über welche er sich nicht leicht wird erheben dürfen; welche aber eine besondere delikate Behandlung und eine mit denselben zu verbindende sanfte Verschmelzung der übrigen nöthigen Biegungen der Stimme heischen, um auf der einen Seite eine unerträgliche Monotonie und auf der andern Seite eine widrige langweilige leiermäßige Melodie zu vermeiden, die in jedem Perioden eintönig wiederkehret.« Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 138. – Goethe sollte einen entsprechenden Unterschied zwischen der Deklamation und dem Rezitieren machen, dem Synonym fürs laute Vorlesen (›Regeln für Schauspieler‹ § 18); das Rezitieren bzw. Vorlesen müsse »ohne leidenschaftliche Selbstentäußerung geschehen, die bei der Deklamation erfordert wird« (Regeln für Schauspieler § 19). Goethe, Sämtliche Werke (wie Anm. 53), I/40, S. 144 f.

[59] Friedrich Laun, Memoiren (1837), zitiert nach LS 305. – Übrigens hat sich Kleists Opponent Iffland ähnlicher Praktiken bedient, um seine Rollentexte zu memorieren: Sein Kutscher, der den Sinn der Texte nicht verstand, hatte sie ihm während der Fahrten vorzutragen.

[60] Wieland an Georg Christian Gottlob Wedekind, zitiert nach dem Kommentar in DKV I, 664.

Rhythmus und Klang zu kontrollieren. Bereits ihre Entstehung verdankt sich dem lauten, gestischen Sprechen. Freunde haben gesehen, wie Kleist laut deklamierend spazierenging, wobei er die Arme um sich warf.

Nimmt man diese Dokumente beim Wort, so wird plausibel, daß Kleist im geschriebenen Wort Anweisungen für das gesprochene geben wollte, ja seine Texte als Partituren des Sprechens und fürs Sprechen konzipierte.[61] »Zu schreiben, als ob man spräche«, diesen Zug hatte Herder in seinen ›Briefen zur Beförderung der Humanität‹ als Tugend der alten Griechen gerühmt:

> Man schrieb gleichsam laut und öffentlich, als ob zu jedem Buch ein Vorleser, wie sein Genius gehörte. Ohne Zweifel ist dieses die Ursache, warum in der Prose der griechischen Periode so künstlich und schön wie in keiner andern Sprache ausgebildet worden; der offne Mund der Griechen, die Poesie, die ihm vorging, und der öffentliche Redevortrag, der den Rhapsodien der Poesie folgte, hatten ihn geformet.[62]

Das war der Maßstab, an dem sich die Modernen, sofern sie die Alten zum Vorbild nahmen, messen lassen wollten.

Nun mag es keineswegs in Kleists Absicht gelegen haben, seine Trauerspiele (wie etwa ›Penthesilea‹) als Lesedramen in die Welt zu schicken. Doch war das Vorlesen auch nicht nur Ersatz. Anders als zur Shakespeare-Zeit existieren Dramen um 1800 als Bühnenaufführung und als Buch. Sie waren nie reine Lesedramen, aber auch nicht allein für die szenische Aufführung bestimmt. Näher betrachtet hatte das Vorlesen allerdings eine besondere Affinität zu dem, was Kleist anstrebte. Wir kennen seine Unzufriedenheit mit den zeitgenössischen Bühnenverhältnissen und die Häme gegenüber Iffland, dem Direktor des Berliner Nationaltheaters, das von dem realistischen Bühnenstil der Ekhof und Schröder (der »Hamburger Schule«) geprägt war. Die Kräfte der Schauspieler seien heute auf nichts geübt, »als [auf] Naturen wie die Kotzebuschen und Ifflandschen sind, nachzuahmen«, hat er einmal geklagt.[63] Kleist schwebte ein Theater der Zukunft vor, das radikal verschieden sein sollte vom bestehenden. Insbesondere sollte es sich von Rücksichten auf Dezenz, also Wohlanständigkeitsnormen und Empfindlichkeiten des weiblichen Publikums freimachen.[64] Kleist entwarf eine Art von imaginärem bzw. »unsichtbare[m] Thea-

---

[61] Ich nehme hier Überlegungen von Schöne in seinem ›Faust‹-Kommentar auf; Schöne, Goethes ›Faust‹ (wie Anm. 54), S. 24.

[62] Johann Gottfried Herder, Briefe zur Beförderung der Humanität, 8. Sammlung, 95. Abschnitt. In: Ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 7, hg. von Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt a.M. 1991, S. 526.

[63] Brief an Marie von Kleist im Spätherbst 1807 (DKV IV, 396). – Mit satirischer Verve hatte Kleist in den ›Berliner Abendblättern‹ gegen die Stücke von Kotzebue und Iffland im Deutschen Nationaltheater und ihren Darstellungsstil polemisiert, vgl. DKV III, 573–582.

[64] »Wenn man es recht untersucht, so sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unsrer Bühne schuld u sie sollten entweder gar nicht ins Schauspiel gehen, oder es müßten eigne Bühnen für sie, abgesondert von den Männern errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit u Moral vernichten das ganze Wesen des Dramas, u niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschloßen gewesen wären.« (Brief an

ter«, wie Goethe nicht ganz unzutreffend mit Blick auf den ›Zerbrochnen Krug‹ gesagt hat,[65] das auch ohne visuelle Anschauung seine Wirkung ausüben konnte – allein durch das Wort und die von ihm gelenkte Einbildungskraft.

Kleist hat einmal anschaulich beschrieben, wie die Einbildungskraft allein durch den geschickten Gebrauch der menschlichen Stimme zu lebhaften inneren Vorstellungen angeregt werden kann. In den ›Berliner Abendblättern‹ reflektierte er darüber, weshalb der Gesang eines alten Musikmeisters am Klavier den Vergleich mit dem Vortrag eines »jungen, rüstigen Sänger[s]« nicht zu scheuen brauche, obgleich er eine »von manchen Seiten mangelhafte […] Stimme« habe:

> [D]urch den Verstand und die ungemein zarte Empfindung, mit welcher er zu Werke geht, führt er, alle Verletzungen [des Geschmacks] vermeidend, die Einbildung, in einzelnen Momenten, auf so richtige Wege, daß jeder sich mit Leichtigkeit das Fehlende ergänzt, und ein in der Tat höheres Vergnügen genießt, als ihm eine bessere Stimme, aber von einem geringern Genius regiert, gewährt haben würde.[66]

»Denn nicht das was den Sinnen dargestellt ist, sondern das was das Gemüth, durch diese Wahrnehmung erregt, sich denkt, ist das Kunstwerk«, so hat Kleist bündig formuliert. [67]

Kleist mochte dieses wirkungsästhetische Postulat nicht zuletzt in seinem Unterricht bei Kerndörffer bestätigt gefunden haben. Dessen Deklamationslehre wollte die Fähigkeit schulen, durch minimale Stimm-Modulierungen die Einbildungskraft des Zuhörers zu lenken.[68] Allein das Wort, richtig vorgetragen, sollte ausreichen,

---

Marie von Kleist; DKV IV, 396). – Hinsichtlich der Frage der Teilnahme von Frauen im antiken Theater irrte Kleist allerdings, er übernahm hier, wie Klaus Müller-Salget herausgefunden hat, unbefragt eine Meinung von Karl August Böttiger, die dieser in Cottas ›Morgenblatt‹ 1808 geäußert hatte.

[65] Goethe an Adam Müller am 28.8.1807 (DKV I, 757). Die Frage der Aufführbarkeit war bekanntlich Kleists Streitpunkt im Briefwechsel mit Goethe, der ihm trotz allem näher stand als irgend ein anderer Zeitgenosse. Vgl. Der Schauspieler als Maschinist (wie Anm. 42), S. 263–280.

[66] ›Berliner Abendblätter‹ am 28.10.1810 (›Schreiben aus Berlin‹; DKV III, 576). Die Gesangsstimme besaß für Kleist ohnedies eine unvergleichliche »Gewalt«, wie er einmal in seinen Epigrammen schrieb (›Musikalische Einsicht‹; DKV III, 415).

[67] Brief an Marie von Kleist, Juni 1807 (DKV IV, 379).

[68] Kerndörffer definierte die Einbildungskraft als »Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung sich vorzustellen, oder das Mannichfaltige der Anschauung zu verbinden zu erneuern, ein Mittelvermögen zwischen der Sinnlichkeit und dem Verstande«. »Eine lebhafte und wohlgeordnete Einbildungskraft […] ist daher auch eine wesentliche Erforderniß der Deklamation, und die Vollkommenheit derselben beruhet darauf, daß sie an sich selbst lebhaft sey, um die Gegenstände leicht, deutlich und genau zu fassen, und daß sie zugleich in dem gehörigen Verhältnisse mit der Empfindungskraft sey.« Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. XVI. An anderer Stelle heißt es: »Denn die Sprache des Dichters zeigt uns überall einen Menschen, der von dem zu besingenden Gegenstande tief ergriffen ist, und dadurch zu einem höhern Schwunge und einer höheren Fülle der Ideen und Empfindungen sich emporgeflügelt fühlt; so daß er durch eine lebhaftere idealische Anschauung, gleichsam alles

um Unsichtbares zu evozieren, um die Vorstellungskraft dazu anzuregen, Körperbilder von Abwesenden hervorzubringen oder aus der Tonmalerei der Stimme, aus der »hörbaren Mimik« (wie Ivan Fónagy später sagen wird) Rückschlüsse auf Gestik und Mimik zu ziehen. Dank solcher Lenkung der Einbildungskraft verstünden die Zuhörer, »was nur halb gesagt ist«.[69] Kleists Rhetorik des Ungesagten, Unwillkürlichen und Unbewußten, die zu den wesentlichen gattungsgeschichtlichen Innovationen seiner Verssprache gehört, hat diese aktive Mitarbeit der Einbildungskraft zu ihrer Voraussetzung.

Kleist imaginäres Theater ist deshalb – trotz aller Bedeutung des Körperlichen in der Affektdarstellung – kein originäres ›Körpertheater‹.[70] Es ist nicht essentiell auf visuelle Anschaulichkeit angewiesen, wie dies heute mehr und mehr von Kleist-Regisseuren unterstellt wird. Auch ohne szenische Vorstellung kann es seine Wirkung tun – wie dies zum Beispiel Hans-Jürgen Syberberg mit seiner ›Penthesilea‹-Verfilmung demonstriert hat.[71] Gerade deshalb konnte sich Kleist auch von Rücksichten auf die durch die zeitgenössische Bühnentechnik beschränkten szenischen Aktionsmöglichkeiten des Theaters frei machen – eben ein ›imaginäres Theater‹ konzipieren, das erst im 20. Jahrhundert, dank der neuen Beleuchtungs- und Bühnentechniken, seinen antizipatorischen Charakter als Theater der Zukunft einlösen sollte. Wie eine Bestätigung ex negativo klingt Kleists briefliche Bemerkung, wonach ihn beim ›Käthchen von Heilbronn‹ »die Absicht, es für die Bühne paßend zu machen, […] zu Mißgriffen verfuhrt [hat], die ich jetzt beweinen mogte«.[72]

Diese gegenüber der szenischen Aufführung teils reservierte, teils ambivalente Haltung mag sich übrigens in den letzten Lebensjahren gewandelt haben, als Kleist, zumal mit der ›Hermannsschlacht‹, hoffte, politisch-propagandistisch im Sinne der nationalen Erhebung gegen die Franzosen wirken zu können[73] und damit zugleich seine Finanzen als freier Schriftsteller durch Tantiemen aufzubessern. Da Kleist niemals die Aufführung eines eigenen Stücks gesehen hat – absurderweise hat er offen-

---

verkörpert vor sich zu sehen glaubt, oder er alles in seinem Innern als gegenwärtig fühlt, was sich sonst blos der Vorstellung und der Erinnerung darbietet« (S. 66).

[69] So rühmt es Kleist einmal von Marie von Kleist, der er einige Fragmente der ›Penthesilea‹ zu lesen gegeben hatte, daß sie »durch Ihre eigne Einbildung geltend zu machen [verstehe], was nur halb gesagt ist«. Brief an Marie von Kleist im Spätherbst 1807 (DKV IV, 397).

[70] Vgl. Maximilian Nutz, Kleists ›Penthesilea‹ als Körperdrama. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988, S. 163–185.

[71] Zu Recht hat man von dieser Verfilmung gesagt, daß sich der Rezeptionsakt hier »wieder der Rezeption des Kleisttextes durch Lektüre« annähere. Vgl. Rolf Bäumer und Peter Seibert, Kleists Theatertexte als Medienereignis der 80er Jahre. Bühne, Film und Bildschirm oder Paradoxien der Transformation bei Neuenfels, Syberberg u.a. In: Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 21 (1991), Heft 81, S. 89–104, hier S. 103.

[72] Brief an Marie von Kleist vom Mai 1811 (DKV IV, 484).

[73] Ein Stück, das »in die Mitte der Zeit hineinfallen« sollte, laut Brief an Altenstein vom 1.1.1809 (DKV IV, 427). Vgl. DKV IV, 432, 440.

bar nur die Pantomime zu ›Penthesilea‹ miterlebt[74] – können wir nur mutmaßen, wie abgrundtief sein Ungenügen, ja seine Verzweiflung angesichts der Diskrepanz zwischen szenisch Aufgeführtem und Imaginiertem wohl gewesen wäre.

IV. *Tendenzen der Deklamation um 1810*

Deklamation und Vorlesen waren für Kleist wie für seinen Lehrer Kerndörffer zweierlei: Während das Vorlesen mit den Augen dem Text folgt und die verschiedenen Rollen nur mit leichten Modulationen der Stimme andeutet, die allerdings nie aus der Mittellage weichen durften, setzt die Deklamation nicht nur das auswendige Sprechen voraus, sondern ansatzweise auch die Verwandlung in die dargestellte Rolle, den Rollenwechsel. Allerdings ist die Deklamation nach der anderen Seite hin vom eigentlichen Schauspielen unterschieden, da sie über den Reichtum der Gebärdensprache, Bewegungen auf der Bühne, Kostüme und Beleuchtung, mithin über den ganzen Theaterfundus zur Verwandlung eben nicht verfügt.[75] Deklamation, als der auswendige und affektisch bewegte Vortrag, ist eine eigene Redekunst, die auch insofern vom Schauspiel bzw. vom »Agieren« unterschieden ist, als sie »eine zu lebhafte personificirende Charakteristik und ein wirkliches Versetzen in die Individualität jener Personen« vermeidet.[76] Der Abstand zwischen der empirischen Person des Deklamators und der vorgestellten Rolle muß – anders als beim Schauspiel – immer erkennbar bleiben, wie in anderer Weise bei Rezitation und Vorlesen. Eben diesen Abstand kappt – nach den Überlegungen von Kerndörffer, Goethe und von Seckendorff – das Schauspiel, indem es eine Verwandlung, eine Selbstverleugnung und Entäußerung des Schauspielers an seine Rolle erfordert.

Entscheidend für das Verständnis dessen, was Kleist und seine Zeitgenossen als Deklamation bezeichneten, und zwar sowohl im Vortragssaal als auch auf der Bühne, ist ein älteres Dogma der französischen Schauspiellehren des 17. Jahrhunderts, wonach es zwischen der Deklamation von Dichtung, also auch von dramatischen Dichtungen, und der Konversation einen grundsätzlichen Unterschied gibt. In diesem Sinne hatte Bernard Lamy in seiner ›La Rhétorique ou l'Art de parler‹ (1675) den Unterschied zwischen »discours naturel« und »discours artificiel« betont: »Die Rede, die durch die engen Regeln der Versifikation gebunden ist, ent-

[74] Vgl. hierzu den Kommentar in DKV II, 737.

[75] Im Unterschied zum Vorleser bedürften Rezitator und Schauspieler nach Kerndörffer eines besonderen Darstellungstriebes, um die entsprechenden Gefühle körperlich auszudrücken. Allerdings ist die Deklamation vom Schauspielen durch den eingeschränkten Gebrauch der Gesten unterschieden: »Allein nie darf der Declamator dabei den Umstand vergessen oder vernachlässigen, daß er nur auf den richtigen mündlichen Ausdruck vorgezeichneter und bestimmter Ideen und Empfindungen mit sehr eingeschränktem bedingtem Gebrauche des Geberdenspiels angewiesen ist, daß er, mit einem Worte, nur declamiren nicht agiren soll.« Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 113.

[76] Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 114.

fernt sich vollständig von der freien Rede, die man annimmt, wenn man auf natürliche Weise spricht, weshalb die Rede in Versen als besonders künstlich bezeichnet wird«.[77]

Als ›discours artificiel‹ erlebte die Deklamation im französischen Theater seit Corneille und Racine eine einzigartige Blüte. Schauspieler wie Michel Bayron (genannt Baron), Henri Louis Lekain (genannt Lekain) oder Claire-Josephe-Hyppolite Leyris de la Tude (genannt Mlle Clairon) setzten Maßstäbe, die auf das höfische Theater in ganz Europa ausstrahlten. In Deutschland fehlte es allerdings nicht an Kritik gegenüber dieser Deklamationskunst, nachdem Gottsched und seine Schüler sie als Vorbild für die deutsche Bühne angepriesen hatten. Autoren wie Lessing, Engel und Lenz forderten Natürlichkeit und Wahrheit im Schauspiel, die rhythmisierte, durch den gereimten Alexandriner gebundene Deklamation erschien ihnen gespreizt und unnatürlich.[78] Daß dabei Ressentiments gegenüber der an deutschen Höfen herrschenden französischen Sprach- und Theaterkultur mit im Spiel waren, war nur zu offensichtlich. Johann Jakob Engel schrieb 1786 entsprechend:

> Man ist Feind jener Deklamationen und Tiraden, welche die Versification so natürlich mit sich brachte; Feind jenes gespannten, strotzenden, übertriebenen Spiels, welches wiederum eine Folge von beydem, von Versification und rednerischer Ausbildung der Empfindungen, war. Ein Le Kain, mit seiner Überspannung aller edlen und seiner Verfälschung – nicht bloß Milderung – aller unedlen, aller auch nur gemeinen Ausdrücke, macht sein Glück nur noch an Deutschlands undeutschen Höfen, aber schwerlich in Deutschland.[79]

Für die neue ›bürgerliche‹ Dramatik, wie sie Garrick in England, Ekhof und Schröder in Deutschland verkörperten, war solche Deklamation jedenfalls obsolet.

Nun hat die hohe Bühnensprache allerdings mit Goethes Wirken als Intendant der Hofbühne in Weimar[80] und mit den klassizistischen Vers-Dramen von Schiller, Goethe, den Brüdern Schlegel und Kleist eine triumphale Rückkehr erlebt – und zwar in bewußter Opposition zur »Natürlichkeitsrichtung der Hamburger Schule«

---

[77] Zitiert nach Georges Forestier, Lire Racine. In: Racine, Œuvres complètes, Bd. 1, hg. von Georges Forestier, Paris 1999, S. LXV, Anm. 1. Vgl. auch den Hinweis des Abbé d'Olivet in seinen ›Remarques de grammaire sur Racine‹ von 1738 (Zitat ebd., S. LIX): »Celle-ci [die Deklamation] donne de la force et du poids aux paroles, et laisse à chaque syllabe l'étendue qu'elle peut comporter: au lieu que celle-là [die Konversation], pour être coulante et legère, adoucit certaines diphtongues et supprime des lettres finales.«

[78] »Declamation steht durch den Begriff, welchen der verschiedene Gebrauch des Wortes erregt hat, in bösem Ruf«, schrieb der Göttinger Rhetorikprofessor Heinrich G.B. Franke 1789, »man versteht darunter entweder ein Gedankenloses, schwülstiges Prahlen eines affectirten Pathos, wo weder Worte noch Gedanken die Erhöhung des Ausdrucks erfordern.« Heinrich G.B. Franke, Über Declamation (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 5.

[79] Engel, Ideen zur Mimik (wie Anm. 31), Bd. 2, S. 112. – In Rousseaus ›Emile‹ heißt es dementsprechend im Hinblick auf die Kindererziehung: »N'allez donc pas lui (l'enfant) donner à réciter des rôles de tragédie et de comédie, ni vouloir lui apprendre, comme on dit, à déclamer.« Jean Jacques Rousseau, Emile ou de l'éducation, Paris 1964, S. 162.

[80] Vgl. Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Berlin 1905, Bd. 2, S. 77.

bzw. zur vermittelnden Mannheimer Schule, deren Repräsentant Iffland war.[81] Was seit Lessing mit chauvinistischer Selbstgerechtigkeit oder sogar Borniertheit beiseite geschoben worden war, wurde wieder anerkannt, der ästhetische Rang der *haute tragédie* und *haute comédie*, besonders Wohllaut und sprachliche Schönheit ihrer Verse, welche die »rohen Töne« des Alltags transzendierten.[82] In Schillers Racine-, Goethes Voltaire- und Kleists Molière-Übersetzungen feierte diese klassizistische Verskunst ihre Wiederauferstehung bzw. Neubegründung in deutscher Sprache.

Wer als Dramatiker um 1800 die Verssprache im Unterschied zur Prosa wählte, tat dies aus Opposition – sei es gegenüber Aufklärung und Republikanismus (wie August Wilhelm Schlegel in seinem Versdrama ›Ion‹), sei es gegenüber dem bürgerlichen Theater der Iffland und Kotzebue und damit gegenüber dem durch feminine Geschmacksnormen geprägten Familialismus des bürgerlichen Theaters. Zu den vielen Paradoxien und Ungereimtheiten in Kleists Leben gehört die Tatsache, daß gerade er, der Franzosenfresser, der seine Ressentiments bis zur Besinnungslosigkeit treiben konnte, sich neben Goethe am entschiedensten am Modell der französischen Dramatik orientierte. Er und sein Freund Rode übersetzten Molière- und Racine-Dramen, mit ›Penthesilea‹ schuf er eine Tragödie, die wie eine Überbietung von Racines ›Phèdre‹ anmutet. Und nur in Racines Dramen fand er, was auch seine eigene Verssprache auszeichnete: die unvergleichliche Spannung, in der hier die Schönheit der äußeren sprachlichen Form zum Entsetzlich-Ungeheuren des Inhalts tritt – das, was ich den klassizistischen Kontrapost zwischen Dargestelltem und Darstellung nennen möchte. Wie ein monströses Insekt wird das Ungeheuerliche in Bernsteinfluß gefaßt. Eben dies ist die Pointe von Kleists dramatischen Dichtungen: für das Entsetzliche und Traumatische noch eine Sprache zu finden, die mitreißen und durch Schönheit und Musikalität, ja Witz und Humor sogar bezaubern und versöhnen kann. Kleist auf halbem Wege zwischen Racine und Baudelaire – das wäre nicht die schlechteste Interpretationsperspektive für seine ernste Dramatik.

Diese Orientierung am klassizistischen Theatermodell französischer Provenienz sollte auch für die Deklamationspraxis um 1800 bestimmend werden, und zwar lange bevor Napoléon mit seinem Staatsschauspieler Talma in Deutschland 1808 Einzug hielt und den Klassizismus zusammen mit Sympathisanten wie dem Herzog

[81] Diese Bezeichnung bei Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst (wie Anm. 80), Bd. 1, S. 540. – Weithase, Geschichte der deutschen Vortragskunst (wie Anm. 8), S. 191.

[82] »Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden / Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie«, so dichtet Schiller in seinem »An Goethe als er den ›Mahomet‹ von Voltaire auf die Bühne brachte«, und er bezeichnet auch gleich die besonderen sprachlichen Qualitäten dieser Kunst: »Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet / Sind der Natur nachlässig rohe Töne, / Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied, / Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne.« Friedrich Schillers Werke (Nationalausgabe), Weimar 1940 ff., Bd. 2, S. 405 f.

Karl August und Goethe wieder hoffähig machte.[83] Gewiß, man wollte auf die Errungenschaften des ›discours naturel‹, auf die Sprache des Herzens und die Shakespeareschen Spontaneitäten nicht verzichten, doch wurde die Vorstellung maßgeblich, daß Verse auf der Bühne grundsätzlich anders zu sprechen seien als Prosarede. Niemand hat diese Wende zur klassizistischen Bühnendeklamation radikaler, ja sektiererischer betrieben als Goethe, mit seiner Insistenz auf Deutlichkeit, Verständlichkeit und Gefälligkeit des Vortrags und seinem Kampf gegen die »Rhythmophobie« der Deutschen.[84] Diese Aspekte der Weimarer Bühnenreform haben – vermittelt über die Aufführungen der Weimarer und Berliner Bühnen – eine ungemein stilbildende Wirkung auf Schauspiel und Deklamation im 19. Jahrhundert ausgeübt, mochten sie auch von Anfang an auf Widerstände stoßen. Der Schauspieler Genast hat davon berichtet, wie Goethe bei einer Leseprobe zu Calderóns ›Standhafter Prinz‹ für Komma, Semikolon, Doppelpunkt, Ausrufe- und Fragezeichen und Punkt jeweils strenge Zeitmaße vorschrieb und deren »Länge bildlich« mit besonderen Zeichen im Text markierte: »Es war im Anfang ein fast automatisches Sprechen; als sich aber nach und nach diese Methode entwickelte, welcher Reiz, welch poetischer Schwung trat endlich in der Rhetorik hervor! Musik war sie zu nennen«.[85] Goethe empfahl darüber hinaus, die Stimme sprechmusikalisch stets von einer möglichst tief gewählten Ausgangstonlage emporzuführen, um sie dann wieder in die Ruhelage zurückzulenken.[86] Was von vielen kritisiert wurde, die Goethe Verse vortragen hörten, seine gesangsartige Stimmführung und das schleppende Sprechtempo (das sich in seiner Weimarer Inszenierung von Kleists ›Zerbrochnem Krug‹ wiederfindet), sind in diesen Postulaten eines takt- und prosodiebewußten Sprechens begründet. Kein Wunder, daß dieser Sprechstil bereits von Zeitgenossen

[83] Vgl. die einschlägigen Dokumente aus dem Herbst 1808 in: Johann Wolfgang Goethe, Napoleonische Zeit. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 1: Von Schillers Tod bis 1811, hg. von Rose Unterberger, Frankfurt a.M. 1993, S. 379.

[84] Vgl. Weithase, Geschichte der deutschen Vortragskunst (wie Anm. 8), S. 198.

[85] Eduard Genast, Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers, hg. von Robert Kohlrausch, 3. Auflage, Stuttgart o.J., S. 108. Vgl. Schöne, Goethes ›Faust‹ (wie Anm. 54), S. 110. – Im Hinblick auf die Metrik fordert Goethe: »Der Sylbenbau aber so wie die gereimten Endsylben dürfen nicht zu auffallend bezeichnet, sondern es muß der Zusammenhang beobachtet werden wie in Prosa.« Doch andererseits heißt es: »Hat man Jamben zu declamieren, so ist zu bemerken, daß man jeden Anfang eines Verses durch ein kleines, kaum merkbares Innehalten bezeichnet; doch muß der Gang der Declamation dadurch nicht gestört werden.« Goethe, Regeln für Schauspieler (wie Anm. 53), S. 152f. Nicht zuletzt von der sprachlichen Realisierung der Verskadenz hängt ab, ob ein Vers als gebundene Rede oder als Prosa wahrgenommen wird.

[86] Vgl. Goethe, Regeln für Schauspieler (wie Anm. 53), § 15, 30: »Für den anfangenden Schauspieler ist es von großem Vortheil, wenn er alles was er declamiert, so tief spricht als nur immer möglich. Denn dadurch gewinnt er einen großen Umfang in der Stimme und kann dann alle weitern Schattirungen vollkommen geben. Fängt er aber zu hoch an, so verliert er schon durch die Gewohnheit die männliche Tiefe und folglich mit ihr den wahren Ausdruck des Hohen und Geistigen« (S. 152).

als »eintönige, gesangsartige Deklamationsmanier«, als »sylbenzählende[r] Predigerton«, als »Seminarkünste« und »Leseproben im Costüm« abqualifiziert wurde.[87]

Kleists Deklamationslehrer Kerndörffer ging nicht ganz so weit wie Goethe, doch war auch für ihn der Unterschied zwischen der Deklamation von Versen und dem Konversationston grundlegend. So forderte er für die Verssprache eine »gewisse, Hochachtung einflößende, würdevolle Feierlichkeit im Vortrage«, die diese »von der Sprache des gemeinen Lebens unterscheide, ohne auf der andern Seite zu übertreiben und durch Affektation die Grenzen des Natürlichen zu überschreiten«.[88] Beim Trauerspiel müsse sich »der declamatorische Vortrag […] der besondern Eigenthümlichkeit des würdevollen und feierlichen Ausdrucks und der Sprache der Tragödie […] anschmiegen, ohne dabei in eine pomphafte und bizarre hochtrabende Affektation auszuarten; wobei in einigen Gattungen der Tragödie die metrische Einkleidung sehr gut zu Statten kommt«.[89] Das Metrum als Stütze des hohen Tons – diese Prämisse ist uns seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, seitdem Verse mehr und mehr wie Prosa gesprochen werden, völlig aus dem Blickfeld geraten. Bereits auf Ifflands Berliner Hofbühne, die ja grundsätzlich Goethes und Schillers klassizistischer Orientierung gefolgt war, hatte es sich eingebürgert, daß sich die Schauspieler ihre Jamben in Prosa, also ohne Absätze aufschreiben ließen, damit die metrische Untergliederung nicht »zu Hemmungen des natürlichen Redeflusses« führte.[90]

Neben dem Metrum der Verse stellt die Interpunktion einen zweiten Typus rhythmischer Untergliederungen der Verssprache dar. Bekanntlich wurden Satzzeichen zur damaligen Zeit nicht so sehr als grammatische Konvention verstanden, sondern »als schriftliche Hinweise auf gesprochene Sprache, also als sinnverdeutli-

[87] Vgl. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst (wie Anm. 80), Bd. 2, S. 145, der auf eine 1808 anonym erschienene Polemik ›Saat von Goethe gesäet u.s.w.‹ hinweist.

[88] Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 14.

[89] Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 110. Kerndörffer insistiert darauf, »daß der verschönerte Ausdruck der Empfindungen eines Gedichtes durch den künstlich abgemessenen Versbau und die metrische Form, keinesweges blos für das Gesicht, sondern weit mehr für das Gehör da ist, und daß daher der Declamator hierauf besonders Rücksicht nehmen muß, ohne dabei in ein widriges Scandiren zu fallen, und durch ein zu ängstliches Abzählen und Abmessen der Silben, bei dem declamatorischen Vortrage den Eindruck des Ganzen zu stören« (S. 65).

[90] Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst (wie Anm. 80), Bd. 2, S. 98 f.: »Alle erlaubten sich Verletzungen des jambischen Rhythmus, setzten Sylben zu und ließen Füße fort. Nicht weil ihnen das Gefühl für den Taktschritt des Verses abgegangen wäre, sondern weil sie dafür hielten, daß er sich unterordnen, ja daß er sich verletzen lassen müsse, wo der unmittelbare Ausdruck eine völlig zwanglose, dem Redner natürliche Wortstellung verlange.« – Bertolt Brecht stand also bereits in einer langen Tradition, als er seinen Schauspielern empfahl, Verse der überlieferten Blankversdramen grundsätzlich wie Prosa zu sprechen.

chende, rhetorisch-strukturierende und rhythmisch-musikalische Hilfsmittel«.[91] Die Interpunktion sollte Anweisungen für die stimmliche Realisierung der Texte geben, und zwar nicht nur im Hinblick auf die Gliederung des Vortrags, sondern auch im Hinblick auf die Prosodie, insofern jedes Satzzeichen und jeder Satzabschnitt eigene Tonhöhenbewegungen erfordern. Von besonderer Bedeutung für die Verssprache sind die Kadenzen, also die Versschlüsse, die jeweils eine kleine Stokkung, ein Innehalten in den rhythmischen Fluß des Sprechens bringen, sei es, daß sie in schwebendem Tonfall gesprochen werden, wenn der Versschluß nicht mit dem Satzschluß zusammenfällt, sei es, daß die Stimme sich senkt und eine etwas längere Pause macht, wenn der Vers- mit dem Satzschluß identisch ist. Kerndörffer unterscheidet demgemäß zwischen prosodischen Pausen, oratorischen (oder Pausen der Deutlichkeit, durch welche größere Gliederungseinheiten bezeichnet werden) und emphatischen Pausen, die dem Affektverlauf entsprechen. In der Aneinanderreihung der Verse, der geregelten Abfolge von Hebungen und Senkungen und der Kadenzen entsteht – als Unterlage der Prosodie sinnverdeutlichenden Sprechens – ein metrisch-musikalisches Grundgefüge, eine Art von rollender Pulsation, die der Text sofort verlieren würde, wenn man ihn in Prosa auflöste. Kerndörffer hatte dazu eine instruktive Übung vorgeschlagen: Eine Ode Klopstocks sollte einmal in ihrer Versgestalt, ein andermal in ihrer Prosaauflösung gesprochen werden. Der besondere Charakter der pulsierenden Verssprache trat dabei auch für den Laien hervor – und tritt auch heute noch hervor, wenn man die Texte entsprechend vorträgt.[92]

V. *Die ›allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ – in Versen*

Den Unterschied zwischen der sogenannten ›Berliner‹ und der ›Weimarer Schule‹, also zwischen Iffland hier und Goethe dort, hat der Theaterhistoriker Eduard Devrient einmal scharf pointiert. Demnach wollten die Berliner

> […] die Natürlichkeit des Vortrags bewahrt wissen, selbst auf die Gefahr, daß der Vers von unfähigen Rednern platt getreten würde, die Weimar'sche Schule führte gegen diese Gefahr die Schutzwehr eines gemesseneren, rhythmisch markirteren Vortrages ein, wollte lieber zunächst an Lebendigkeit einbüßen, um nur, mit Durchsetzung einer rhetorischen Dressur, die Verbreitung eines idealen Styles anzubahnen. Will man die Unterschiede scharf spalten, so kann man sagen: in Weimar wurde die Tragödie mehr declamirt als gespielt, in Berlin mehr gespielt als declamirt.[93]

[91] Schöne, Goethes ›Faust‹ (wie Anm. 54), S. 111. – Vgl. Jürgen Stenzel, Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosarede, Göttingen 1966. – Helmut Sembdner, Kleists Interpunktion. Zur Neuausgabe seiner Werke. In: Jahrbuch der Schillergesellschaft 1962, S. 229–252.

[92] Vgl. Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), S. 75.

[93] Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst (wie Anm. 80), Bd. 2, S. 99f.

Ist Kleists Verssprache, sind seine Überlegungen zu Deklamation und Vorlesen einer dieser beiden Schulen zuzuordnen? Die These, die ich plausibel zu machen versuche, lautet, daß Kleist eine ganz eigene Position einnimmt, die allerdings wesentliche Züge der Weimarer Sprechkunst in sich aufnimmt. Die poetischen und sprechmusikalischen Mittel des Verses stellt Kleist in den Dienst von gedanklicher Präzision und Genauigkeit, oder wie er sagt: der »allmähligen Verfertigung der Gedanken beim Reden«. Kleist bedient sich des klassizistischen Vers-Korsetts und hohen Tons, doch macht er auf eine nie zuvor in hoher deutscher Verssprache gehörte Weise eine dem alltäglichen Sprechen und Um-Worte-Ringen abgelauschte Prosodie und Gestik vernehmbar: das Sprechen als Ausdruck des um seine Fassung und gedankliche Klarheit ringenden Menschen.

Als überaus formbewußter Dichter hätte Kleist gewiß keine Verse geschrieben, wenn er nicht erwartet hätte, daß sie auch angemessen rhythmisch-metrisch vorgetragen werden können. Am Wechsel zwischen Prosarede und Versrede im ›Käthchen von Heilbronn‹ läßt sich studieren, welche ganz anderen Sprechhaltungen Vers und Prosa, ›discours artificiel‹ und ›discours naturel‹ jeweils erfordern. Insofern steht Kleist Goethes klassizistischer Deklamationspraxis näher als der ›Natürlichkeitsrichtung‹ der Berliner und erst recht der Hamburger Schule. Seine Verse werden nur dann angemessen vorgetragen, wenn man sich über den hohen Ton mit seinen rhythmisch-metrischen Strukturen nicht hinwegsetzt. Nicht nur die Kadenzen müssen mit schwebender oder sich senkender Stimme hörbar gemacht werden, sondern auch die Interpungierungen durch Komma, Semikolon, Doppelpunkt und Gedankenstrich müssen deutlich markiert und prosodisch differenziert werden. Die Pulsation der durch Kadenzen voneinander getrennten und zugleich verbundenen Verse muß hörbar bleiben – eine Pulsation, die einmal schneller, einmal langsamer, einmal erregter, einmal kühler ist, die aber dem Ohr als metrisch-rhythmische Grundstruktur von Vers zu Vers gegenwärtig sein muß, als musikalische Grundordnung, wie sie in anderer Weise die verschiedenen »Tonarten«, also die Grundtöne der Stimme nach Kerndörffer gewährleisten. Erst wenn der Vortragende diese strukturellen Voraussetzungen von Tonarten und rhythmisch-metrischer Grundordnung, also das ›Generalbaßfundament‹ der gebundenen Sprache, berücksichtigt, tritt die besondere Intention von Kleists Verssprache plastisch zutage: sich selber als sprachlicher Ornatus und hoher Stil vergessen zu machen, um Einblick in eine ganz und gar bestürzende ›allmählige Verfertigung der Gedanken‹ zu gewähren.

Kleist hat einem rein sprachmusikalischen Dichtungsverständnis, wie es von den Brüdern Schlegel und anderen Romantikern vertreten wurde, in seinem ›Brief eines Dichters an einen Anderen‹ eine harsche Absage erteilt:[94] »Was liegt an Jamben, Reimen, Assonanzen und dergleichen Vorzügen, für welche dein Ohr stets, als gäbe es gar keine andere, gespitzt ist?« ruft er – mit Blick auf Shakespeares ›Heinrich V.‹ – aus. »Rede, Sprache, […] Rhythmus, Wohlklang[ ] usw.« seien aus einem höheren

[94] Vgl. den Kommentar in DKV III, 1149.

Gesichtspunkt betrachtet nichts als ein »natürlicher und notwendiger Übelstand«, die Kunst könne »in Bezug auf sie, auf nichts [anderes] gehen, als sie möglichst *verschwinden* zu machen.« Es käme einzig auf den Gedanken an, den sie einschließen: »Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst« (DKV III, 566 f.).

Auf den Gedanken und dessen Verfertigung beim Reden kommt es mithin an, auf das »Ringen mit der Sprache«.[95] Jede rhythmisch-prosodische Musikalisierung der Sprechkunst, wie sie Goethe zugunsten eines ›idealen Stils‹ und die Romantiker zugunsten eines artistischen Spiels mit den poetischen Sprachpotentialen anstrebten, hatte demgegenüber zurückzutreten – oder war legitim nur insofern, als sie der Abbildung des Gedankens im Reden diente. Auch hierin befand sich Kleist in Übereinstimmung mit Kerndörffer, der sich seinerseits auf die platonische Kritik an den Sophisten berufen hatte: Der »blühend schöne und eindringliche Vortrag« dürfe sich niemals »auf Kosten des Wahren, Höhern und Nützlichen« hervortun.[96]

In der ursprungsfernen Zeit, die Kleist mit Rousseaus Sprachphilosophie unterstellte,[97] war es allerdings unmöglich, was doch wünschenswert gewesen wäre: »beim Dichten in meinen Busen [zu] fassen, meinen Gedanken [zu] ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen [zu] legen« (DKV III, 565). Die Sprache unterwirft jeden Gedanken ihrer Umwegigkeit, mangelnden Transparenz und Opazität. Um erscheinen zu können, muß jeder Gedanke »wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Gröberem, Körperlichen, verbunden sein […]: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich Dir mitteilen will, und nur darum bedarfst Du, um mich zu verstehen, der Rede, Sprache, des Rhythmus, Wohlklangs usw.« (DKV III, 566). Kein Gedanke ohne dieses sprachliche Substrat. Kleists Überlegungen implizieren, daß die »rhythmische[n] und prosodische[n] Reize« (DKV III, 566) etwa in Shakespeares Dramen kein schmückendes Beiwerk im Sinne der überlieferten Rhetorik sind, sondern vielmehr eben jenes sprachliche Medium, in dem sich ein so oder so beschaffenes Gedankenspiel auf einzigartige Weise manifestieren kann.

Eben dies ist die Pointe von Kleists Überlegungen zur Verssprache und zur Deklamation: Was sich bei den Romantikern von der gedanklichen Strenge löst und spielerisch-ironischer Selbstzweck wird, was im Weimarer Theater andererseits zur Grundlage eines idealen Stils werden sollte, das wird von Kleist an das Ringen mit der Sprache um gedankliche Klarheit und Fassung zurückgebunden. Der ganze Apparat rhetorischer und poetischer Sprachformen muß als Medium solcher Verfertigung der Gedanken hörbar werden. Auf höherer Stufe gelangt der Vortrag dadurch zu neuer Unmittelbarkeit, gerade dann, wenn er »Jamben, Reim[e], Assonanzen

[95] Müller, Zwölf Reden über die Beredsamkeit (wie Anm. 16), S. 11.
[96] Kerndörffer, Handbuch (wie Anm. 22), Bd. 1, S. VII.
[97] Vgl. dazu Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt (wie Anm. 3).

und dergleichen Vorzüg[e]« (DKV III, 567) ebenso wie andere sprachliche Angaben (etwa die Interpunktion) als eigene sprachliche Formen vergessen macht – gerade indem er sie peinlich genau beachtet.

Kleists Anweisungen etwa zur Interpungierung der Verse müssen in diesem Sinne verstanden werden. Mit einem wahren Kommaregen markiert er Stockungen und Innehalten, etwa affektbedingte Inversionen von einzelnen Worten wie von ganzen Satzabschnitten; Appositionen, bei denen die Sprache etwas Unnennbares umkreist, das sie in wiederholten Anläufen treffen will; Ellipsen und Aposiopesen, wozu das plötzliche Verstummen ebenso gehört wie Ohnmachten oder Tränenergüsse, aber auch akuter Sprachmangel; schließlich Interjektionen, die anzeigen, daß die Figuren von dem ganz und gar Unerwarteten überrascht, ja überwältigt werden. All diese rhetorisch-syntaktischen Hilfsmittel dokumentieren die »Fabrikation der Ideen auf der Werkstätte der Vernunft«.[98] Das musikalische Grundgerüst der klassizistischen Verssprache erfährt durch sie – in ganz unklassizistischer Weise – Stokkungen, heftige dynamische Kontraste und gegenrhythmische Unterbrechungen (die von fern an die Innovationen von Beethovens musikalischer Rede gemahnen, an die abrupten Wechsel von Piano zu Forte, an Szforzandi und Akzente auf schwachen Taktteilen).

Auch die regelmäßigen jambischen Versfüße verwendet Kleist als Mittel, um die Figuren – in den Fangstricken ihrer Sprache – gegen ihren Willen zu den überraschendsten Selbstauskünften zu bringen, als ob der Zwang der Form die Ventile des Unwillkürlichen, ja des Unbewußten öffnete. Eben dieses Wechselverhältnis von dichterischer Form und Unbewußtem verkennt man, wenn man Kleists Dramatik lediglich im Zeichen des Exzesses, des »Aussetzens« (Hans-Thies Lehmann) oder Schocks deutet und nicht sieht, daß dieses Aussetzen erst auf der Folie spezifischer sprechmusikalischer Voraussetzungen deutlich hervortreten kann. Ein aufschlußreiches Beispiel dafür findet sich in ›Penthesilea‹. Die Amazonenkönigin gelangt hier zum unwillkürlichen Eingeständnis ihres skandalösen Begehrens, ihrer Liebe zu Achilles. Das Versmaß fungiert dabei auf seine Weise als Werkstätte der Vernunft, in dem die Gedanken zum unfreiwilligen Bekenntnis gedrängt werden.

In der vollständigen Druckfassung von 1808 heißt die entsprechende Stelle:

> Ist's meine Schuld, daß ich im Feld der Schlacht
> Um sein Gefühl mich kämpfend muß bewerben?
> Was will ich denn, wenn ich das Schwert ihm zücke?
> Will ich ihn denn zum Orkus niederschleudern?
> Ich will ihn ja, ihr ew'gen Götter, nur
> An diese Brust will ich ihn niederziehn! (DKV II, 185)

[98] Kleist beschreibt in ›Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden‹, wie er einmal die Lösung einer schwierigen algebraischen Aufgabe findet, indem er sich an seine Schwester wendet: »Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen« (DKV III, 535).

Eine Periode, die aus drei sich steigernden Fragen gebaut ist[99], auf die die abschließenden beiden Verse gegen alle inneren Widerstände dann das ganz und gar Ungeheuerliche aussprechen, mit einer Redditio, also einer Klammer bildenden Wiederholung von Subjekt- und Objektpronomina: »Ich will ihn ja, […] will ich ihn niederziehn.« Diese Wiederholung, die im streng grammatischen Sinne inkorrekt ist wie viele andere Wendungen der Alltagssprache, die in Kleists Verssprache eindringen, könnte lediglich der Notwendigkeit geschuldet sein, die Versfüße zu füllen. Doch bringt sie das ganz und gar Außerordentliche zur Sprache, den unbewußten Wunsch, der sich hier gegen die Zensur des Bewußtseins und der Sitte Bahn bricht: Unwillkürliches in metrischen Fesseln.

Man könnte an diesen Versen noch andere metrisch-rhythmische Beobachtungen machen, so die Kollision zwischen Vers- und Sinnakzent in den ersten Takten von »Will ich ihn denn zum Orkus niederschleudern?«, die zu einer kleinen Turbulenz im Versmaß führt. Dann in den letzten beiden Versen zunächst das unscheinbare, offenbar nur den Versfuß füllende betonte »ja«, das hier – durch ein Komma sogleich im Schweben gehalten – die wichtige Funktion hat, das Sagen des Unsagbaren vorzubereiten, ja zu ermutigen; dann, nach der Anrufung der »ew'gen Götter«, das Enjambement, der Verszeilensprung (»[…] nur / An diese Brust will ich ihn niederziehn!«), der entsprechend dem, was ich dargelegt habe, eine ganz kleine Kadenz nach »nur« erfordert, um im letzten Vers den unerhörten Wunsch dann tatsächlich hervorzubringen, hervorzusingen.

Kleists Intentionen werden vielleicht deutlicher, wenn man die letzten beiden Verse mit zwei Vorstufen der späteren Druckfassung vergleicht. In dem 1808 im ›Phöbus‹ abgedruckten ›Penthesilea‹-Fragment heißt es:

> Ich will ihn ja, ihr ew'gen Götter, nur,
> An diese Brust will ich ihn niederziehn! (DKV II, 123)

In der handschriftlichen Fassung einer anonymen Abschrift, die offenbar auf der Mitschrift eines Diktats beruht,[100] lauten die letzten beiden Verse:

> Ich will ihn ja, ihr ewigen Götter, nur,
> An diese Brust will ich ihn niederziehn! (DKV II, 48)

In der handschriftlichen Fassung wird einer der Versfüße mit zwei Senkungen gefüllt (»ewigen«), wodurch der Vers eine längere Streckung erfährt und aufgehalten

[99] Wobei die dritte Frage (»Will ich ihn denn zum Orkus niederschleudern?«) eine rhetorische ist, die durch das anaphorische ›Will ich‹ scheinbar auf derselben Ebene liegt wie die zweite Frage, doch nur, um im Modus der Frage und mit einem für Kleist charakteristischen Überbietungsvergleich eine bestimmte Option abzuweisen: Nein, »zum Orkus niederschleudern«, das will sie ihn eben nicht.

[100] Diese handschriftliche Abschrift stammt vermutlich von einem anonymen Schreiber oder einer Schreiberin aus dem Dresdner Freundeskreis. Übrigens scheint sie von Kleist stellenweise eigenhändig korrigiert zu sein. Roland Reuß vermutet, daß es sich nicht um eine einfache Abschrift einer Kleistschen Vorlage handelt, sondern um die Abschrift eines Diktats des Kleistschen Autographs (BKA I/5, 648).

wird. Nur ein Fehler des Kopisten? Wohl nicht. Denn derselbe aufhaltende Effekt wird durch das Komma nach »nur« am Ende der Verszeile verstärkt, das sich sowohl in der handschriftlichen Fassung als auch im ›Phöbus‹-Abdruck findet. Ein solches Komma verlangt ein längeres Innehalten der Verskadenz als das kommalose Enjambement in der späteren Druckfassung. Entweder liegt hier eine Unachtsamkeit vor, die Kleist später korrigiert hat (wofür das Ausrufezeichen am Ende in allen drei Fassungen sprechen könnte), oder aber Kleist hörte diese Verse zunächst anders, und zwar so, daß der Schwung der Rede vor dem letzten Vers weggenommen und nicht als Klimax, sondern nach längerer Stockung wie vor sich hin oder in sich hinein gesprochen werden mußte. Ganz anders in der späteren Druckfassung: Hier wird zwar die Schlußkadenz im vorletzten Vers kurz markiert, der letzte Vers aber durch das Enjambement in den Schwung der Periode mit hineingerissen. Ein einziges Komma, und doch ein Unterschied ums Ganze in der Deklamation – und auch im Gedanklichen, denn erst in der späteren Druckfassung wird das Ausrufezeichen am Ende der Verse wirklich gerechtfertigt, wie auch der entsetzte Ausruf der Hofdame Protoe: »Sie ras't!« (DKV II, 185) Penthesilea muß hier mit vollem Stimmton, in triumphaler Selbstentblößung, den ganzen »Schmutz zugleich und Glanz […] [der] Seele« offenbaren,[101] während sie in der ersten Fassung wie vor Scham in sich versinkt.

Die Sprache des Unbewußten und Unwillkürlichen ist bei Kleist also höchst kalkuliert und wird gerade aus den besonderen Möglichkeiten der Verssprache entwickelt, als wäre sie ein anderes In-Fesseln-Tanzen. Erlaubt diese Verssprache doch sprachliche Wirkungen, welche die Figuren selber zu überraschen und zu beschämen scheinen. Spielt sie ihnen doch Streiche gerade dann, wenn sie mit aller Energie um letzte gedankliche Klarheit ringen oder glauben, die Sprache ihrerseits beherrschen zu können. Was bei Schiller noch substanziell zusammengehalten wird, der pathetisch-erhabene Rollenentwurf, die rhetorisch zugespitzte hohe Diktion und die klare Willensrichtung der Figuren, wird hier durchlöchert. Diese teils komische, teils tragische Widersetzlichkeit der Sprache hat Adam Müller, Kleists Freund, lange vor Jacques Lacan, auf den Begriff gebracht:

> In dem einen Augenblick hantieren wir mit der Sprache despotisch und eigenmächtig, als wenn sie ein erfundenes Wesen, eine Art von Chiffre oder Signal wäre, das man willkürlich verändert, wenn der Schlüssel in Feindes Hand gefallen ist; in dem anderen Augenblick hantiert dafür die Sprache mit uns, verwandelt wider unsern Willen die Gedanken unter unsern Händen, zähmt sie, bändigt sie.[102]

Von seinem Freund Rühle und dessen Racine-Übersetzung in Blankversen – nicht von ungefähr gerade Racine! – sagt Kleist einmal, »daß er die Sprache (sie ist in Jamben geschrieben) völlig in seiner Gewalt hat. Er kann, wie ein ächter Redekünstler, sagen, was er will, ja er hat die ganze Finesse, die den Dichter ausmacht, und kann

[101] Kleists Brief an Marie von Kleist vom Spätherbst 1807 (DKV IV, 398).
[102] Adam Müller, Zwölf Reden über die Beredsamkeit (wie Anm. 16), S. 12f.

auch das sagen, was er *nicht* sagt«.[103] Will sagen: Den Freunden gegenüber schien Rühle immer nur an der Lösung von mathematischen Aufgaben interessiert zu sein. Doch ganz absichtslos ist ihm dabei gewissermaßen unter der Hand ein Wortkunstwerk gelungen. Während der Redekünstler nach Kleist für alles, was er sagen will, auch Worte findet, hat der Dichter darüber hinaus Worte auch für das Ungesagte, wobei er das, was er nicht sagend dennoch sagt, gerade dann am besten sagt, wenn er sich an einem Widerstand mißt oder seine Bemühungen auf etwas ganz anderes konzentriert, wie etwa auf eine mathematische Aufgabe oder die Einhaltung der metrischen Form des Blankverses.

VI. *Resümee mit Blick auf die Bühne*

Roland Barthes hat sich in den fünfziger Jahren einmal zu Fragen der Aufführung von Racines Tragödien geäußert. Der Racinesche Vers verlange nicht, daß man ihn musikalisch orchestriere, und auch nicht, daß man ihn ins Natürlich-Umgangssprachliche prosaisiere, vielmehr müsse man ihn erst einmal als Alexandriner zum Klingen bringen. In der Buchstäblichkeit des Textes lägen die Anweisungen dafür, wie er zu sprechen sei. Racines Theater gehe uns heute gerade durch seine Fremdheit und Distanz an: »Wenn wir Racine behalten wollen, so laßt ihn uns entfernen!«[104]

Dieser Rat könnte auch für den Vortrag von Kleists Verskunst dienen. Liest man die Texte nur genau, so findet man Anweisungen dafür, wie zu sagen ist, was der Dichter sagen wollte, und auch dafür, wie zu sagen ist, was er nicht sagte. Die Texte sind jedenfalls buchstäblich zu nehmen. Weder eine Musikalisierung, wie sie etwa in der Kainz-Nachfolge in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vereinzelt praktiziert wurde,[105] noch auch eine Prosaisierung sind ihnen angemessen. Sie verlangen, daß man den Anweisungen der Textpartituren genau folgt. Dazu muß das metrische Grundgerüst, die rollende Pulsation dieser Verse vernehmbar werden, weil anders die gegenklassizistischen Stockungen und Turbulenzen, das Innehalten und Verstummen kein Relief erhielten. So muß auch die Periode als Redeeinheit erkennbar bleiben, damit die allmähliche Verfertigung der Gedanken im Vers eine Unterlage findet. Nur wenn die Verse mit ihrer gleichmäßig rollenden Pulsation zumindest im Hintergrund als musikalische Grundordnung vernehmbar werden, kann das Rin-

[103] Brief an Ernst von Pfuel vom August 1805 (DKV IV, 347).

[104] Roland Barthes, Sur Racine, Paris 1963, S. 144: »Si nous voulons garder Racine, éloignons-le!«

[105] Ich denke hier etwa an Friedrich Kayßler, den Kurfürsten in der Aufführung des ›Prinz von Homburg‹ durch das Deutsche Theater Mitte der 20er Jahre, von dem wir eine Schallplatteneinspielung besitzen. Kayßler spricht seine Rolle – näherungsweise – in Halbtonschritten steigend und fallend, als musikalische Perioden, klar auf eine Klimax hin zentriert. Kayßler stand selber noch unter dem Einfluß eines Sprechsängers wie Joseph Kainz, der die Bühnensprache nach rhythmischen und melodischen Gesichtspunkten musikalisierte.

gen um Worte und Klarheit, das die Harmonie der Verse bis zum Bersten anspannt, plastisch hervortreten. Insofern setzt Kleist das rhythmisch bewußte Sprechen des Weimarer Hoftheaters voraus, doch transzendiert er es, indem die Verssprache nun zum Medium einer radikalisierten, ja ins Traumatische führenden Selbstverständigung im Sprechen wird.[106]

In Frankreich hat die Renaissance von Racines Dramen in den letzten zehn Jahren u.a. eine erstaunliche Rückbesinnung auf die Deklamationstechniken des 17. Jahrhunderts hervorgebracht – analog zur Wiederbelebung barocker Opern in historischer Aufführungspraxis. Auf der Grundlage von theater- und literaturwissenschaftlichen Forschungen haben Regisseure wie Eugène Green und Jean-Marie Villegier sich zunächst theoretisch, dann auch praktisch für eine veränderte Deklamation eingesetzt.[107] So wurde Racines ›Mithridates‹ in einer Mise en scène »en déclamation« von Eugène Green 1999 aufgeführt. Prämisse dabei war, daß die Aussprache von Versen im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts vollständig vom geläufigen Konversationston unterschieden ist, durch den hohen Stil, das schwere Metrum des Alexandriners, durch Reim und anderen sprachlichen Ornatus. Racines Verse sollten – ganz im Sinne von Roland Barthes – etwas von ihrer Fremdheit wiedergewinnen, die ein psychologisierendes Theater ihnen genommen hatte, so wie viele barocke Musikstücke eine ganz andere Klangrede entfalten, sobald sie in anderer Besetzung, mit anderen Instrumenten und Spieltechniken vorgetragen werden.

Eine historische Aufführungspraxis von Kleists Dramen ist unvorstellbar, nicht nur weil es keine wohletablierten Aufführungstraditionen gab, sondern weil Kleist selber den Interpreten – im Sinne der Generalbaßpraxis, auf die er sich beruft – eine hohe interpretatorische Freiheit zubilligte, um die angemessenen prosodischen Nebentöne für die vorgegebenen Tonarten bzw. Grundtöne zu finden. Jede Generation muß neu erproben, welche sprechmusikalischen Mittel sie zur Realisierung dieser Verse einzusetzen hat. Die Verdeutlichung durch Übertreibung bzw. Übermelodisierung, wie sie die Berliner Schaubühne in den 70er und 80er Jahren in der Nachfolge von Fritz Kortner praktizierte, war für die zurückliegenden Jahrzehnte eine der überzeugendsten Ansätze. Ein extensiver Gebrauch von Sprechmelodien und dynamischen und sonstigen Abstufungen sollte die Sprechhaltungen – Kern-

[106] Dieser Deklamationsstil mochte zu Kleists Zeit utopisch anmuten, und dennoch ist die Annahme von Alexander Weigel begründet, daß Kleist in Johann Friedrich Ferdinand Fleck einen Bühnenschauspieler erlebte, der diesen Ansprüchen gewachsen war. Kleist hatte Fleck wohl noch als Wallenstein auf der Bühne gesehen, bevor er 1801 starb. Nach Ludwig Tiecks suggestiver Beschreibung gab er in seiner Shakespeare-Deklamation diese »Uebergänge, diese Interjectionen, dies Anhalten, und dann der stürmende Strom der Rede, so wie jene zwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken, […] so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Pathos zuerst verstanden.« Ludwig Tieck, zitiert nach Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst (wie Anm. 80), Bd. 1, S. 530. Möglich, daß es Flecks Deklamationsstil war, den Kleist bei seinen Dichtungen im Ohr hatte und ihn davon überzeugt sein ließ, daß man seine Dramen angemessen sprechen könne.

[107] Vgl. Forestier, Lire Racine (wie Anm. 77).

dörffers ›Tonarten‹ – modellieren und das Ringen um Sprache und Fassung hörbar machen.

Wie auch immer: Die Sprechkunst sollte Ansatz für Kleists Dramen auf der Bühne bleiben – oder vielmehr wieder werden. Für das sprachvergessene deutsche Gegenwartstheater wäre dies gewiß keine geringe Herausforderung. Doch gilt hier Kleists eigener Rat: Besser gut deklamiert als schlecht aufgeführt! Lieber eine Hörfassung als ein gegenüber der Abgründigkeit dieser Sprache belangloses Körpertheater! Darüber könnte man die Lust an Kleists Bühnen-Sprache wiederentdekken, die in der deutschen Literatur ganz unvergleichliche Weise, wie sie im Medium des hohen Tons durch sprachliche Lapsus, Wortwitze und Fehlgriffe mit sich selber zu spielen, ja sich lustig zu machen scheint. Dieses Sprechen kann nicht anders als von höchster, fast überdrehter Bewußtheit sein. Nur wenn die Figuren sich als reflektierte Wesen ausgewiesen haben, gewinnt die Sprache des Unbewußten, die durch ihre Rollenentwürfe blitzt, ihre verblüffende Kraft und humoristische Wirkung.

Hans-Thies Lehmann

KLEIST/VERSIONEN

Vers leitet sich von versus, dem Ausdruck für das Wenden beim Pflügen her. Bei Kleist findet sich die vielfach variierte, zugleich sprachlich-rhetorische, narrative und dramaturgische Figur einer eigentümlichen Umwendung – wie beim Ziehen der Ackerfurche oder in der Flugbahn eines Geschosses: Ein höchster oder äußerster Punkt wird erreicht, an dem Aufschwung und Fall, Wendepunkt und Stillstand ununterscheidbar werden. Was Kleist überall sucht und findet, ist die Figur eines Zwischen, eines toten Punkts, an dem es weder auf noch ab, weder vor noch zurück geht. Durch einen Schock, eine unvermutete Wendung der Dinge finden diese sich in einem Zustand, dem eine allen Einbrüchen des Außen ausgelieferte Kraftlosigkeit innewohnt und der gleichwohl mit der äußersten potentiellen Energie geladen ist. Dieser infinitesimale Hohlraum und Zwischenpunkt ist zugleich die Stelle einer möglichen Unterbrechung: utopischer Ausbruch, Sprengung der Logik, welcher die Bahn folgte, aber auch Moment einer virtuellen oder wirklich eintretenden Katastrophe.

Im vollen Bewußtsein der Vorläufigkeit und Verspätung zugleich, das sich notwendig einstellt, wenn man als Nicht-Spezialist über einen Autor spricht, bei dem eine im Internet publizierte Bibliographie allein der 90er Jahre 100 Seiten umfaßt, versuche ich im folgenden, an Kleist eine *Dramaturgie der Version* ins Auge zu fassen und in die Perspektive neuerer Theaterpraxis zu stellen.

I

Die *Unterbrechung* kennt bei Kleist viele Versionen, die sprichwörtliche Ohnmacht seiner Figuren, die katatonischen Zustände und Abwesenheiten, den Traum. »Träume ich?« Die Frage erscheint immer wieder an Drehpunkten: bei Homburg, bei Achill in ›Penthesilea‹, bei der ›Marquise von O…‹, bei Josephe im ›Erdbeben in Chili‹, im ›Käthchen‹. Dann sind da die schockartigen Gemütsveränderungen aus Liebesleidenschaft, Haß, Scham, Selbstzweifel. Oder die Unfähigkeit, dialogisch auf eine Frage eine Antwort zu geben – Kleists Haß auf das erniedrigende Examen, Käthchens Verstummen. Jedesmal scheint plötzlich im Kontinuum der Welt ein Riß, eine Pause, ein Stop einzutreten, ein Innehalten. Der Weltlauf selbst hält an. Manchmal treten diese Haltepunkte in Form nicht enden wollender Erzählungen auf, die in der gewöhnlichen dramatischen Ökonomie eigentlich ganz unvertretbar

wären: etwa die große Pause, in der die über ihre Niederlage getäuschte Penthesilea die lange Mär vom Staat der Amazonen erzählt. Zu verweisen wäre auch auf die radikale Zu-Fälligkeit der unversehens eintretenden Ausnahmezustände: rettender paradiesischer Unschuldsmoment und Barbarei in Chili. Diese Augenblicke entragen diskontinuierlich, blitzartig dem Kontinuum, das sich freilich bald wieder über ihnen schließt. Auch die politisch erlebte Zeit stellt sich Kleist als Vakuum zwischen zwei Ordnungen dar: »Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben« (7, 16).[1]

Die dieser Dramaturgie des Zwischen, der Version und Wende, der Zäsur konvenierende Besonderheit der Sprachform Kleists ist es, daß in ihr die Bühnen-Sätze das allmähliche Verfertigen des Gedankens beim Reden förmlich nachzubilden scheinen – nachgeschobene Appositionen, Aposiopesen, Reihungen, Einwürfe, verdrehte Syntax, die Geste des Neuansetzens, eingeworfene Anreden (begreifst du, du verstehst, wie sich's versteht, schau …) oder die berüchtigten Wiederholungen und Nachfragen (Wie denn? Was? Er hätte wirklich? Du meinst?), die Kleist schon zu Lebzeiten den Spott zuzogen, er denke sich anscheinend all seine Figuren als schwerhörig. Wie bei kaum einem anderen deutschen Autor der Zeit ist der Sprechakt selbst, das gestische Moment der Ansprache an den Dialogpartner in der Sprache anwesend, wobei die syntaktische Ordnung – der Geste und dem Rhythmus zuliebe – oft fast zerfällt. Es ist das etwa von Gerhard Neumann erhellte »Stocken der Sprache«,[2] aus dem hier die unvorhersehbare Schöpfung ebenso wie das verzweifelnde Verstummen erwächst. Kaum nötig zu erinnern, daß bei Penthesileas Tod der Dolch aus Sprache diese Körperlichkeit der Sprachzeichen buchstäblich werden läßt. Es ergibt sich in Kleists Text immer wieder der Eindruck eines heftigen, oft stockenden Atems und, weitergehend, die fortwährend spürbare Anwesenheit der Körper in der Rede: Sprache als *Körperinszenierung*. Indem, scheinbar überflüssig, scheinbar nur metrumfüllend, Leerstellen und Verzögerungen die Rede durchlöchern, nimmt sie Körperlichkeit an, teilt Atemholen, Erregung, Unruhe, Angst, Aufschrecken, Sich-Aufwerfen und Zucken mit. Wie zum Erstaunen des Subjekts selbst formt, jenseits des Ichs, das, was Kleist »Gemüt« nennt und von dem kaum zu sagen ist, ob es mehr das Unbewußte oder die Physiologie des Körpers anzielt, eine Rede –

> […] dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist. Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede

[1] Kleist wird hier zitiert nach der Ausgabe: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Helmut Sembdner, Ausgabe in 7 Bänden (nach der 2., vermehrten Ausgabe 1961), München 1964 (in Klammern zuerst Bandangabe, dann Seitenzahl).

[2] Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umrisse von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1994, S. 13–29.

> ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen. (5, 54)

Wie Kleists Krug ist seine Sprache »zerscherbt«, der »zerbrochne« Text voller Lükken, Spalten, Risse, die aus einem Überdruck latenter Spannung und Erregung entstanden. In den Verwerfungen, Durchblicken blitzt nur auf, wonach es hintreibt. An der Oberfläche ein Diskurs über Staat und Gesetz, Schrift und mündliche Rede, Herkommen und System, Verhör und Gericht, Versündigung und knapp bewahrte Tugend, Amt und Mißbrauch, Rechtlichkeit und Gefühl. Darunter, dahinter aber flackert, drängt sich, pulsiert, pocht ein anderer Text, ein unverbergbarer Rhythmus – pulsierende adoleszente Sexualphantasie, preußisch pubertierendes secret life. Es spricht der eingeklemmte und gerade in seinen Verkrampfungen nur umso ausdrucksgewaltigere Trieb. Rhythmisch skandierte Körperlichkeit schreibt jeder Sprachwindung, jeder Kopula die in Wort-Hitze, Wortwitze übersetzte, stammelnde, »unreife«, verzweifelte Sehnsucht ein, in der die spürbar sich windende, vorstürzende und ruckhaft sich umkehrende Syntax Kleists eine Begründung hat und auch seine Überwältigung der grammatisch-sprachlichen Gesetze, die den staatlichen an verarmender Enge im Blick des Dichters Kleist nicht nachstehen, für den eine Fußspur »unförmig grobhin eingetölpelt« heißen kann. Nur ein Theater, das sich der Eigenmacht der körperlich-sinnlichen, aber stets auch sinnfremden, sinnfernen, selbstfremden Wirklichkeit von Stimme, Atem, Klang und Geräusch in dieser Sprache zu überlassen wagt, kann ihrer Energie trotzen. Als bloß szenische Illustration einsehbarer seelischer Konfigurationen behandelt, wird Kleists Rede vom Theater von Anfang an verfehlt.

Wendet man sich dem Bau der Dramen insgesamt zu, so steht fest: Kleist war fasziniert vom Unwahrscheinlichen. Seine Dramaturgie scheint dem Gesetz verpflichtet, die zentrale Forderung des Aristoteles zu entmächtigen, der zufolge das Schöne dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit unterstehe. Stattdessen herrschen, in den Dramen nicht anders als in den Novellen, Zufall und extreme *Unwahrscheinlichkeit*. Lähmung der Bilderstürmer durch die Gewalt der Musik, Empfängnis der Marquise in Ohnmacht, anagrammatische und physische Ähnlichkeit des Findlings Nicolo bzw. seines Namens mit dem jungen Genueser Colino, Kleists ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ wie das Wunder des unversehrten Kanonen-Sprungs über die Schelde oder die Kugel, die, vom Knochen abgelenkt, den Körper des Soldaten innen halb umrundet statt ihn zu töten. Dabei gewinnt das Verständnis von Kleists Theater nicht durch eine scharfe Trennung der Gattungen, seine Novellen entspringen einer szenisch arbeitenden Phantasie, seine Theaterstücke sind dramatisierte Novellen oder Anekdoten. Die Formel ihres Effekts lautet jedes Mal in etwa: »Eigentlich unglaublich. War das ›wahrhaftig‹ so? Kann es wirklich wahr sein?« Wenn man den Horizont des in einem erzählerischen oder dramatischen Kosmos Erwartbaren und Möglichen als Ordnung (dieses Diskurses) bezeichnen kann, die nach Gesetzen der Notwendigkeit oder doch Wahrscheinlichkeit ausgeschritten wird, so geht es in Kleists Dramaturgie genau um die Grenze und um Experimente

mit der Grenze dieser Ordnung. Daher ist es die dramaturgische Grundregel Kleists, eine Anordnung zu errichten, die in einem oder mehreren kleinen Sprüngen sich auflöst, umschlägt, einen Umsprung, Ausbruch und Zusammenbruch manifestiert, ein Dis-Kontinuum.

II

Man kann mit Heiner Müller von einer Form der »gebremsten Explosion« sprechen,[3] von einer Dramaturgie des Sprungs, des Exzedierens der Ordnung, einer autodestruktiven und in diesem Sinne katastrophischen Dramaturgie, in der ein Kräftefeld, ein System an und über die Grenze seiner Möglichkeit getrieben, sozusagen überstrapaziert wird, um an diesem Punkt in eine Leere, in eine völlig andere Figur umzuspringen, die ununterscheidbar Sturz und befreiender Ausbruch zugleich ist. Man hat vom Projekt einer »katastrophalen Mathematik« gesprochen (Mathieu Carrière).[4] In der Tat kann – um einen bei Kleist naheliegenden Vergleich zu wählen – in einer kontinuierlichen mathematischen Ordnung eine winzige Veränderung einen qualitativen Sprung in eine gänzlich andere »Figur« bewirken, ein Vorgang, der sich einer spekulativen Allegorisierung geradezu anbietet. Kleist kannte die konischen Schnitte,[5] eine Säule des damaligen Mathematikunterrichts, und hat Leonhard Euler (1707–1783) gelesen und mehrmals auf die Figuren der Kegelschnitte Bezug genommen. Die Schräglegung des Kegelschnitts verwandelt den Kreis (als dem Inbegriff einer formal vollkommenen Ordnung und Zentralität) in eine Ellipse, die mit ihren zwei Brennpunkten von der Abwesenheit eines totalisierenden Mittelpunkts zeugt.

Der Punkt, Chiffre der Fixierung, wird bei Kleist stets wieder aufgegeben, erweist sich als unhaltbar.[6] Aber die Ellipse weist noch immer eine geschlossene Figur auf. Überschreitet der Winkel aber erneut eine gewisse Größe, so schließt sich die elliptische Bahn nicht mehr, die Figur springt um in die Parabelform, die statt einer Schließung eine bis ins Unendliche asymptotische Annäherung zeigt. Wieder ein Schritt weiter und auch die Parabel springt auf, spaltet und teilt sich in die beiden sich spiegelnden Kurven der Hyperbel. Was Kleist daran interessierte: der Bruch, der Umsprung und Übersprung, der einen Riß im Kontinuum symbolisiert, eine plötzliche, in einem Sprung oder Schlag erfolgende Gestaltverwandlung im winzig-

[3] Heiner Müller, [Nachbemerkung zu ›Titus Andronicus‹]. In: Ders., Shakespeare Factory II, Berlin 1989, S. 224.

[4] Mathieu Carrière, Für eine Literatur des Krieges, Kleist, Frankfurt a.M. 1990, S. 11.

[5] Vgl. die Hinweise von Brice Matthieussent, Kleist, loin de Thoune. De quelques figures géométriques. In: Lire Kleist aujourd'hui. Actes du colloque franco-allemand, Montpellier, 20.–22. novembre 1996, hg. von Michèle Jung, Montpellier 1997, S. 120–136.

[6] Keplers Nachweis von 1609, daß die Sternbahnen keine – vollkommenen – Kreise bilden, sondern eben Ellipsen, zerstörte eine statische mittelalterliche Basisvorstellung und eröffnet sozusagen die Dynamik, die alsbald in der Kunst des Barock Triumphe feiert.

sten Übergang. Anthony Stephens und Yixu Lü sprechen vom »jähe[n] Rollenwechsel« und der »Ersetzbarkeit des Menschen« anstelle von Individualität und Entwicklung.[7]

Nicht um ein gemächlich aufzuzeichnendes reversibles und kontrollierbares Wechseln des Aggregatzustands geht es. Der Sprung ist für Kleist Figur einer Katastrophe, Sturz in eine unbeherrschbare Kontingenz. Kleists szenische Arrangements, seine Fabelkonstruktionen und Dialog-Prozesse steuern im Ganzen und im Einzelnen stets auf diesen Punkt zu, an dem ein virtueller Zusammenbruch der logischen, psycho-logischen und gedanklichen Raster geschieht, ein Fall, der aus einer Ordnung in eine andere, noch unbekannte stürzen läßt. Plötzlich schlägt gesteigerte Spannung um, und Penthesilea wird zum ›animal‹, jubelt Thusnelda über den Bären, der Ventidius zerreißt. Plötzlich kehrt der Rechtssinn den ihm immanenten Fanatismus hervor. Die Stockung ist der Moment des katastrophalen Hervortretens einer Latenz, die aber nicht Entwicklung, Auseinanderwicklung darstellt, sondern der Konstellation, mit Walter Benjamin zu sprechen, einen Schock erteilt und dabei eine Fratze, ein Tier, eine ›un-menschliche‹ Gewalt ans Licht bringt.

Es versteht sich, daß unter der Bedingung, daß alles auf die Bewegung zum Rand der Ratio, auf den Sturz aus der Ordnung, auf den Exzeß in der Ordnung selbst ankommt, überall die »mittlere« Sphäre entfällt. Was sich mit den Gefühlen und Gedanken seiner Personen zuträgt, ist bei Kleist im Entscheidenden immer mehr als menschlich und weniger als menschlich: mythisch-göttlich oder animalisch, und genauer: göttlich und darin animalisch. Das erklärt übrigens auch Kleists besondere Weise, den Mythos zu lesen. Es verschmelzen dabei immer wieder Spiritualität und Animalität, die intensivsten Regungen der Liebe und der Rückfall ins Tierische (Penthesilea), der radikale Wunsch nach Freiheit und die Fähigkeit zur Barbarei (Hermann). ›Amphitryon‹ artikuliert die Bedrohung und Ungesichertheit der personalen Liebe, gerade der kompromißlosesten, dadurch, daß gesetzloses sexuelles Begehren als Gott in Menschengestalt erscheint. Das Mythisch-Göttliche und das Tierische verschwimmen.

Der springende Punkt bei dieser Bewegung, in der ein soziales, denkerisches, psychisches System an seine Grenze geführt und eine unheilbare Kontingenz offenbar wird, ist nun, daß die Grundlosigkeit in der eigenen Verfassung des Systems selbst offenbar wird. Der berüchtigte Kleistische *Exzeß* (der Grausamkeit, des Zufälligen, der seelischen Verletzbarkeit) kommt nicht bedrohlich von außen hinzu, sondern wohnt dem Zentrum des Maßes, der Moral, der Logik, der Seele selbst inne. Darum sucht Kleists Dramaturgie den Exzeß: In ihm tritt die Wahrheit des Exzedierten selbst zutage. Das nicht mehr Kalkulierbare stellt nicht einen sozusagen angrenzenden Bereich neben dem Feld des Kalküls oder seine Umgebung dar

[7] Anthony Stephens und Yixu Lü, Die Ersetzbarkeit des Menschen: Alter Ego und Stellvertreter im Werk Heinrich von Kleists. In: A. Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg i.Br. 1999, S. 417–440, hier S. 424, 435.

(»our little life is rounded by a sleep«[8]), sondern dessen innere Grenze und zugleich Ermöglichungsbedingung: Nur die potentiell katastrophische, weil grenz- und maßlose Rechtschaffenheit kann Recht schaffen – eben darum aber nur unter der Bedingung seiner jederzeitigen Gefährdung. Das Wunder der Wandelbarkeit der Einwohner von St. Jago in Chile zur Nächstenliebe schließt schon das Potential ihrer ebenso zufällig provozierten Verwandelbarkeit in Barbaren ein. Nur weil ein sicherndes Wissen zuletzt unmöglich oder verloren ist, so zeigt ›Amphitryon‹, tritt überhaupt die Möglichkeit in die Erfahrung, daß, über alle Rationalität hinaus, das Ich jenen schönen Exzeß des Vertrauens in das untrübbare Liebesgefühl aufbringt, ein Vertrauen, das in keiner Weise mehr begründet, berechnet oder berechnend ist, jenes Gefühl Alkmenes, das darum, »Ach«, bei seiner Suche nach sicherem Wissen scheitern und wie der, »ach«, philosophisch studierte Faust einsehen muß, »daß wir nichts wissen können«.

Die Ausnahme von der kalkulierbaren Regel, das zugleich destruktive und utopische Extrem des menschlichen Gefühls, der Sprung im Gesetz bzw. aus dem Gesetz ist jeweils die Bedingung einer Möglichkeit – von Idee, Liebe, Recht – und zugleich der Grund ihres unaufhebbaren Prekären (das der Verlauf der Dramen und Novellen hervortreten läßt), figuriert im Bild des Gewölbes, das nur nicht zusammenstürzt, weil alle Teile zugleich fallen wollen: fragiles Kalkül, gebrechliche Einrichtung. Es geht in der Tat um das »Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers«.[9] Das erste ist der Grund der Produktivität wie der Gefährdung aller Rede. Und die Möglichkeit der – zufällig – formvollendeten Körperfigur ist nichts anderes als das Resultat gerade des Aussetzens der Beherrschung und Formung. Bei Walter Benjamin erinnert die Lehre der Ariane, daß eine Situation deuten und sie nutzen alternativ sei, bei Heiner Müller die Insistenz auf einer notwendigen Blindheit der politischen Energie daran, wie durchgreifend dieses Kleistsche Motiv den Sinn sprachlicher, seelischer, politischer Produktivität bestimmt. Alles Wesentliche verdankt sich dem *Aussetzen* der Kontrolle. ›Von der Überlegung. Eine Paradoxe‹ sagt es ausdrücklich (5, 70). Nur aus dem »herrlichen Gefühl« – das ist das Gefühl, das als solches Herr ist, herrscht – entspringt die Kraft zur Tat. Überlegung verwirrt, hemmt, unterdrückt sie. In der Sprache wie in der Schlacht gilt dieses Gesetz.

Die Folge davon, daß der Akzent ganz auf den Kontrollverlust fällt, ist die bei Kleist allgegenwärtige Flucht in den Punkt des Absprungs, des Umsprungs, in ein Zwischen, das Traum, Stillstand, Zögern, Wahnsinnsausbruch, Gewalttat, Explosion sein kann.[10]

---

[8] William Shakespeare, The Tempest, Akt IV, Szene 1, Vs. 156f.

[9] Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers (wie Anm. 2).

[10] Eine unbeabsichtigte Pointe will es übrigens, daß Kleist dem Ideal der bewußt- und umweglosen Kommunikation, gleichsam Knall auf Fall, auch mit dem ›Entwurf einer Bombenpost‹ zuhilfekommen wollte, wobei sie wie weiland das Feuer von Troja über eine Serie von Artilleriestationen »aus Mörsern oder Haubitzen, hohle, statt des Pulvers, mit Briefen und Pa-

Es gilt, dem Ideal eines unmittelbaren Ausdrucks nahezukommen, das der Dichter erstreben muß und an dem er scheitert. Bei aller »echten Form« ist es nämlich, schreibt Kleist, so, »daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt« (5, 80). Das Ideal des Ausdrucks, das zugleich ein Ideal der Kommunikation ist (es zündet umweglos zwischen den Seelen), wird von der Zeichenkette erbarmungslos dementiert, und Kleist wußte es: »Wie soll ich es möglich machen, in einem Briefe etwas so zartes, als ein Gedanke ist, auszuprägen? Ja, wenn man *Tränen* schreiben könnte – doch so – –« (7, 21). Damit ist indirekt das absolute Ideal des reinen untrübbaren Gefühls ausgesprochen und sein notwendiges Scheitern, wie es tragisch Penthesilea, komisch Amphitryon, nur scheinhaft aufgelöst im Märchenschluß Käthchen aufführen.

Mallarmés »coup de dés« denkt man hinzu,[11] wenn Kleist dem Freund Rühle zuruft, er solle beim Schreiben nur dem Gefühl folgen: »Was Dir schön dünkt, das gib uns, auf gut Glück. Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes« (7, 24). Dieselbe Figur einer unberechenbaren Eingebung findet sich dort, wo Kleist vom Redner darlegt, daß dieser im Vertrauen auf die innere Logik, zu der ihn die »Erregung seines Gemütes« befähigen wird, »dreist genug« wird, so Kleist, »den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen« (7, 54f.). Die Rede ist an eine *Kontingenz* gebunden, und sie soll doch zugleich den einen und einzigen Quell der Selbstgewißheit – das dem anderen übermittelte, mit ihm geteilte Gefühl – ausmachen. Diese Undenkbarkeit gilt auch in der Geschichte. So läßt es die Radikalität, mit der bei Kleist der Einbruch von Kontingenz und Zufall gedacht wird, nur als schlüssig erscheinen, daß das bekannte Beispiel von Mirabeau in der Ständeversammlung zu einem Ad-absurdum-Führen der Kausalität selbst gerät: »Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte« (7, 55). Was bei Kleist übertreten, exzediert wird, ist die Herrschaft der Logik, des Kausalen selbst. Nicht aber wird dieses überboten im Sinne des Idealismus, also durch dialektische Aufhebung der schlicht unendlichen Kette der Kausalursachen in die Idee. Wenn man die aristotelische Tradition so lesen muß, daß das Schöne und insbesondere das Drama Ordnung in das Chaos des Wirklichen trägt (das Schöne gilt als Analogon des Logos), so gilt für Kleist, daß umgekehrt der dramatische Prozeß in aller Ordnung das Unbeherrschbare, die Kontingenz, den Zu-Fall und durch diesen hindurch »den« Fall selbst, den Sturz aus dem Zu-viel-wissen-Wollen in Kontingenz, Bruch und Blindheit figuriert. Diese Umkehrung hat an Kleist immer irritiert: kein geschichtliches Gesetz, sondern die produktive Kraft des Gesetzlosen; kein Wissen, sondern die Macht der Täuschung und Selbsttäu-

---

keten angefüllte Kugeln« verschossen, aufgesammelt und weitergeschossen werden sollte (5, 116). So sollte dem vermeintlichen Nachteil des eben erfundenen Telegraphen, nur für kurze Mitteilungen geeignet zu sein, abgeholfen werden.

[11] Stéphane Mallarmé, Œuvres complets, Ed. Pleiade, Paris 1945, S. 455–477.

schung; keine Harmonie der Liebe, sondern eine Leidenschaft, deren Pole Unterwerfung und Aggression (Käthchen und Penthesilea) nicht zu trennen sind.

›Der Griffel Gottes‹, der Blitz nämlich, zerschlägt in der gleichnamigen Anekdote die Lüge auf dem Grabstein der bösartigen polnischen Gräfin von P – »das Erz schmelzend« – und läßt vom Lobtext über ihre scheinbare Frömmigkeit »nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: sie ist gerichtet« (2, 263). Dieser »Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären)« scheint zwar zunächst etwas wie ein göttliches Walten zu bestätigen, hinter dem Irrsinn des Zufalls den Sinn einer höheren Ordnung (2, 263). Doch die geisterhafte, wirre und unheimliche Erscheinung überwiegt und ist, genauer besehen, dazu angetan, gerade jene von Hegel etwa am ›Prinz von Homburg‹ verabscheute »unentzifferbare Wahrheit des Schauerlichen« zu erweisen, das »sich nicht greifen und fassen« läßt, und darum, so Hegel, aus dem Bereich der Kunst, in der alles »klar und durchsichtig« zu sein hat, verbannt werden muß.[12] Denn so wie das Erbeben aller Gewißheit und damit das »Beben der Darstellung«[13] selbst nicht so sehr dadurch entsteht, daß der Gegenstand der Gewißheit, das Objekt des Erkennens entgleitet, sondern vielmehr der Träger, das Subjekt sich verliert, verirrt und auf seine Fraglichkeit zurückgeworfen wird, so fällt auch angesichts der geisterhaften Begebenheit alle Ungewißheit auf die Seite des Subjekts, das ratlos vor dem Rätsel verharrt und in dieser Inversion aller Wahrscheinlichkeit in keiner Weise wissen kann, ob es, zu einem erklärenden Sprung von dem fatalen Ereignis zu einer göttlichen Weltordnung ansetzend, bewehrten Glauben bezeugen würde oder nicht vielmehr offenen Wahnsinn.

III

Gegenüber einem Theater der Bildung, des Geschmacks, der schönen Ordnung findet man bei Kleist die Vision eines *Theaters im Exzeß*. Nicht aus einem Geschmack am Extremen, Perversen, Irrationalen als solchem, sondern weil Kleist die Gewißheit (Liebe, Wissen) zu erfahren und genau zu denken sucht und dabei auf ihre Konstitution durch Nichtwissen und absurde Kontingenz stößt. Der Exzeß des Irrationalen entstammt unmittelbar »theoretischer« Konsequenz. Wenn sich das Verfahren der Kleistschen Dramaturgie mit dieser Figur umreißen läßt, daß eine interpersonale Konstellation wie ein interstellares Gebilde, eine Tierkreishieroglyphe aufleuchtet und sodann in einer Im- oder Explosion sich selbst zerstört, so fragt sich, mit welchen Mitteln Theater auf solche Texte antworten kann. Was Kleists Texte, nicht allein seine Dramen als ein solches Theater im Exzeß formulieren, da-

[12] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Nach der 2. Ausgabe Heinrich Gustav Hothos (1842) hg. von Friedrich Bassenge, 2 Bände, Berlin und Weimar [1955], Band 1, S. 239.

[13] 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.

rauf versuchte und versucht Theater durchweg vergeblich, eine zulängliche Antwort zu geben. Auf der anderen Seite sollte die eben dargestellte Skizze den Punkt angedeutet haben, an dem diese radikale Sprachpraxis und jenes Theater allein zusammenfinden können: dort nämlich, wo das Theater seine eigene Geschlossenheit wenn nicht aufgibt, so doch mindestens aufbricht. Es muß sich – wenigstens im Ansatz – der gleichen Unterbrechung aussetzen und dem gleichen Risiko stellen wie der Kleistsche Text. Dieses Risiko ist sehr konkret: sich auf das Ereignis der Sprache im Raum des Theaters einzulassen und dieses Ereignis nicht in das Bühnenrechteck einzukasten. Ein gesichertes Theater mit dieser bis zum Suizidären brüchigen Sprache ist vorweg lächerlich: der gemütliche Butzenscheiben-›Krug‹, der ›Amphitryon‹ als Ehedrama, die klassisch-antikisierte ›Penthesilea‹, der ›Homburg‹ als Läuterungsritual.

›Kleist und das Theater‹ ist jedoch eine unglückliche Geschichte, von Unverständnis, Peinlichkeit, Mißerfolgen und unglücklichen Konstellationen gezeichnet. Das Thema »Unspielbarkeit« hat aus einer ganzen Serie von Gründen (Nationalismus, hysterische Überspannung im Inhaltlichen; Gewaltsamkeit und Unausgeglichenheit im Formalen) Kleists Theatergeschichte begleitet, die sich in Wellen darstellt, von denen die Kleist-Hausse der 70er und 80er Jahre die vorläufig letzte war. Sie brachte eine Reihe bedeutender Kleist-Inszenierungen hervor (von Peter Stein, Claus Peymann, Christof Nel, Jossi Wieler, Hans-Jürgen Syberberg und anderen), die hier nicht näher zu untersuchen ist. Das erste sich aufdrängende Problem ist die Sprache. Tatsächlich hat nämlich Kleists Sprache als Bühnenrede genommen etwas an sich, das Theater und Schauspieler zur Verzweiflung treiben kann – trotz und wegen ihrer Schönheiten. Als gesprochene Sprache eignet ihr ein Überschwang, den Theateralltag allzu leicht in bloße Hysterie, Überspannung, Lächerlichkeit umwandelt. Ihre Schönheiten sind so komplex, daß sie in der Aufführung selbst selten Wirkung tun, eher als Umständlichkeit wirken. Das könnte, auf den ersten Blick, verwundern, wenn man daran denkt, wie sehr dieser Sprache, mehr als der Schillers oder gar Goethes, ein gestisches Potential innewohnt. Genau dies macht aber die Schwierigkeit aus. Was der Schauspieler mit seinen Mitteln hinzufügen sollte, die Sprachgeste, ist weithin bereits vorhanden. Das Bühnenspiel wird hypertroph, verdoppelnd, hinkt dem poetischen Schwunge nach und verkrampft. Die Abgründe der dargelegten Figuren von Zäsur, Unterbrechung und Selbst-Unterbrechung entziehen immer wieder dem szenischen Ablauf die Energie, zentrieren die Aufmerksamkeit auf die Sprachbewegung selbst. Alle Sprengkraft sammelt sich in den Torsionen der Sprache und den Momenten der plötzlichen Durchbrechung des Systems.

Eine analoge Schwierigkeit bietet die oft umständliche, aufgehaltene, im Sinne der dramatischen Dynamik lähmende Dramaturgie. Es gibt schon die Kritik Goethes an der »stationären Proceßform« des ›Krug‹, die der Dynamik des Dramas im Weg stehe (LS 185). Die dramatische Großform ist für Kleist nur etwas wie der Rahmen, in dem eine Vielzahl momentaner intensiver Gesten zur Geltung kommt, Gesten eines Moments, in dem die Wendepunkte des fortdauernden Agon manifest

werden. In dem Maße aber, wie man aus den Stücken eine dramaturgisch »richtig« rhythmisierte wahrscheinliche Erzählung macht, läuft man Gefahr, alles, nur nicht das zu inszenieren, worauf es darin ankommt.

So scheinen heute solche Formen, eher am Rand des üblichen dramatischen Theaters, erfolgversprechend, die dessen Rahmen auch formal hinter sich lassen und zugleich eine eigene Version, keine theatrale Illustration und schon gar keine Doublette des Textes anstreben, sondern nach einer autonomen theatralen Antwort auf ihn suchen. Obwohl sie allbekannt ist, lohnt es, in diesem Zusammenhang noch einmal die berühmte Wendung Kleists in dem Brief an Goethe heranzuziehen, wo er »auf den Knien meines Herzens« das im ›Phöbus‹ gedruckte ›Penthesilea‹-Fragment übersendet und dann seine Feststellung kommentiert, es sei ebenso wie der ›Krug‹ eigentlich nicht für die Bühne geschrieben: »Unsre übrigen Bühnen [d.h. außer derjenigen Goethes in Weimar] sind weder vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen, daß ich auf diese Auszeichnung [einer Aufführung] rechnen dürfte […]« (7, 57). Interessant scheint mir hier eine Nebensache: wie umstandslos nämlich Kleist das Vor und Hinter der Vorhanggrenze, Zuschauerraum und Bühne, Theatron und Szene zusammendenkt und gleichsetzt. Vordergründig nur pointierende Denunziation der gleichen Verständnislosigkeit bei Theaterleuten und Publikum, weist die Art der Formulierung auf ein halb nur erahntes Theaterkonzept hin, in dem der Vorhang nicht äußere Grenze und Abschließung, sondern eine innere Markierung im Raum des – dann freilich ganz anders zu denkenden – Theaters wäre. In ihm müßten Publikum und Szene in neuer, gleichberechtigter Weise Teilnehmer des Theatervorgangs werden. Das Theater als Ganzes – vor wie hinter der Vorhangsmarkierung – wäre die Bühne, der Kommunikationsraum, in welchem der Funken der Kleistischen Flasche überspringen, eine »elektrische« nervliche Wirkung der extremen Sprach- und Körpergesten eintreten könnte.

Zu riskieren wäre die These, daß nur ein Theater, das konsequent von der dramatischen Narration sich distanziert, das ein nicht-totalisierendes Körper-Spiel aus Erzählung, Geste, Klang und Tanz praktiziert – vielleicht auch die strengste asketische Reduktion – die Raserei, die im Abgrund der Kleistschen Texte tobt, tragen könnte. Man bemerkt, dies sind Wendungen, die man eher im Zusammenhang mit dem Theater eines Antonin Artaud erwarten würde. Und in der Tat scheint mir dies die produktivste Art, die Gewalttätigkeit, den Exzeß, die Perversion und Sprach-Torsionen bei Kleist für das heutige Theater zu lesen: ihn als Ahnen Artauds zu begreifen. Auch wenn wir uns gewiß von kommunikativen Para-Ritualen kaum mehr jene grundstürzenden Wirkungen erwarten, die sich die Theaterrevolutionäre von einst davon versprochen haben, so eröffnet sich doch das Innere der Kleistischen Sprache wohl nur einer Vergegenwärtigung, die sich der ganzen Vielfalt der neuen und neuesten, nicht zuletzt postdramatischen Mittel bedient, über die die gegenwärtige Theaterästhetik seit der Wende der »Retheatralisierung« in der Epoche der historischen Avantgarden verfügt. Es verblüfft, daß Kleist, worauf Manfred Schneider hinwies, im Zusammenhang mit den aufkommenden Panoramen Gedanken

verfolgt, die in der Tat »den Entwurf einer Ästhetik des theatralischen Raumes, die auf das vollendete Gegenteil der gerahmten, virtuellen sequenzialisierten Bilder der Guckkästen und *Claude-glasses* abgestimmt ist«, enthalten; ein »Theater der Zukunft«, bemerkt Schneider und zitiert Kleists Ausführungen:

> Denn da es nun doch einmal darauf ankommt, den Zuschauer ganz in den Wahn zu setzen, er sei in der offnen Natur, so daß er durch *nichts* an den Betrug erinnert wird, so müßten ganz andere Anstalten getroffen werden. […] Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen, und nach allen Seiten keinen Punkt finden, der nicht Gemälde wäre.[14]

IV

Ich belasse es bei diesem Hinweis auf die Richtung, in der über ein mögliches Kleist-Theater nachzudenken wäre, um noch auf eine Kleist-Version von Heiner Müller einzugehen, an der sich ein inhaltliches Pendant zu den dargelegten formalen Anforderungen an ein Theater mit Kleist aufweisen läßt.

Nicht zufällig trifft ein Satz Heiner Müllers – »Der Sprung macht die Erfahrung, nicht der Schritt« – Kleist, seine Dramaturgie, seine Sprache, sein Leben mit besonderer Genauigkeit. Indessen ist der Bedeutung Kleists für Müller noch nicht genügend Aufmerksamkeit und keine zureichende Auslegung beschieden gewesen.[15] Was um so bedauerlicher ist, weil in mancher Hinsicht Müllers Werk schon insofern den Vergleich mit Kleist anbietet, als es neben zahlreichen konkreten Anregungen und Entlehnungen tatsächlich eine Version der Kleistschen Theaterproblematik darstellt. Wie Kleist denkt Müller seine Texte als für ein im Grunde noch nicht existentes Theater geschrieben. Wie Kleist verbindet seine Sprache das Paradox einer scheinbar ausgekälteten, fast protokollarisch komprimierten, lakonischen Diktion mit höchster emotionaler »Ladung« des Inhalts. Wie Kleist, so steht Müller im Bann eines ambivalenten Affekts, was den Komplex militärische Disziplin, Staat und Gesetz angeht. Bei Kleist in Spannung zur grenzauflösenden Romantik, bei Müller zum anarchischen Zug, bleibt ein Hauptthema beider Autoren die Frage der Disziplin, der äußeren und inneren Unterordnung unter sie samt der daraus folgenden Spaltung des Subjekts. Kleist war für Müller freilich etwas Fremdes, aber darin zugleich literarische Identifikationsgestalt, und er mag seine Stellung gegenüber Brecht mehr als einmal mit der Kleists zu Goethe parallelisiert haben. Auch als Vorbild für ein Theater der Mythosverarbeitung stellt Kleist für Müller einen wichtigen Bezugspunkt dar. Müller steht ja quer zur vorherrschenden Tendenz der deutschen Antikerezeption, die gewöhnlich der griechischen und ästhetisch-literarischen Antike den Vorzug gab vor der römischen und staatspolitischen Antike. Für ›Gund-

[14] Manfred Schneider: Die Gewalt von Raum und Zeit. Kleists optische Medien und das Kriegstheater. In: KJb 1998, S. 209–226, hier S. 222. Kleist-Zitat nach SW³ II, 518.

[15] Trotz Hans-Christian Stillmark, Zur Kleist-Rezeption Heiner Müllers. In: KJb 1991, S. 72–81.

ling‹ betont Müller: »Wichtig ist, daß der junge Friedrich, Kleist und Lessing eine Figur sind, gespielt von einem Schauspieler, drei Figurationen eines Traums von Preußen, der dann staatlich abgewürgt wurde in der Allianz mit Rußland gegen Napoleon«.[16] An Napoleon sei Kleist, für den Deutschland noch eine Utopie gewesen sei, gescheitert.

Müllers Interesse an Kleist mußte noch einmal steigen, als ihn in einigen späten Stücken die Thematik von Krieg, revolutionärem und militärischem Gesetz und Recht interessierte. ›Penthesilea‹, ›Die Hermannsschlacht‹, ›Prinz Friedrich von Homburg‹, ›Robert Guiskard‹ sind Kriegsdramen und Dramen um die Gründe und Abgründe des Rechts. Hier ist das Politische an der Kleistschen Version der Katastrophe zu gewahren, der eine unzeitgemäße Aktualität zukommt in einer Welt, die auf jeden Konflikt mit der reflexartig sich einstellenden Idee der Verrechtlichung des Problems antwortet, sich aber weigert, die inneren Brüche, die Grenzen und Ungereimtheiten der politischen Rechtsfragen selbst zu reflektieren, störende Themen wie das des ›Rechts auf Rechte‹ (Etienne Balibar) zu denken, die nicht auf den Bereich pragmatischer Güterabwägung einzuschränken sind, sondern auf die bei Kleist wieder und wieder durchdachte abgründige Problematisierung dessen führen müssen, worauf Gemeinwesen und Subjekt eigentlich fundiert sind. Solche Problematisierung kann mittels der Artikulation des Exzessiven geschehen, Recht und Identität sind gebaut auf den Exzeß, zielen auf seine Vermeidung, halten sich nur um den Preis ihrer jederzeit gefährdeten Verfassung, ihrer Gebrechlichkeit. »[U]m der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen«, so sagt dem Grafen in der ›Marquise von O…‹ sein Gefühl, sei ihm von allen Seiten verziehen worden (4, 130). Das moralische nicht weniger als das juridische Gesetz kann die Wirklichkeit regeln, wenn es sich jederzeit zu suspendieren vermögend bleibt: in Gnade, Verzeihung, Ausnahme, Aussetzen. Kleist denkt Recht, Gesetz, Ordnung als notwendige, aber auch in dem Sinne *gebrechliche Institution*, daß nur das immer möglich bleibende Durchbrechen ihrer Regel, sogar ihr durch Zufall oder Zusammenfall von Umständen erfolgendes Zusammenbrechen sie halten kann. Das schließt, wiederum, *Risiko* ein, und über dessen Ausmaß hat Kleist selbst sich keinen Illusionen hingegeben. Das gilt für die Momente des Zusammenbruchs nicht weniger als für die des unmäßigen Triumphs um jeden Preis, den Augenblick der Sieges-Extase. Man mag sich hier daran erinnern, daß das antike griechische Denken das Leben in all seinen Schattierungen als fortdauernden gefahrvollen Agon betrachtete. Vor diesem eher düsteren Grundmuster hoben sich die blitzartigen Punkte des Siegs ab. Die große Bedeutung der Göttin Nike hängt damit zusammen: Als herausgehobener Wendepunkt erlaubt der Triumph, der Sieg ein Atemholen, einen enthobenen Augenblick, ohne den der unaufhörliche Agon nicht ertragbar gewesen sein dürfte. Wenn auch bei Kleist die Grausamkeit, der Sadismus, der Ausbruch ungezügelter Affekte oft befremdlich anmutet, so muß man diesen Zusammenhang im Auge haben.

[16] Heiner Müller, Krieg ohne Schlacht, Köln 1992, S. 269.

Es geht also auch durchaus um das Risiko der Barbarei, der individuellen (Selbst-) Vernichtung, schließlich um nichts geringeres als das Erschüttern der Ordnung aller Ordnungen selbst, der von Himmel und Hölle. Antonio Piachi verweigert im ›Findling‹ die Absolution, weil er sich nicht vom Affektstrom grenzenloser und unbegrenzbarer Rache abkoppeln, vielmehr »gerichtet und verdammt« sein will: »Ich will nicht selig sein. Ich will in den untersten Grund der Hölle hinabfahren […] und meine Rache, die ich hier nur unvollständig befriedigen konnte, wieder aufnehmen« (4, 196).

Man hat mit Recht konstatiert, daß die meisten von Müllers Bezugnahmen auf Kleist wohl nicht direkt, aber indirekt dem ›Prinz Friedrich von Homburg‹ gelten.

»Erst, weil er siegt', ihn kränzen, dann enthaupten« (3, 261), wegen seines Vergehens wider das Gesetz – das scheint das dem Prinzen von Homburg zugedachte paradoxe Schicksal – und es ist schon das zentrale Motiv des Müllerschen Horatiers. In ›Gundling‹ findet sich die Pantomime mit dem Titel ›Heinrich von Kleist spielt Michael Kohlhaas‹.[17] Dessen Terrorismus wiederum inspiriert Müller zu der Bemerkung über Ulrike Meinhof, sie sei die spätgeborene Braut eines anderen »Findlings« der deutschen Literatur, Kleist. Müllers ›Mauser‹ endet, nachdem die Einheit von subjektivem, triebhaftem Handeln und objektiver Notwendigkeit (scheinbar) wiederhergestellt ist, mit dem Satz »Tod den Feinden der Revolution«,[18] in dem das »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs« mitschwingt. Homburgs Schicksal nennt Müller die Zähmung eines Außenseiters. Vor allem der spätere Müller konfrontierte sich, wie gesagt, mit dem Problem des Gesetzes, der Frage nach dem, was unter Bedingungen des Kampfs auf Leben und Tod Recht sein könnte. In diesem Kontext steht die Hinrichtung und im Traum unterlassene Hinrichtung in ›Wolokolamsker Chaussee 1. Russische Eröffnung‹, und, wenn auch versteckter, im Teil 3, ›Das Duell‹, in dem wie in Kleists Novelle ›Der Zweikampf‹ ein »Gottesurteil« stattfindet – nur daß es in diesem Fall das Geräusch der russischen Panzer ist, das den Kampf der Kontrahenten am 17. Juni 1953 entscheidet.

Der fünfte und letzte Teil von ›Wolokolamsker Chaussee‹ ist betitelt ›Der Findling (nach Kleist)‹ und bietet also ganz explizit eine Version der Kleistschen Novelle. Der Text ist kein Drama, sondern eine erzählte Ereignisfolge, die in einer komplex gestalteten Perspektive dargeboten wird und zwischen Lehrstück, Tragödie und Langgedicht steht. Ein Text, der nach einer Öffnung der etablierten Inszenierungsweisen ruft. Der im Rückblick erzählte und zum Teil in dialogischer Rede vergegenwärtigte Vorgang »beginnt« mit der Adoption des Waisen (des Erzählers) durch den Kommunisten, nun sein Stiefvater, dem die Nazis im Lager das Geschlecht zerprügelt haben. Kinderlos, nimmt er das Kind gleichsam als Lückenbüßer an, verweigert ihm aber im Grunde die affektive Gemeinschaft: »Wie redet man

[17] Heiner Müller, Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. In: Ders., Herzstück, Berlin 1983, S. 33.

[18] Heiner Müller: Mauser. In: Ders., Mauser, Berlin 1978, S. 68.

mit einem Leitartikel und wie umarmt man ein Parteiprogramm«.[19] 1968 revoltiert der Sohn, verteilt Flugblätter gegen die Panzer in Prag, und tatsächlich denunziert ihn sein Adoptivvater dafür bei der Staatssicherheit. Der Sohn verbringt fünf Jahre in Bautzen und geht schließlich in den Westen, von Heimweh gequält, zugleich befreit von dem unendlichen und unlösbaren Konflikt mit dem Vater (der Utopie, dem Sozialismus …). Jean Jourdheuil hat (zusammen mit Jean François Peyret) 1988 in einer Inszenierung in Paris das Stück ›La route des chars‹ – so der Titel seiner Übersetzung ins Französische – szenisch auf den ›Prinz Friedrich von Homburg‹ bezogen, andererseits den Clinch von Vater und Adoptivsohn in eine Disco-Szenerie einmünden lassen. So kommt zum Ausdruck, was Müllers Kleist-Version kennzeichnet: der Ausbruch aus dem ganzen System, das bis dahin die Dialektik aller fünf Teilstücke der ›Wolokolamsker Chaussee‹ beherrscht hat. Der immer wieder unauflöslich scheinende Clinch der Positionen von Verrat und Treue löst sich auf, mündet freilich auch in eine neue Leere, die mit der Abwendung, dem Bruch, dem Grenzpunkt des bisherigen Konfliktfelds verbunden ist. Eine formale Pointe des Textes ist es, daß die Perspektive des Findlings, nicht des Ziehvaters eingenommen wird. Plötzlich verkehrt sich nicht nur die Wertung (der Verräter ist die Figur, aus deren Perspektive erzählt wird), vor allem bringt diesmal der Verrat das ganze System zum Einsturz, beendet den endlosen ›dialektischen‹ Clinch aus Verrat und Staatsgesetz, weil die ›Lösung‹ nicht mehr in einer Gegnerschaft auf dem Feld des Konflikts besteht, sondern darin, dieses Feld zu verlassen. Der Findling-Sohn geht in den Westen, in die Welt der Disco, um zu vergessen. Man müßte Zug um Zug die Analogien und Umdeutungen des Kleistschen ›Findling‹ nachzeichnen, aber mit einem Hinweis soll es sein Bewenden haben. Müllers Text folgt den Ereignissen nicht chronologisch, sondern setzt ein am Endpunkt, dem Resultat (der Sohn ist schon im Westen) und rekapituliert in verschachtelten Rückblendungen das Geschehen. Am Textende aber steht bei Müller wie bei Kleist analog der gleiche unerhörte Vorgang: der Fluch des Adoptivvaters, der in der (erinnerten und nacherzählten) Szene in einer letztlich unbegreiflichen, grundlosen oder abgründigen Wut nach dem Telefon greift, um den eigenen Sohn (obwohl der ihm mit einer selbstmörderischen Flucht über die Mauer droht) bei der Staatssicherheit zu denunzieren, ihn, der ihn selbst doch früher, 1961, durch einen anderen Telefonanruf vor dem Selbstmord bewahrt hatte. So endet Müllers Text:

> Das letzte was ich hörte war sein Weinen
> Und seine Stimme die dagegen anschrie
> Erschießen solln sie dich du Nazibastard
> Erschießen solln sie dich wie einen Hund
> Und das Geläut des Telefons als er
> Den Hörer aufnahm und wählte die Nummer[20]

---

[19] Heiner Müller, Wolokolamsker Chaussee. In: Ders., Shakespeare Factory II (wie Anm. 3), S. 254.

[20] Müller, Wolokolamsker Chaussee (wie Anm. 19), S. 258.

Offenbar hat den Theaterautor Müller genau jener erwähnte Extrempunkt am Ende von Kleists Novelle beeindruckt: die maßlose Gewalt (oder, anders beleuchtet, die radikale Widerstandslosigkeit), mit der Logik, Ordnung, Maß von allem, was Recht, Rache, Ausgleich, Gesetz usw. sein könnte, gesprengt werden durch einen Sprung – aus einer tödlichen Ordnung in eine Leere, die nichts mit Gewißheit zu erkennen gibt als die Geste der Unterbrechung selbst.

Manfred Schneider

DIE WELT IM AUSNAHMEZUSTAND

Kleists Kriegstheater

»Nichts mehr von Natur«
Kleist: ›Familie Schroffenstein‹

Kleists Kriegstheater ist immer nur Vorspiel. Die Kriege, die durch beinahe alle Erzählungen und Dramen gehen, als Hintergrund und Vordergrund, bilden nur ein Präludium, um die Welt in einen Zustand zu versetzen, der nicht mehr theaterfähig ist. Für die Kriege und Kriegsabgründe, die Kleist zu zeigen beabsichtigt, die er in Szene setzen will, gibt es kein Theater. Man könnte noch pointierter sagen: Für die Wahrheit der Gewalt, von der Kleist eine Ahnung zu geben versucht, gibt es keine Welt, jedenfalls nicht auf Erden. So, wie Kleists letzte schriftliche Mitteilung lautete (»Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war«), so ist die Wahrheit seines Theaters, daß keine Bühne das zur Ansicht bringen konnte und kann, was er zu zeigen versuchte. Doch muß dieser Befund vor dem Mißverständnis von Goethes Theaterpragmatismus geschützt werden, der bei der Lektüre der ›Penthesilea‹ mit Betrübnis auf den Dichter blickte, der noch auf ein Theater wartete, »welches da kommen soll«.[1] Kleists Bühne ist ein Theater, das nie kommen wird. Dieser antimessianische Vorbehalt ist keineswegs durch die Technik, durch den Geschmack, die Regie oder Ästhetik unserer Tage außer Kraft gesetzt worden.

Die Welt ist heutzutage verwöhnt durch Theorien und Praktiken des Antitheaters. Bereits Richard Wagner wollte nach dem »unsichtbaren Orchester« auch das »unsichtbare Theater«, ja, das »unhörbare Orchester« erfinden.[2] Von Artaud bis Handke und weiter reichen die Theaterrevolutionen, die Theatersubversionen, die Theaterüberbietungen. Aber dies hat mit dem Kleistschen Theater, das nie kommen wird, das in einer unabsehbaren messianischen Stockung steckt, nichts zu tun. Was wird auf diesem Theater, dem keine Bühne auf Erden zu helfen vermöchte, gespielt? Alles, was gespielt wird in der Welt, das Spiel der Welt Kleists, findet auf einem anderen Schauplatz statt. Der *andere Schauplatz* ist bekanntlich ein Begriff, den Freud von Gustav Theodor Fechner übernommen hat. Er bezeichnet – verein-

[1] Johann Wolfgang von Goethe, Briefe. Hamburger Ausgabe, Hamburg 1965, Bd. 3, S. 64.
[2] Cosima Wagner, Die Tagebücher, hg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976, Bd. 3, S. 181.

facht gesprochen – all jene befremdenden, außersprachlichen, ungesetzlichen Vorgänge, die sich im Traum abspielen.[3] Damit soll Kleist nicht zum Dichter des Traumes verniedlicht werden. Die Dramaturgie des *anderen Schauplatzes* bringt Fälle einer unberechenbaren, aller empirischen Regelung sich entziehenden Unwahrscheinlichkeit hervor.

Daß das wahre Spiel, daß die Wahrheit des Spiels von einem *anderen Schauplatz* aus dirigiert wird, gilt natürlich nicht nur für Kleists Theater. Auch das Faust-Spiel, das Goethe auf jedem Brettergerüste spielen lassen wollte, wird von einem anderen, unzugänglichen Ort aus gesteuert. Die Wette zwischen Gott und dem Teufel, dieses dramatische Wettspiel über das Verhalten des Doktor Faust, setzt auf wahrscheinliche Daten, die auf einem anderen Schauplatz errechnet werden. Aus solchen Daten besteht die Normalität, die Faust in das Verhalten eines *homme moyen*, eines Durchschnittsmenschen, einschließt. Gott kann gelassen darauf wetten, daß der Doktor Faust auf seiner Karriere durch die Zufallsereignisse der Welt nicht aus der Normalverteilung springt und daß er seine *homme moyen*-Menschennatur bewahren wird. Seinen Einsatz deckt der Datenstrom mit einer neuen Rationalität, und das ist die Wahrscheinlichkeit. Dort sind Wetten nötig und möglich. Weder Gott noch Teufel können diese Rechnung manipulieren. Der »dunkle Drang« des Menschen,[4] auf den Goethes Gott setzt, ist die vom unzugänglichen *anderen Schauplatz* aus gesteuerte Menschen- und Durchschnittsnatur. Ganz anders Kleists Menschen, Götter und Teufel. Sie lassen sich nicht ausrechnen. Wenn sie in unwahrscheinliche Situationen und Verhältnisse geraten, dann ist ihr Verhalten unvorhersehbar. Protoe fordert Achilles auf, aus dem Gesichtskreis Penthesileas zu treten, die eben aus ihrer Ohnmacht erwacht, denn: »Es läßt sich ihre Seele nicht berechnen«.[5] Niemand kann voraussehen, was sie tun wird. Weder die Ereignisse noch das Verhalten von Kleists Protagonisten lassen sich in Formeln von Wahrscheinlichkeit einfangen. Kleists Götter und Teufel treffen sich daher bei keiner Wette.

Kleists Krieg, das ist das durch von Clausewitz bereits umrissene Gebiet des *Zufalls*.[6] Dennoch sind es nicht die Kontingenzen des Gefechts oder des Kriegs, die vom *anderen Schauplatz* in Kleists Theater hineinragen. Vielmehr ist Kleists Krieg, der überall das Präludium bildet zum restlosen Unwahrscheinlichwerden der Welt, selbst noch eine Art Normalzustand. Diese Ansicht des Krieges konnte erst die Neuzeit entwickeln. Zuvor hatte eine von der römischen Geschichtsschreibung vorbereitete und von der christlichen Kirchengeschichte fortgeschriebene abend-

---

[3] Sigmund Freud, Die Traumdeutung, Frankfurt a.M. 1972 (Freud-Studienausgabe), Bd. 2, S. 72, 512. Freud kommt auch in der siebten Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse noch einmal auf diesen Fechnerschen Terminus zurück.

[4] Johann Wolfgang von Goethe, Faust. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München [7]1964, Bd. 3, S. 18.

[5] SW[7] I, 375. Nach dieser Ausgabe alle weiteren Kleist-Belege.

[6] Carl von Clausewitz, Vom Kriege. Ungekürzter Text nach der Erstauflage 1832–34, Frankfurt a.M., Berlin und Wien 1980, S. 94 f.

ländische Tradition den Krieg zu einem exklusiven Schauplatz von Entscheidungen gemacht.[7] Nach diesem Modell erarbeiten sich auf dem Theater der Dezisionen zwei Parteien im Duell die Entscheidung Gottes oder des Schicksals. Dante bringt im 9. Buch seiner Schrift ›De monarchia‹ die zeitgenössische Ansicht über den Krieg zum Ausdruck, wenn er schreibt, daß das Kriegsduell dort geboten sei, wo das menschliche Urteil versagt, weil es ins »Dunkel des Unwissens« (*tenebrae ignorantiae*) getaucht ist. Nur ein solches Fiasko des menschlichen Urteils erlaubt den Krieg. Daher soll dann »ohne Hass und ohne Liebe, […] nur aus Eifer für die Gerechtigkeit durch den gegenseitigen Zusammenprall sowohl der geistigen wie der körperlichen Kräfte ein göttliches Urteil herausgefordert werden.«[8] Für den Augenblick der Entscheidung verwandelt sich Dantes Kriegstheater in den *anderen Schauplatz*: Was für die mittelalterliche Rechnung der Welt im Dunkel des menschlichen Unwissens liegt, wird durch eifriges Bestreben um Gerechtigkeit als Theater von Gottes Willen und Providenz sichtbar gemacht. Der Krieg ist der heilige Schauplatz des Gottesurteils und bildet den Ausnahmefall in der menschlichen Welt; der Krieg ist der theatralische Ort, wo das Dunkel über dem Wissen, das Dunkel des *anderen Schauplatzes*, gelichtet wird. Es ist mittelalterliche Kriegstheorie, wonach im Zufall Gottes Hand wirkt.

Zu Kleists Zeiten galt das längst nicht mehr. Nur Metaphysiker vom Range Kants oder Hegels wollten dem Krieg als einem unentbehrlichen Mittel der Kultur noch ein Plätzchen in ihrer neuen Geschichtsteleologie einräumen.[9] Jenseits der Universitäten aber glaubte daran niemand mehr so recht. Während Hegel noch lehrte, daß der Krieg keineswegs als eine »bloß äußerliche Zufälligkeit« zu betrachten sei,[10] verloren sich bereits die Feldherren und die Kriegstheoretiker immer tiefer im Gewirre des Zufalls auf den Schlachtfeldern. Clausewitz nannte später den Zufall einen »Fremdling«, Friedrich der Große seufzte, daß »die heilige Majestät,

---

[7] Vgl. Aurelius Augustinus, Vom Gottesstaat. Aus dem Lat. von Wilhelm Thimme, eingeleitet und kommentiert von Carl Andresen, München 1977, Bd. 1 (Buch 5), S. 219 ff.

[8] Dante Alighieri, De Monarchia. Studienausgabe, lateinisch/deutsch. Einleitung, Übersetzung und Kommentar von Rudi Imbach und Christoph Flüeler, Stuttgart 1989, S. 160 f. (II, iv).

[9] Nach Kant ist der Krieg eine »Triebfeder mehr […], alle Talente, die zur Kultur dienen, bis zum höchsten Grade zu entwickeln.« Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft. In: Ders., Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Bd. 8, S. 556 (§ 83). – Hegel sieht im Krieg die »sittliche Gesundheit der Völker in ihrer Indifferenz gegen das Festwerden der endlichen Bestimmtheiten« gesichert. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts. In: Ders., Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der ›Werke‹ von 1832–34 neu edierte Ausgabe. Redaktion von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1969–1971 (Theorie Werkausgabe), Bd. 7, S. 492 f. (§ 324). Vgl. auch Massimo Mori, Das Bild des Krieges bei den deutschen Philosophen. In: Die Wiedergeburt des Krieges aus dem Geist der Revolution. Studien zum bellizistischen Diskurs des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, hg. von Johannes Kunisch und Herfried Münkler, Berlin 1999 (Beiträge zur Politischen Wissenschaft; 110), S. 225–240.

[10] Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts (wie Anm. 9), S. 492.

der Zufall, drei Vierteile dieser elenden Welt« regierte.[11] Kleist nannte den Zufall einen »Tyrannen« (SW[7] II, 488). Die *heilige Majestät* Friedrichs, der *Fremdling* des Generals von Clausewitz und Kleists *Tyrann* waren die Titel des neuen weltlichen Souveräns der Kontingenzen, der im Krieg wie im Frieden entschied. Wie kam es dazu?

Bereits im 17. Jahrhundert war Gott nur noch das Ressort einer allgemeinen Providenz zugestanden worden. Der französische Philosoph Pierre de Joncourt etwa fand in seiner Abhandlung ›Quatre Lettres sur les jeux de hasard‹ von 1713 die Lösung für die Frage, ob Gott seine providentielle Energie auch in die Entscheidung beim Glücksspiel investierte. Er sagte, daß die göttliche Vorsehung nur zur Steuerung der allgemeinen Dinge eingreift. Das nannte er *providence générale*. Nur wenn ausdrücklich um einer Entscheidung willen das Los gezogen würde, dann beteiligte sich daran die sogenannte *providence particulière*.[12] Die Diskussion über dieses Thema geriet Mitte des 17. Jahrhunderts in völlig neue Bahnen, als man die Wahrscheinlichkeitsrechnung entdeckte und damit die neue statistische Regelmäßigkeit. Die Unterscheidung zwischen allgemeiner und spezieller Providenz befreite Gott von der Bürde, bei jedem Würfelwurf, bei jedem Schwerthieb tätig zu werden und eine Entscheidung herbeizuführen. Und was den Krieg anbelangte, so hatte ihn Gott im Zuge der allgemeinen Providenz sanktioniert, ohne sich am Geschehen im einzelnen zu beteiligen. Wie man dann Mitte des 18. Jahrhunderts bei der Auswertung der Geburts- und Sterbetafeln errechnete, hatte diese allgemeine Providenz klug dafür gesorgt, daß es immer einen leichten Geburtenüberschuß an Männern gab, weil jeder Krieg bei diesem Geschlecht stets ein wenig abschöpfte.[13] Aber wen es im Duell des Krieges traf, das kam nicht mehr aus Gottes Ratschlüssen. Die Aufklärung nahm Krieg und Zufall aus Gottes Hand, um sie der Natur – oder genauer noch: dem Recht – anheim zu geben. So las man in dem großen naturrechtlichen Werk des Hugo Grotius ›De iure belli ac pacis‹ aus dem Jahre 1625, daß Gottes Macht zwar unendlich sei, es aber nicht zu bewirken vermöge, daß zwei und zwei etwas anderes ergäben als vier. Diese Bemerkung steht in dem Kapitel »Quid bel-

[11] Hier zitiert nach Johann Gottfried Herder, Briefe zur Beförderung der Humanität. In: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1881 (Nachdruck: Hildesheim 1976), Bd. XVII, S. 41.

[12] Pierre de Joncourt, Quatre lettres sur les jeux de hasard, Paris 1713.

[13] Vgl. in Süßmilchs Darstellung: »Es werden also unter 2 Millionen [mannbahren Leuten] 17074 Junggesellen mehr seyn. Dieser Überschuß scheinet aber unter so vielen Menschen nicht viel zu machen. […] Rechnet man endlich etwas für den Soldaten=Stand, dabey sich nicht so leicht heyrathen läßt, und etwas für den Krieg, so wird sich von selbst erhellen, daß kein blutiger oder langwieriger Krieg nothwendig sey, nicht nur allen Überschuß sondern auch noch viele Männer ihren Weibern wegzunehmen. […] Der beständige Überschuß der gebohrenen Knaben gibt uns nun einen abermahligen unwidersprechlichen Beweiß, daß die göttliche Vorsehung wie den Tod, also auch die Geburth der Menschen regiere und nach gewissen Absichten einrichte.« Johann Peter Süßmilch, Die göttliche Ordnung in den Veränderungen des menschlichen Geschlechts aus der Geburt, Tod, und Fortpflanzung desselben, nebst einer Vorrede Herrn Christian Wolffens, Berlin 1741, S. 175 f.

lum, quid ius?«[14] Die Frage nach dem Recht des Krieges, nach der rechtlichen Natur des Krieges und die, ob das Ergebnis der Addition von zwei und zwei auf immerdar vier lauten wird, stehen plötzlich auf dem gleichen Blatt. Die Tradition, die Grotius mitbegründet, kennt keinen anderen Schauplatz als den der Vernunft und der Evidenz. Gott – so sagt der Jurist – kann die Addition nicht dem Reich der Kontingenzen zurückgeben und sich damit wieder zum Herrn darüber erheben. Daher vermag Gott auch nicht die evidente Natur des Naturrechts zu ändern. Das Naturrecht ist die unabänderliche Kodifikation von Gottes Entscheidungen im Rahmen der allgemeinen Providenz. Gott ist Gefangener der von ihm berechneten Mathematik und des von ihm erlassenen natürlichen Rechts. Und dieses Recht erstreckt sich auch auf Katastrophen und Kriege. Eine solche Auffassung gehört bekanntlich zu jenen juristischen Anstrengungen, die Carl Schmitt die »Hegung« des Krieges nannte.[15] Die Hegung zielte nicht darauf ab, den Krieg durch Rechtsregeln zu mäßigen, sein Grauen und seine Grausamkeiten zu mildern. Kein Naturrechtslehrer des 17. oder 18. Jahrhunderts mahnte wie Dante die Kriegsparteien, ohne Liebe und ohne Hass in den Kampf zu ziehen.[16] Vielmehr ging es darum, den Krieg zu studieren, als die Zeit, als den Raum, als das Beobachtungsfeld, wo das natürliche Recht und die von ihm verwaltete Normalität sich unübersehbar Geltung verschafften. Denn der Krieg ist der Normalzustand aller Lebewesen; der Frieden hingegen bildet ein seltenes menschliches Privileg.

Juristen wie Grotius oder Pufendorf machten sich also im 17. und 18. Jahrhundert daran, den Kriegszustand als Normalfall zu untersuchen, um jene Gesetze abzuleiten, die allen Menschen ins Herz geschrieben sind.[17] Diese Generalinskription stellt das natürliche, nämlich naturrechtliche gemeinsame Programm dar, sie schreibt die anthropologischen Allgemeinheiten fest, die es Goethes Gott später erlauben, von einem »Urquell« des Menschen zu sprechen. Grotius widerspricht zu Beginn seines Werkes ausdrücklich Cicero, der den Krieg als eine Form des Entscheidens (*genus decertandi per vim*) bezeichnet hatte.[18] Aus Sicht des Naturrechts jedoch ist der Krieg vielmehr ein »Zustand« (*status*).[19] Der Krieg ist ein Zustand und kein Aus-

[14] Hugonis Grotii, De jure belli ac pacis. Libri tres […], hg. von P. C. Molhuysen, Leiden 1919, S. 26. Deutsch: Drei Bücher vom Recht des Krieges und des Friedens, Paris 1625. Nebst einer Vorrede von Christian Thomasius zur ersten deutschen Ausgabe des Grotius im Jahre 1707. Neuer dt. Text und Einleitung von Walter Schätzel, Tübingen 1950, Buch I, Kap.1, § 10,5.

[15] Carl Schmitt, Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen, Berlin ²1975, S. 17.

[16] Zum Thema Naturrecht und Krieg vgl. Diethelm Klippel und Michael Zwanzger, Krieg und Frieden im Naturrecht des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Staat und Krieg. Vom Mittelalter bis zur Moderne, hg. von Werner Rösener, Göttingen 2000, S. 136–155.

[17] Zu dieser Formel vgl. Manfred Schneider, Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert, München 1986; sowie ders., Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling, München 1997.

[18] Marcus Tullius Cicero, De officiis. Vom pflichtgemäßen Handeln. Lateinisch/deutsch, übersetzt und hg. von Heinz Gunermann, Stuttgart 1999, S. 32; I, 11 (34).

[19] Grotius, De jure belli ac pacis (wie Anm. 14), S. 22 (I, 1 § II, 1).

nahmezustand. Die Ausnahme bildet vielmehr der von Kleist immer wieder auf die Szene gebrachte Breakdown aller in der Kriegsnormalität geltenden, als geltend angenommenen Regeln. Hermann, Titelheld der ›Hermannsschlacht‹, hat den römischen Offizier Septimus gefangen genommen und befiehlt seinen Tod. »Mit Würde« erinnert Septimus den Gegner an die Pflichten des Siegers. Das gibt Hermann Anlaß, den Römer als Leser von Ciceros ›De legibus‹ zu verspotten. Noch einmal appelliert Septimus an die in die Herzen geschriebenen naturrechtlichen Regeln des Krieges, an »das Gefühl des Rechts, / In deines Busens Blättern aufgeschrieben« (SW[7] I, 612). Daraufhin hält ihm Hermann wütend entgegen, die Römer seien unbeleidigt in das Land eingedrungen, um die Germanen zu unterdrücken. Sie hätten kein Recht, an das Recht zu appellieren. Hermann, der zuvor bereits mit allen »Greul[n] des fessellosen Krieges« (SW[7] I, 585) gerechnet hatte, läßt Septimus jetzt mit einer »Keule doppelten Gewichts« (SW[7] I, 612) erschlagen. Die Szene ist ein Modell. Sie setzt eine Handlung in Gang, die nicht nur eine irrationale Gewalttat ankündigt, sondern die zuvor im Dialog ausdrücklich die kriegsrechtlichen Konventionen ältester Zeit, für die der Name Ciceros steht, durchstreicht – eine Ausnahme vom Krieg im Krieg. Wenn man aber weiter geht und Hermanns Greueltat nicht nur als Bruch mit einer rechtlichen Konvention, sondern auch als Verstoß gegen die universalen sprachlich-naturrechtlichen Konventionen auffaßt, dann reißt dieser Breakdown die ganze linguistische Verfaßtheit der Welt mit sich. Denn das Naturrecht, das in alle Herzen geschriebene Recht aller Völker, wird von den Klassikern auch als eine Form von universalem Konsens beschrieben, in den Begriffen Ludwig Gottfried Madihns[20] das »absolute Naturrecht«.[21] Die Konstruktion einer universalen Übereinstimmung setzt auch eine universale sprachliche Struktur voraus. Diese transzendentalsprachlich begründete Rechtsstruktur ist durchaus in Analogie zu Kants transzendentalen Apriori von Zeit und Raum zu sehen. Dem kommunikativen Breakdown entspricht der Raum-Zeit-Breakdown, den Kleists Dramaturgie anstrebt.[22]

Grotius und sein großer Nachfolger Pufendorf, dessen Naturrechtslehre ›De jure naturae et gentium‹[23] etwa vierzig Jahre nach ›De jure belli ac pacis‹ erschien, werden hier nicht angeführt, weil sie mit ihren naturrechtlichen Einschließungen des Krieges etwa Kleist zugearbeitet hätten. Kleist hörte allerdings während seines Stu-

[20] Ludwig Gottfried Madihn, Grundsätze des Naturrechts zum Gebrauch seiner Vorlesungen. 1. Absolutes Naturrecht, Frankfurt a.d.O. 1789, 2. Hypothetisches Naturrecht, Frankfurt a.d.O. 1794.

[21] Grotius, De jure belli ac pacis (wie Anm. 14), S. 28 f. (I,1 §XII, 1 f.). Dort noch weitere Belege. Vgl. auch Samuel Pufendorf, De Jure Naturae Et Gentium, hg. von Gottfried Mascovius, 2 Bände, Frankfurt und Leipzig 1759, Englisch: Ders., On the Law of Nature and Nations, hg. von James Brown Scott. Translation of the edition of 1688 by C. H. Oldfather and W. A. Oldfather, 1934 (Reprint New York, London 1964), Bd. I, S. 189 f. II, 3, § VII.

[22] Vgl. Manfred Schneider, Die Gewalt von Raum und Zeit. Kleists optische Medien und das Kriegstheater. In: KJb 1998, S. 209–226.

[23] Pufendorf, De Jure Naturae Et Gentium (wie Anm. 21).

diums in Frankfurt an der Oder 1799/1800 die naturrechtlichen Vorlesungen Ludwig Gottfried Madihns und erwarb dessen Buchzusammenfassung ›Grundsätze des Naturrechts‹ (SW[7] II, 533). Ausdrücklich hält auch Madihn in § 128 seines ›Absoluten Naturrechts‹ fest, daß im Krieg »jedes Vertheidigungs- und Entscheidungsmittel erlaubt [ist], es mag noch so grausam scheinen als es will, gewöhnlich seyn oder nicht, und man kann keine *raison de guerre* eigentlich und anders annehmen, als wenn man darunter solche grausame und ungewöhnliche Mittel, die im gegenwärtigen Falle nicht nöthig, nicht gerecht waren, zu verstehn pflegt«.[24] Und so führt auch Kleist den Krieg immer wieder als einen Normalzustand vor, aber er läßt diese naturrechtlich geordnete Welt, zu der der Krieg zählt, zu der auch all seine Grausamkeiten und Schrecken zählen, noch einmal aus den Fugen geraten. Hermanns Greuelbefehl und seine Begründung gehören in diesen Zusammenhang. Das Theater des Krieges bildet nur den Vordergrund, die Oberfläche für den Einbruch der Gewalt aus dem *anderen Schauplatz* – eine Gewalt, die alle Ereignisse unvorhersehbar werden läßt, die die Welt in einen Ausnahmezustand und das Theater in den Zustand der Hilflosigkeit versetzt.

Für das Naturrecht seit Cicero gilt der Krieg als die sichtbare Seite dessen, was auf dem *anderen Schauplatz* der Begierden gespielt wird. Daher kann das Naturrecht die Kriege beobachten und studieren, um etwas über den Menschen zu erfahren. Der Krieg ist ein Beobachtungsfeld für das Naturrecht wie der Traum für Freud. Ganz anders Kleist. Kleists Krieg ist nicht nur das Reich der Zufälle, sondern der Schauplatz, auf dem sich zeigt, daß jene Regeln, die selbst Gott nicht umschreiben kann, eben doch nicht immer gelten, daß die Entscheidungen des *anderen Schauplatzes* nicht berechenbar sind. Hier hat die Summe von zwei und zwei die gleiche irreführende Evidenz wie für Penthesilea der Reim von »Küsse« und »Bisse«. Es wird immer etwas anderes gespielt. So stößt Kleist die Anthropologie des Naturrechts in den Abgrund, wie er im Ausnahmezustand der Welt alles Menschenmaß auflöst.

Lange genug hat man über Kleists Helden gestaunt, die sich offenbar vom »Urquell« ihres Wesens nicht abziehen lassen, die sich, geleitet von der vermeintlichen

[24] Madihn, Grundsätze des Naturrechts zum Gebrauch seiner Vorlesungen (wie Anm. 20), Teil 1, S. 174 f. Madihn behandelt das Naturrecht des Krieges sowohl unter dem absoluten wie auch unter dem hypothetischen Naturrecht. Das erstere erstreckt sich auf solche Naturgesetze, die »schlechterdings, unter allen Umständen, bey allen Menschen und zu allen Zeiten unveränderlich statt haben.« Das zweite gilt, insofern man den Menschen »unter gewissen Bedingungen annimmt«, die entweder außergesellschaftliches oder gesellschaftliches Naturrecht darstellen (Teil 1, S. 58 f.). In § 238 des ›Hypothetischen Naturrechts‹ wird ausdrücklich die Gültigkeit des absoluten Naturrechts für das natürliche Völkerrecht festgestellt (Teil 2, S. 136 f.). Damit zeigt sich vor dem Hintergrund des naturrechtlichen Verständnisses des Krieges im allgemeinen wie auch nach dem Wortlaut der Darlegungen bei Kleists Naturrechtslehrer Madihn im besonderen, daß die Rede von einem Unterschied zwischen »gehegtem« und »absolutem« Krieg bei Kleist jeder Grundlage entbehrt.

Unbeirrbarkeit ihres Gefühls, durch die Kontingenzwüste der Welt kämpfen.[25] Doch eigentlich viel erstaunlicher ist diese Perspektivierung der Welt, in der für eine Zeit der Ausnahme nichts mehr gilt, was auf alle Zeit hin als gültig angesehen wurde, was selbst für Gott sakrosankt ist.[26] Über diese Welt Kleists läßt sich sogar die Wahrheit sagen, daß in ihr auch Gott nicht mehr zu helfen ist. Gott und den Göttern. Zwar ist es im ›Amphitryon‹ eine komödiantische Welt, in der Jupiter Alkmene vergeblich das Geständnis zu entringen versucht, daß eine von Gott gespendete Zärtlichkeit einen höheren Genuß darstellt als das, was sterbliche Männer ihren Frauen bieten. Es ist eine komödiantische Welt, in der aber diese Hilflosigkeit, dieser göttliche Leerlauf vor Augen geführt wird. Dies und nicht die Unbeirrbarkeit Alkmenes ist das Thema. Leser und Theaterbeobachter lassen sich gerne von diesen unbeirrbaren Alkmenes und Käthchens beirren und erheben Kleists Helden zu Referenzfiguren eines anthropologischen Einmaleins, das keine olympische Mathematik umrechnen kann. Was aber gespielt wird, ist die an der unberechenbaren Gewalt des *anderen Schauplatzes* zerschellende Macht und der Leerlauf aller Götter- und Menschenbemühung. Auch ›Das Erdbeben in Chili‹ bietet ein Beispiel für solchen Leerlauf. Gott oder eine gütige spezielle Providenz können die todgeweihten Josephe und Jeronimo durch das plötzliche Erdbeben retten, doch vor der tollen Wut eines Vaters müssen sie die Waffen strecken. Ausgerechnet mit einem natürlichen Vater gerät der anscheinend wohlmeinende Gottvater in Konflikt, mit Jeronimos Vater Rugera. Der Gott des Naturrechts hat allen Vätern ins Herz geschrieben, daß sie ihre Kinder und Kindeskinder schützen sollen. Vater Rugera entzieht sich diesem Gesetz. Er erschlägt seinen Sohn Jeronimo mit der Keule und gibt das Zeichen, daß seinem vermeintlichen Enkel das Hirn an einem Pfeiler eingeschlagen wird: Er ist der frommste und zugleich der entsetzlichste Vater. Auf dem Keulenschlag des Vaters Rugera, Jeronimos Vater, liegt nur ein trügerischer Schein des Rechts, der Schein der Autorisierung durch die alte *patria potestas*. In den naturrechtlichen Werken von Grotius und Pufendorf wird immer noch auf diese im Römischen Recht weitgefaßte väterliche Macht verwiesen.[27] Tatsächlich betonen die ›Institutiones‹ des Kaisers Justinian ausdrücklich, daß die vom Römischen Recht eingeräumte väterliche Richtergewalt im Vergleich mit der übrigen Welt einmalig sei.[28] Doch die *patria potestas* war auch im Römischen Recht nicht

[25] Vgl. Gerhard Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist, Berlin 1929. – Max Kommerell, Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist. In: Ders., Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin, Frankfurt a.M. 1962, S. 243–317.

[26] Zur Frage der Ausnahme vgl. Giorgio Agamben, Homo sacer I: Il potere sovrano e la nuda vita, Turin 1995.

[27] Vgl. bei Pufendorf, De Jure Naturae Et Gentium (wie Anm. 21) das große Kapitel in Lib. VI, Cap. 2 über die *patria potestas*, Bd. II, S. 69 ff. In der engl. Version S. 910 ff.

[28] Justinian, Institutiones I, IX. In: Corpus Iuris Civilis. Text und Übersetzung, hg. von Okko Behrens, Rolf Knütel, Berthold Kupisch und Hans Hermann Seiler, Bd. I: Institutionen,

grenzenlos. Zum Beispiel schickte Kaiser Hadrian einen Vater, der seinen Sohn wegen Ehebruchs mit der Stiefmutter bei einer Jagd getötet hatte, in die Verbannung.[29] Nicht der vom Gesetz gedeckte Urteilsspruch, sondern die Form, in der er ergangen und vollstreckt worden war, erschien dem Kaiser als unrechtmäßig. So geht auch die Tat des Vaters Rugera aus keinem rechtsförmigen Krieg hervor, sondern aus einem unmäßig, maßlos gewordenen Trieb. Mit Canettis ›Masse und Macht‹ zu sprechen, ist es die Tat einer Lynchmeute.[30]

Noch ein kurzer Blick in eine andere Erzählung Kleists, in den ›Findling‹. Auch hier tötet ein Vater seinen Sohn auf grauenhafte Weise: Er drückt ihm das Gehirn an einer Wand ein und stopft dem Toten ein Dekret in den Mund. Der Adoptivsohn Nicolo hatte versucht, seine Mutter mit betrügerischen Mitteln zu vergewaltigen, und er hatte den Vater aus dem ihm übereigneten Haus vertrieben. Das ist der Grund für den Krieg, den der Vater nun betreibt; aber die Mordtat zerschlägt alle Form. Der gegen Piachi verhängte Urteilsspruch muß daher auf Tod durch den Strang lauten. Unter der Herrschaft des Römischen Rechts wäre der Vater vermutlich nur wegen der Form der Tat verurteilt worden. Die Taten Nicolos und die Rache seines Vaters sprengen alle Hegungen des Rechts auf. Piachis väterlicher Rachewunsch ist so maßlos, daß er sogar vor der Hinrichtung die Absolution verweigert und darauf besteht, in die Hölle hinabfahren zu wollen. Ja, er verflucht das Gesetz, das die Sanktionen auf das Diesseits beschränken möchte. Piachis Rachewunsch schließt Erde und Hölle kurz, ein bebendes Verlangen, den Gang in die Hölle anzutreten, ist alles, was von dem einstmals liebevollen Vater übrig geblieben ist. All diese Erzählungen lassen Ereignisse und Verhängnisse von einem unberechenbaren *anderen Schauplatz* ausgehen. Die Welt ist überfordert, der Himmel ist überfordert – nur noch die »Acheronta«, um mit Freud und mit Vergils Juno zu sprechen,[31] sind ein Ort, wo sich diese Rache in Szene setzen könnte. Nicolos unmäßiges Verlangen und der maßlose väterliche Hass bewegen sich unendlich weit jenseits aller erwartbaren Normalität, die die Rechte der Natur selbst dem Krieg und dem Verbrechen auferlegen. Die Natur hätte Nicolo zur Dankbarkeit verpflichtet, doch sein Verhalten wird von dunklen Affekten gesteuert. Vater Piachi hatte den Waisen Nicolo von den Leitern des Krankenhauses als »Gottes Sohn« (SW[7] II, 200) in Empfang genommen, aber sein Sohn macht ihn binnen kurzem zum Vater eines Satans. Der Perversion des Sohnes entspricht im ›Erdbeben in Chili‹ die Perversion der Väter. Don Fernando kämpft im kriegerischen Showdown vor der Kathedrale, wie es heißt, wie ein »göttliche[r] Held«, er vermag Meister Pedrillo, den »Fürst[en] der satanischen Rotte« (SW[7] II, 158), zu verwunden. Dennoch kann ihm dieser Satan

Heidelberg 1990, S. 14: »nulli enim alii sunt homines, qui talem in liberos habeant potestatem, qualem nos habemus.«

[29] Vgl. Pufendorf, De Jure Naturae Et Gentium (wie Anm. 21), S. 925.

[30] Elias Canetti, Masse und Macht. 2 Bände, 2. Auflage, München 1976, Bd. 1, S. 130.

[31] Die Worte der Juno »Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo« (Aeneis VII, 312) bilden das Motto von Freuds Traumdeutung (wie Anm. 3).

den kleinen Juan entreißen und dessen Gehirn an einem Pfeiler zerschmettern. Eine fürchterliche Konfusion des Vatertums tobt durch diese letzte Szene. Väter und Söhne, Himmel und Hölle, Gott und Satan zerreißen alle Horizonte des Erwartbaren und lassen Kleists erzählte Welt aus den Fugen gehen.

Die Dekonstruktionen des Naturrechts, des natürlicherweise Erwartbaren, verwandeln Kleists Helden in ungeheuerliche, von unkontrollierbaren Kräften getriebene Automaten der Ausnahme. Die Piachis und Grafen von Schroffenstein, die Michael Kohlhaas und Hermanns, zuletzt auch der Kleist der Kriegslieder, sie alle betreiben das, was Jeronimus in der ›Familie Schroffenstein‹ die Bewaffnung des Rechtsgefühls nennt.[32] Aber diese Bewaffnung eröffnet im Namen des Rechtsgefühls einen Krieg, der alle Grenzen des Rechts sprengt. Das Naturrecht erklärt die Bestrafung zu einem legitimen Kriegsgrund, zum Grund eines ›gerechten Krieges‹.[33] Aber die Bestrafung bleibt an ein Maß, an eine Art Äquivalenz von Verbrechen und Ahndung gebunden. Die talionische Sanktion, die auf der Vergeltung einer Tat durch eine gleichartige Handlung beruht, ist eine Beschränkung. Doch Kleists Kriege zerschlagen diese Äquivalenz. So erklärt Rupert von Schroffenstein in der ersten Szene des Dramas:

> Ich biete
> Euch, meine Lehensmänner, auf, mir schnell
> Von Mann und Weib und Kind, und was nur irgend
> Sein Leben lieb hat, eine Schar zu bilden.
> Denn nicht ein ehrlich offner Krieg, ich denke,
> Nur eine Jagd wirds werden, wie nach Schlangen.
> Wir wollen bloß das Felsenloch verkeilen,
> Mit Dampfe sie in ihrem Nest ersticken,
> – Die Leichen liegen lassen, daß von fernher
> Gestank die Gattung schreckt, und keine wieder
> In einem Erdenalter dort ein Ei legt. (SW[7] I, 53)

Das Rechtsgefühl erklärt, daß der vermeintliche Kindermord über alles hinausgeht und daß damit buchstäblich »nichts mehr von Natur« (SW[7] I, 52) im Spiele sei. Also bietet Rupert keine Kriegsschar auf, keine Soldaten, sondern eine Kriegsmeute von Männern, Kindern und Frauen. Sie ziehen nicht in einen Krieg, sondern begeben sich auf einen Mordzug. Sie wollen alles Leben ausmerzen und den Toten auch das Begräbnis verweigern. Das Rechtsgefühl ergreift die Waffen, um alle Vorschriften der Natur hinter sich zu lassen. Ziel des Krieges ist es, ein Kriegstheater zugleich zu eröffnen und auf ewig aus der Welt zu schaffen. Es gilt, den Lebensraum des Feindes in eine Wüste zu verwandeln, so daß dort nie mehr wieder ein Mensch zu atmen wagen wird. Im Namen des Rechtsgefühls wird die Natur für die Zeit der Rache durchgestrichen, und ebenso Vertrauen, Unschuld, Treue, Liebe, Religion. Die Rächer schwören auf die Hostie und erklären zugleich, daß die Furcht vor Gott nichts

[32] SW[7] I, 55, V. 140 f.: »Empöre jedes Herz, bewaffne, wo / Ichs finde, das Gefühl des Rechts«.

[33] Vgl. Grotius, De jure belli ac pacis (wie Anm. 14), Buch II, Kap. XX, S. 356 ff.

als ein Märchen mit sprechenden Tieren sei. Sprechende Tiere, Märchenwesen wollen die Rächer selbst sein. Dort, wo der Feind lebt, sollen Zeit und Raum durchgestrichen werden. Für ein Erdenalter soll es nicht mehr möglich sein, dort zu leben. Diese Welt stürzt in den Ausnahmezustand.

Was also Rupert von Schroffenstein zu unternehmen gedenkt, ist kein Krieg, kein Duell im Sinne der Danteschen Mahnung, ohne Liebe und ohne Hass zu handeln. Es ist kein Aufeinanderprallen von geistigen und körperlichen Kräften aus höchstem Eifer für die Gerechtigkeit, aus edelstem Verlangen danach, die *tenebrae ignorantiae* abzuschütteln. Der aufgerissene Kriegsschauplatz ist nichts weniger als der gehegte Raum selbst, wo Gott, weil dieser die Gerechtigkeit über alles liebt, nicht umhin kommt, seine Entscheidung zu offenbaren. Der Kriegsschauplatz soll aus dem Schlaf des Rechts geholt werden und sich in einen Nichtort verwandeln, in einen ehemaligen Ort, der aus der Zeit und aus dem Raum der Welt gestrichen wird. Unter diesen Bedingungen geschieht alles folgende. Rupert von Schroffenstein ist aus der Welt herausgetreten, er hat seine eigene Natur abgelegt. In ihm spricht und handelt nur noch ein absoluter Mensch, ein animalisches Ungeheuer, das sich ohne Bewußtseinsbeteiligung vom dunklen *anderen Schauplatz* her steuern läßt.

Man könnte geneigt sein, die starken Worte Ruperts einer Rhetorik und einer Tendenz zur hyperbolischen Ausdrucksweise zuzuschreiben. Doch Rupert ist nur der satanische Vater, der Vorgänger all jener Gestalten, die im Namen eines Rechts auftreten und sich wie Kohlhaas in die zugleich rechtschaffensten und rechtlosesten Menschen verwandeln. Es geht ihnen in ihrem Krieg um nichts anderes, als die Weltordnung, ja die Natur für die Zeit ihrer Rache stillzustellen, die Rechte der Menschennatur außer Kraft zu setzen. Will man also Kleists Kriegstheater lediglich als die Inszenierung eines aus dem Ruder des Rechts gelaufenen Konflikts betrachten, als den totalen Krieg,[34] den Hermann betreibt, als den Aufruhr, den Kohlhaas anzettelt, als die blutige Liebesorgie der Penthesilea, als den Traumkrieg des Prinzen von Homburg, dann ist man dem Schein der Phänomene verfallen. Tatsächlich ist der Krieg nur der Vorlauf, alle Limitierungen der Natur, der Religion, des Rechts, ja die Ordnung von Zeit und Raum in eine biologische und epistemische Wüste, in einen Nichtort zu verwandeln. So wie Rupert Rache auf die Hostie schwört, um Religion und Gottesfurcht zu Märchen zu erklären, so ist der Krieg, die Kriegserklärung nur der Vorlauf für die Überschreitung, für das Außerkraftsetzen aller Erklärung, für das Dunkel- und Hilfloswerden der Welt unter der unbekannten, unberechenbaren Gewalt. Dies ist exakt die Struktur des Ausnahmezu-

[34] Auch die Formeln von der »funktionalen Barbarei« oder der »Politik des Zivilisationsabbaus« treffen nur zum Teil die Sachverhalte im Hermanndrama, denn die Untat an Septimus etwa hat keinen funktionellen Zug. Andreas Dörner, Funktionale Barbarei. Heinrich von Kleists »Kriegstheater« und die Politik des Zivilisationsabbaus. In: Die Wiedergeburt des Krieges aus dem Geist der Revolution (wie Anm. 9), S. 327–349, hier S. 334 ff.

standes.[35] Der Ausnahmezustand ist ein vom Recht gedeckter Akt, mit dem dieses außer Kraft gesetzt wird. Es ist aber nicht irgendein regional begrenztes Recht, das Kleists Theater außer Kraft setzt, sondern die Ordnung der Welt schlechthin, die *providence générale,* die allgemeine Vorsehung Gottes. Diese Ausnahmezustände dauern nicht ewig. Sie schneiden ein Stück Raum-, Zeit- und Gesetzlosigkeit in die natürliche Ordnung, versetzen für Momente die Welt in den Ausnahmezustand. Die Gewalt, die sich von der absoluten Ausnahme autorisieren läßt, bildet die Fiktion einer moralischen Weltschöpfung im eigenen Namen. Pierre Legendre bestimmt daher: »Ein […] Mord ist der reinste Ausdruck der Allmacht, er ist Ausdruck des unmittelbaren Bezugs zum Absoluten.«[36]

Von dieser Gewalt aber wird auf dem Theater nichts *sichtbar.* Sie fällt durch die Episteme der feinsten Phänomenologie.[37] Es kann auch nichts davon sichtbar werden, weil der sichtbare Raum eben der des Rechts, der Naturgesetze ist, die Gott erlassen hat. Nicht nur Zeit und Raum der sinnlichen Erkenntnis unterliegen der transzendentalen Beschränkung. Auch Zeit und Raum der naturrechtlichen Ordnung hören auf die gebrechlichen Apriori allgemeiner Gesetze. Mag Kleist auch eine hyperbolische Sprache anschlagen, so folgt sie doch der Regel, das Unvorstellbare, theatralisch Undarstellbare in Formeln einer aus den Gesetzen gelaufenen Weltordnung zu erzählen.[38] Wenn Odysseus in der ›Penthesilea‹ über den Krieg der Amazonen spricht, dann registriert er weltordnungswidrige Vorgänge:

> So viel ich weiß, gibt es in der Natur
> Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes.
> Was Glut des Feuers löscht, löst Wasser siedend
> Zu Dampf nicht auf und umgekehrt. Doch hier
> Zeigt ein ergrimmter Feind von beiden sich,
> Bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiß,
> Obs mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser,
> Obs mit dem Feuer himmelan soll lecken. (SW[7] I, 326)

Was den Griechen buchstäblich als Ausnahmezustand der Welt erscheint, ist zunächst nur eine alles Bekannte und Reguläre überschreitende Kampfweise. Die Amazonen ziehen, von Mars geleitet, in den Krieg, um den Bestand der Staatsbe-

---

[35] Vgl. hierzu Carl Schmitt, Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, 5. Auflage, Berlin 1990, sowie Agamben, Homo sacer (wie Anm. 26).

[36] Pierre Legendre, Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater (Lektionen VIII), Freiburg 1998 (Rombach Reihe Wissenschaften Litterae 56), S. 32.

[37] Dies als freilich sehr pauschaler Einwand gegen die Lesart Gerhard Gönners, wonach es »archaische Aggressionen« sind, die Schroffensteins und Hermanns antreiben. Gerhard Gönner, Von »zerspaltenen Herzen« und der »gebrechlichen Einrichtung der Welt«. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist, Stuttgart 1989, S. 60 ff.

[38] Dies gegen die zweifellos naheliegende Möglichkeit, die Sache in Begriffe der Ästhetik Kants zu fassen: Bernhard Greiner, Kleist: Versuchsfeld ›neuere Kantische Philosophie‹. In: Ders., Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist, Berlin 1994, S. 74–190.

völkerung zu sichern. Es ist reinste, normale Biopolitik.[39] Die Entscheidung für den Krieg fällt einmal nach einem jährlichen Zensus der Verstorbenen und gemäß der jeweiligen Ernährungslage. Aus dem vom Kriegsgott zugewiesenen Volk, das die optimalen genetischen Voraussetzungen erfüllt, holen sie sich die Erzeuger einer neuen kriegerischen Töchtergeneration. In dem Entwurf zur ›Penthesilea‹ heißt es über das genetische Kriterium: »Ein Volk […], ein würdges, / Das in der keuschen Brust, rein und geprägt, / Der Menschheit heilgen Stempel aufbewahrt« (SW^7 I, 874). Das biopolitische Programm ist völlig klar formuliert, denn auch nur die mit Lorbeer bekränzten Kämpferinnen kommen in den Genuß der erbeuteten Zeuger (vgl. SW^7 I, 875). Kriegsleistungen allein geben den Ausschlag, wer zur Reproduktion zugelassen wird. Aber nicht nur die Kampfweise der Amazonen ist in den Augen der Griechen weltordnungswidrig. Auch Penthesilea durchbricht das »heilge Kriegsgesetz« (SW^7 I, 401) der Amazonen, weil sie Achilles nicht als zufällige Kriegsbeute gewinnen will. In der bevölkerungspolitischen Instruktion der Vorfassung des Dramas erklärt Penthesilea dem Achilles, daß die Männer den Kämpferinnen »[w]ie Samen« (SW^7 I, 875) zugeweht werden. Penthesilea aber entzieht sich diesem Zufallsgesetz und will Achilles gezielt als Wunschkandidaten nach Themiscyra bringen. Was treibt sie an? Es ist nicht Liebe, nicht Kriegsgesetz, nicht die Vernunft der Reproduktion, nicht Naturrecht. Es ist vielmehr eine dunkle biopolitische Frenesie, die ihr Handeln bestimmt. Auf Achilles fällt ihre Wahl, als sie schaudernd von dessen scheußlicher, gegen alles Kriegsrecht verstoßender Schändung der Leiche Hektors erfährt (vgl. SW^7 I, 396).

Es ist also nicht aktualisierter Mythos, sondern die biopolitische Staatsraison des 18. Jahrhunderts, die den Grund des Amazonenkrieges bildet. Was indessen die Normalität, die geheiligte und vom Zufall mit Einzelereignissen versorgte Kriegsnormalität durchbricht, ist in der ›Penthesilea‹ ein wahnsinniges Verlangen, ein gezieltes Verlangen nach einer Verkörperung von Kriegsanomalität, nach einem Ausbruch aus der Regel, die der Jägerin ihre Beute per Zufall zuführt. Was von der Hölle, sprich vom *anderen Schauplatz* geschickt wird, ist keine besonders grauenhafte Gewalt, sondern die Gewalt eines hyperindividuellen Triebs, der von der Faszination durch diese andere Gewalt in Bewegung gesetzt wird.

Eine andere Gewaltwirkung, die in die Normalität des Kriegstheaters einbricht, zeigt der ›Robert Guiskard‹. Auch hier spielt die Handlung im Krieg, bei der Belagerung von Konstantinopel. Die Zuschauer werden nicht zu Zeugen von Kampfhandlungen, diese setzt Kleists Drama auch nur ganz selten in Szene. In dem Fragment geht es vordergründig um das Problem, dem Feldherrn den Wunsch des Volkes, das die Belagerung abbrechen will, vorzutragen. Im Lager der Normannen wütet die Pest, von der das Volk sagt, sie sei von der Hölle geschickt. Die Belagerung erweist sich so lediglich als Vorspiel eines schrecklichen Dramas, in dem sich

[39] Zum Begriff »Biopolitik« vgl. Michel Foucault, Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir. Paris 1976, S. 177 ff. – Vor allem aber: Giorgio Agamben, Homo sacer (wie Anm. 26).

Welt und Normalität auflösen. Man könnte die Seuche ja der Majestät oder dem Tyrannen ›Zufall‹ zuschreiben, der nach König Friedrichs Wort alle Heerführer quält und narrt. Aber die Pest macht etwas anderes. Der Greis Armin, von den Männern des Heeres zum Sprecher ihres Wunsches gewählt, nach Italien zurückzukehren, erklärt es dem Herzog:

> Zwar du bist, wie du sagst, noch unberührt;
> Jedoch dein Volk ist, deiner Lenden Mark,
> Vergiftet, keiner Taten fähig mehr,
> Und täglich, wie vor Sturmwind Tannen, sinken
> Die Häupter deiner Treuen in den Staub.
> Der Hingestreckt' ists auferstehungslos,
> Und wo er hinsank, sank er in sein Grab.
> Er sträubt, und wieder, mit unsäglicher
> Anstrengung sich empor: es ist umsonst!
> Die giftgeätzten Knochen brechen ihm,
> Und wieder nieder sinkt er in sein Grab.
> Ja, in des Sinns entsetzlicher Verwirrung,
> Die ihn zuletzt befällt, sieht man ihn scheußlich
> Die Zähne gegen Gott und Menschen fletschen,
> Dem Freund, dem Bruder, Vater, Mutter, Kindern,
> Der Braut selbst, die ihm naht, entgegenwütend. (SW[7] I, 172)

Die Pest ist nicht nur eine schreckliche Seuche, sie hat es geschafft, die Natur außer Kraft zu setzen. Die Kranken werden von Symptomen heimgesucht, die nicht dieser Krankheit zugehören, sondern die eine entsetzliche Veränderung darstellen. Sie verwandeln sich in Tiere, die gegen Gott wie gegen Menschen die Zähne fletschen. Und schlimmer noch ist die Verwirrung gegenüber der eigenen Familie und den Freunden, ja der eigenen Braut, gegen die ein gesetzloses Delirium wütet. Es sind nicht die Zeichen der Pest, die hier beobachtet werden, sondern die Pest setzt vor allem der naturrechtlichen Normalität und den elementaren Bindungen ein Ende. Der Krieg ist im Begriff, die Welt aus den Angeln zu heben.

Was Kleist hier dem alten Armin in den Mund legt, ist keine Schilderung von Pestsymptomen, die sich in irgendeiner medizinischen oder literarischen Beschreibung der Krankheit finden ließen. Sie sind Kleists Erfindung. Aber es ist für das, was sich in Kleists Kriegstheater abspielt, auf mehrfache Weise charakteristisch. Die Zuschauer werden nicht zu Augenzeugen, sondern zu Ohrenzeugen dieser Schrekken. Sie sind nicht theaterfähig. Und das hat weder mit dem Zustand der Bühnen um 1800 noch mit Kleists zukunftsweisender Theaterkonzeption zu tun.[40] Das Theater ist der Ort, an dem sich das Unvorstellbare eben auch als unvorstellbar durch Zeugen zu Wort meldet. Dieses Unvorstellbare ist aber etwas, das regelmäßig aus dem Ruder der naturrechtlich umhegten Normalität gelaufen ist. Gleich, ob es

[40] So noch Volker Klotz, Bühne im Kopf I. Kleists extremes Theater. In: Ders., Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe, Bielefeld 1996, S. 63–121.

die bigotte Schrecklichkeit eines Meisters Pedrillo, die gewissenlose Triebhaftigkeit eines Nicolo, der Hass eines Jeronimo, die Rache eines Kohlhaas oder die Pest vor Konstantinopel ist, stets werden die elementaren Gewißheiten, das Erwartbare der naturrechtlichen, geordneten Welt zerstört, ebenso die Verhältnisse der Vater- und Kindschaften, die Relationen von Göttern und Menschen, von Göttern und Teufeln, die Unterscheidung von Tier und Mensch, die Affekte von Liebe und Hass. Niemand weiß, woher die Kräfte kommen, die diese furchtbaren Veränderungen hervorrufen, die die Welt in die Katastrophe der Ort- und Zeitlosigkeit stürzen. Aber es sind Kräfte, die aus den Protagonisten solche Zwischenwesen machen, die ebenso etwas von der Marionette wie vom Tier und vom Teufel haben. Die durch fremden Willen zu sprechenden Tieren entarteten Protagonisten werden von einem *anderen Schauplatz* her gesteuert, sie haben kein Bewußtsein, sie haben nur noch einen Schwerpunkt; sie zieren sich nicht, sie sind graziös. Dies ist zu beachten, wenn man Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ als Theaterschrift reklamiert. Es wäre auch zu bedenken, daß dieses Marionettentheater exakt auf jenem Markt zusammengezimmert steht, wo Goethe seine Bohlen über die Fässer schichten wollte. Und in diesem Theater wird sowohl der offenbar Gebildete als auch der ungebildete Pöbel durch dramatische Burlesken unterhalten.

Diese Befunde erlauben als ein Fazit, daß die aus der naturrechtlichen Kriegsnormalität herauskatapultierten Ausnahmezustände Kleists nicht unter die gleichfalls naturrechtlich geprägte Formel vom ›Krieg aller gegen alle‹, vom vorvertraglichen Kriegszustand passen.[41] Auch im ›Krieg aller gegen alle‹ gibt es trotz der »Majestät Zufall« Wahrscheinlichkeiten und gesicherte Erwartungen. Der ›Krieg aller gegen alle‹ steht unter dem Gesetz der Vernunft und der Selbsterhaltung. Es sind individuelle Vernünfte, die aufeinander prallen. Dies gilt übrigens auch für die naturrechtliche Theorie vom geregelten Krieg. Kleists Kriegstheater verfolgt das ästhetische Gesetz, die natürlichen Regeln entarten zu lassen. Und es ist auch hier ein Grund dafür zu suchen, warum ›Robert Guiskard‹ ein Fragment geblieben ist. Denn mit der Schilderung der Pest und ihrer Wirkung ist bereits das Potential ausgeschöpft. Die Konfusion der naturrechtlichen Welt, die vom Krieg ihren Ausgang nimmt, ist durch die von der Pest außer Kontrolle gesetzten normalen Beziehungen erreicht. Jedenfalls können weder die Eroberung Konstantinopels noch etwa der Tod des Heerführers eine weitere Klimax dieses unvorstellbaren Ausnahmezustandes der Welt hervorbringen. Es gibt ja auch keine Klimax des Todes; der Tod, die Unvorstellbarkeit des Todes sind nicht steigerungsfähig.

Bleibt noch die Frage nach dem konzeptuellen Zusammenhang dieser Dramaturgie, die doch darauf hinausläuft, den Raum des Theaters nur dafür zu nutzen, das Undarstellbare als das radikal Unerwartbare zu berichten. Das Kriegstheater brachte ja für Dante eine momentane Erhellung der Absichten Gottes, jener Ab-

[41] Thomas Hobbes, Leviathan, or The Matter, Forme, & Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civill, London 1651, Kap. 13.

sichten, die sich sonst ins Dunkel der menschlichen Unwissenheit hüllen. Dieses Kriegstheater nimmt Kleist, um es zugleich aufzusprengen und um erst recht ein äußerstes Dunkel über die Trieb- und Antriebskräfte in der Welt und der Geschichte zu verhängen. Aber Kleist macht das Naturunmögliche zum ästhetischen Problem, und es ist nicht erstaunlich, daß er damit zugleich die messianische Unmöglichkeit, von vorn zu beginnen, berührt. Es muß ein Korrelat des Denkens zu dieser dramatischen Radikalität geben, ein Korrelat denkerischer Unmöglichkeit. Dazu nur eine Idee. – Wie mag der Raum aussehen, den derjenige durchmißt, der – wie Herr C. aus dem ›Marionettentheater‹ sagt – wieder von hinten ins Paradies eindringen möchte? Das Paradies lag für eine lange Tradition im Osten, dort, wohin noch Kafka seinen Alexander den Großen ziehen läßt.[42] Wer mit Herrn C's antimessianischer Spekulation die Reise um die Welt machen wollte, um das Paradies von hinten zu erreichen, um wieder von vorn zu beginnen, der müßte nach Westen gehen. Exakt dies tut Kleist in einem bestimmten Sinne. So schreibt er im November 1799 an Ulrike von Kleist über seine Entscheidung, durch »Einsamkeit, Denken, Behutsamkeit und Gründlichkeit« (SW[7] II, 497) sein Ziel zu erreichen:

> Auch soll mein Betragen jetzt nicht gefallen, das Ziel, das ich im Sinne habe, soll für töricht gehalten werden, man soll mich auf der Straße, die ich wandle, auslachen, wie man den Colomb auslachte, weil er *Ost*indien im *Westen* suchte. (SW[7] II, 497)

Dieser Weg kann durch die ort- und zeitlosen Räume, durch die Ausnahmezustände der Welt führen, in die Kleists Helden, die zu sprechenden Tieren gewordenen Helden, stürzen. Dieser Weg aus der transzendentalen Beschränkung, aus der Lähmung durch das Bewußtsein, aus der Umklammerung durch das Gesetz – das wäre die Suche nach einer Welt ohne gespaltene Schauplätze.

[42] Franz Kafka, Der neue Advokat. In: Ders., Gesammelte Werke, hg. von Max Brod, Taschenbuchausgabe in sieben [nicht numerierten] Bänden, Frankfurt a.M. 1983, Erzählungen, S. 111.

Sigrid Weigel

DER ›FINDLING‹ ALS ›GEFÄHRLICHES SUPPLEMENT‹

Der Schrecken der Bilder und die physikalische Affekttheorie in Kleists Inszenierung diskursiver Übergänge um 1800

I. *Zur supplementären Ökonomie des ›Findling‹*

Die Szene mit dem »logogriphischen« Buchstabenspiel scheint die Schlüsselszene der Erzählung zu sein. In dieser Szene, in der der Name des toten, von Elvira »vergötterten« Colino mit dem des Adoptivsohns Nicolo in eine anagrammatische Beziehung gesetzt wird, scheint der Erzähler den Schlüssel zur Lektüre der Erzählung preiszugeben. Für Nicolo jedenfalls, dem, wie es heißt, »diese logogriphische Eigenschaft seines Namens fremd war«, ist »[d]ie Übereinstimmung, die sich zwischen beiden Wörtern angeordnet fand, […] mehr als ein bloßer Zufall«.[1] Diese Formulierung springt insofern ins Auge, als die Begebenheiten der Handlung ansonsten als eine Abfolge von Vorfällen[2] und Zufällen präsentiert werden, deren Attribute zwischen rührend und schrecklich schwanken und durch einen anfänglichen Unfall in Gang gesetzt werden. Das ›Mehr-als-ein-bloßer-Zufall‹ bezeichnet damit einen Überschuß in der erzählerischen Dramaturgie. In die narrative Struktur einer Abfolge von Zufällen und Vorfällen bricht mit dem logogriphischen Gesetz eine andere Ordnung der Dinge ein; sie funktioniert über eine Substitution oder Änderung von Buchstaben in der Sprache.

Bezeichnet der Logogriph ein »Buchstabenrätsel, bei dem durch Wegnehmen, Hinzufügen oder Ändern eines Buchstabens ein neues Wort entsteht«,[3] so wäre das keine unpassende Bezeichnung auch für die Position Nicolos in der Familie von Antonio Piachi. Dem »wohlhabenden Güterhändler in Rom« wurde durch den Tod seines leiblichen Sohnes an einer pestartigen Krankheit in der Fremde ein Sohn weggenommen, dieser Verlust wurde durch den von derselben Reise mitgebrachten Findling ausgeglichen, der »Platz, der neben ihm leer blieb«, also wieder gefüllt und die Familie durch die umgehend erfolgte Adoption wieder ergänzt. Dieser Aus-

[1] SW[7] II, 210. Alle folgenden Seitenzahlen im Text beziehen sich auf Band II dieser Ausgabe.

[2] Oesterle, der die Erzählung als Sequenz von »Vorfällen« liest, zählt siebenmal den Begriff Vorfall: Günter Oesterle, Redlichkeit versus Verstellung – oder zwei Arten, böse zu werden. In: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 157–180, hier S. 157.

[3] Duden Fremdwörterbuch, 4. Aufl., Mannheim 1982, S. 457.

tausch des Sohnes ist durch Formulierungen wie »an seines Sohnes Statt« (200) und »statt seiner« (201) deutlich als Sustitution bewertet und wird auch durch die Ähnlichkeit der Namen indiziert: Während deren zweite Hälfte *olo* sich gleich bleibt, ist die erste Hälfte *Pa* durch *Nic* ersetzt. Der Anfangsbuchstabe seines Namens symbolisiert den Findling als Fremdling in der ansonsten reinen P-Genealogie der Familie, die aus Antonio Piachi, der Tochter des Philippo Parquet, Elvire, die er in zweiter Ehe geheiratet hatte, und dem Sohn Paolo bestand. Daß Nicolo, wie betont wird, die »logogriphische Eigenschaft seines Namens fremd war«, verweist zudem darauf, daß der Findling einer anderen Ordnung entstammt, in der die Sprache nicht über diese Bedeutung der Signifikanten im Spiel von Ähnlichkeit und Differenz funktioniert.

Die Szene, in der er diese Eigenschaft seines Namens erkennt, indiziert aber eine – zur Ersetzung des Sohnes – zweite Substitution. Diese ist durch die Position des Adoptivsohns, als Form einer ergänzenden Ersetzung, verborgen und in diese eingeschlossen. Als Anagramm Colinos wird Nicolo in eine Verbindung zu dem toten Genueser Patrizier gebracht, der an den Folgen seiner Heldentat verstorben war, nachdem er die dreizehnjährige Elvire aus den Flammen ihres brennenden Elternhauses gerettet hatte, und dessen lebensgroßes Bild sie »in heimlicher Ergebung vergötterte« (209). Die Position Nicolos als Sohnersatz scheint also für ihn seine verborgene Stellung als Substitution des »jungen Helden« überdeckt zu haben. Jedenfalls ist es die »Übereinstimmung, die sich zwischen beiden Worten angeordnet fand,« sowie die zuvor von der Tochter Xavieras namens Klara ausgeplauderte »auffallende Ähnlichkeit« mit dessen Bild, die Nicolo nunmehr in den Glauben versetzt, »den Schlüssel zu allen rätselhaften Auftritten« gefunden zu haben (210f.).

In Verbindung zu der vorausgegangenen Schlüssellochszene, in der Nicolo Elvira heimlich durchs Schloß ihres Zimmers beobachtet und sie, die sonst einen eher stillen und sittsamen Eindruck vermittelt, »in der Stellung der Verzückung« (207) vor einem Bilde sieht, erhält die Szene mit dem Buchstabenspiel für ihn den Charakter einer Rätsellösung: Der Schlüssel, den er – mithilfe der anagrammatischen Erkenntnis – gefunden zu haben glaubt, scheint zum Schloß zu passen, womit der Blick durchs Schlüsselloch zum Einblick in das Geheimnis wird, das die Figur Elvires umhüllt. Indem Nicolo nun, wenn er heimlich in Elvires Zimmer eindringt, das Bild verdeckt und sich stattdessen in die »Stellung des gemalten jungen Patriziers« bringt, also die Position dessen einnimmt, den er zu ersetzen glaubt, dann tut er das in der Annahme, das Geheimnis brechen, die Funktion der Stellvertretung aufheben und Elvires Verzückung auf diese Weise direkt auf sich selbst lenken zu können. In dem Moment aber, in dem der Stellvertreter an die Stelle des vergötterten Bildes tritt, bricht die bis dahin in der familialen, häuslichen Konstellation gebändigte Gewalt aus und setzt eine tödliche Dynamik in Gang, die mit dem Tod aller drei Figuren endet: Elvire erliegt »den Folgen eines hitzigen Fiebers, das ihr jener Vorfall zugezogen hatte« (214), Nicolo wird in einem Wutanfall Piachis erschlagen und dieser daraufhin zum Tode verurteilt.

Diese tödliche Dynamik einer Auflösung der Substitutionsstruktur, durch die das Geschehen strukturiert ist, ist nicht zuletzt der Effekt einer Lektüre des Anagramms als Rätsellösung, als Schlüssel zum Geheimnis, die im Anagramm nur das Gesetz der Ähnlichkeit, nicht aber das der *différance* erkennt. Damit kann die Szene des Buchstabenspiels als Reflexion der Lektüre selbst gelesen werden, mit der sich die Frage nach einer anderen Art Lektüre aufwirft,[4] die in den Operationen der Substitution eine andere Bedeutung erkennt. Wenn der Stellvertreter des Sohnes sich zugleich auch als Substitut des von Elvire angebeteten Colino identifiziert und nun dessen Stelle einzunehmen begehrt, dann hat er nämlich verkannt, daß er dabei jenen Platz zu besetzen beabsichtigt, der bereits als Position eines Stellvertreters gekennzeichnet ist, gilt doch die Feststellung einer »auffallende[n] Ähnlichkeit« zu ihm einem Bild. Im Kontrast der Blicke und Sprachen zwischen der kindlich unschuldigen Klara und ihrer Mutter Xaviera Tartini, der »Beischläferin ihres Bischofs« (201), wird die Ähnlichkeit in einer Spannung zwischen Identität und Maske reflektiert. Während »die kleine Klara […] ausrief: ›Gott, mein Vater! Signor Nicolo, wer ist das anders, als Sie?‹«, heißt es über Xaviera, daß sie verstummte: »Das Bild, in der Tat, je länger sie es ansah, hatte eine auffallende Ähnlichkeit mit ihm: besonders wenn sie sich ihn, wie ihrem Gedächtnis gar wohl möglich war, in dem ritterlichen Aufzug dachte, in welchem er, vor wenigen Monaten, heimlich mit ihr auf dem Karneval gewesen war« (208). Während der Kinderblick also – in der Apostrophe einer göttlichen Position – die Ähnlichkeit als Identität deutet, wird sie im Blick der Wissenden (der nicht mehr Unschuldigen) zur Ähnlichkeit zwischen Bild und Maske, zur Ähnlichkeit zwischen der Mimesis abbildender Repräsentation und dem Karneval der Verkleidung. Diese Differenz im Verständnis der Ähnlichkeit verweist darauf, daß sich Nicolos Position eines doppelten, uneinheitlichen Substituts (einerseits des Sohns, andererseits des Bildes vom Angebeteten) nur im Zusammenhang einer supplementären Ökonomie verstehen läßt, in der die Bedeutungen von Ersetzung und Ergänzung sich aus symbolischen Operationen am Übergang zwischen verschiedenen Ordnungen ableiten.

In diesem Sinne hat Jacques Derrida in der ›Grammatologie‹ das Supplement – verstanden als Ersatz und äußerliche Ergänzung[5] – am Übergang von ›Natur‹ in ›Kultur‹ beschrieben:

> [Das Supplement] gesellt sich nur bei, um zu ersetzen. Es kommt hinzu oder setzt sich unmerklich *an-(die)-Stelle-von*; wenn es auffüllt, dann so wie wenn man eine Leere füllt. Wenn es repräsentiert und Bild wird, dann wird es Bild durch das vorausgegangene Fehlen einer Präsenz.[6]

---

[4] Zur Thematisierung der Lektüre in der Buchstabenszene vgl. auch das Findling-Kapitel bei Stefanie Marx, Beispiele des Beispiellosen. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral, Würzburg 1994, S. 86–114.

[5] Jacques Derrida, Grammatologie, Frankfurt a.M. 1983, S. 271.

[6] Derrida, Grammatologie (wie Anm. 5), S. 250.

Die paradoxe Erscheinung des Supplements besteht darin, daß »die Stellvertretung immer die Form des Zeichens« besitzt,[7] während es zugleich doch »*auf natürliche Weise* den Platz der Natur« einnimmt,[8] weshalb es auch als »gefährliches Supplement« bezeichnet werden muß:

> Der Ersatz ist nicht nur die Macht, eine abwesende Anwesenheit durch ihr eigenes Bild hindurch zu *verschaffen*: indem er uns diese durch Besorgung von Zeichen verschafft, hält er die Anwesenheit auf Distanz und beherrscht sie. Denn die Anwesenheit wird ebenso stark herbeigesehnt wie gefürchtet. Das Supplement überschreitet und respektiert zugleich die Versagung. […] Das Supplement ist also gefährlich, indem es uns mit dem Tode bedroht, jedoch wie Rousseau meint, keineswegs so gefährlich wie der ›Beischlaf mit den Frauen‹. Der Genuß *selbst,* ohne Symbol und ohne Zutat, der uns die reine Präsenz selbst verschaffen (uns mit ihr in Einklang bringen) würde, wenn etwas Derartiges überhaupt möglich wäre, wäre nur ein anderer Name für den Tod.[9]

Ihre tödliche Dynamik entfaltet die supplementäre Ökonomie also darüber, daß die Gesetze der Repräsentation verkannt und das Spiel von An- und Abwesenheit, das die Macht des Ersatzes kennzeichnet, mißachtet wird. In Kleists Erzählung geschieht dies vor allem dadurch, daß der Adoptivsohn, der den Platz des verstorbenen Sohns besetzt, die Stellung des vergötterten Bildes einnimmt und dabei verkennt, daß es sich um das Bild eines Toten handelt – und das, obwohl doch seine Aufklärung durch Xaviera an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig ließ. Als er von ihr, wie es heißt »aus der Wiege genommen« ward, eröffnet sie ihm nämlich, »daß der Gegenstand von Elvirens Liebe ein, schon seit zwölf Jahren, im Grabe schlummernder Toter sei« (211). Wenn Nicolo also versucht, sich an die Stelle des von Elvire heimlich verehrten Bildes zu setzen, dann begehrt er damit den Platz eines Toten. Um noch einmal Derrida zu zitieren: »Es geht also um Imaginäres. Das Supplement, das die mütterliche ›Natur täuscht‹, geht wie die Schrift vor und stellt wie sie eine Gefährdung des Lebens dar. Diese Gefahr ist aber die des Bildes«.[10] Indem Nicolo im Anagramm lediglich ein Bild der Ähnlichkeit mit Colino erkannt hat, nicht aber die supplementäre Ökonomie, die ihm zugrundeliegt, ist ihm die Gefährlichkeit des Supplements entgangen. Durch seinen Wunsch zur Identifikation mit dem Bild zerreißt er die familiale Konstellation, die als Netz von Subsitutionen gekennzeichnet ist, womit die Gefahr zum Ausbruch kommt und eine tödliche Dynamik in Gang gesetzt wird.

Um nun diese Lektüre, in der Nicolo als gefährliches Supplement einer familialen Ordnung erscheint, nicht in dem zeitlosen Raum einer »symbolischen Ordnung« zu situieren, soll sie im folgenden historisch in einer Geschichte von Diskursen und Epistemen um 1800 verortet werden. Dabei wird es um die Art und Weise gehen, mit der Heinrich von Kleist das skizzierte narrative Szenario aus einer Ar-

[7] Derrida, Grammatologie (wie Anm. 5), S. 254.
[8] Derrida, Grammatologie (wie Anm. 5), S. 257.
[9] Derrida, Grammatologie (wie Anm. 5), S. 268.
[10] Derrida, Grammatologie (wie Anm. 5), S. 260.

beit am und mit verschiedenen diskursiven und epistemischen Übergängen gewinnt: so beispielsweise den Übergängen *erstens* im Dispositiv der Verstellung, *zweitens* im Konzept der Familie und ihrer genealogischen Begründung, dem Übergang *drittens* zwischen Brautmystik und Hysterie und schließlich *viertens* zwischen einer Affektlehre, die sich an der Experimentalphysik orientiert, zu einer Ökonomie der Substitute, die die Heterogenität von Sprache und Körper reguliert. Die Mißverständnisse, die sich zwischen den Figuren des familialen Dramas ereignen, entfalten sich nämlich vor allem über die Tatsache, daß die einzelnen sich in je unterschiedlichen diskursiven und epistemischen Ordnungen bewegen und orientieren.

II. *Zum Dispositiv der Verstellung*

Wie bereits vielfach bemerkt wurde, sind die drei Figuren der familialen Triade im ›Findling‹ sämtlich durch Attribute der Verstellung charakterisiert.[11] Doch unterscheiden sich die Bedeutungskonzepte der Verstellung, nach denen das Personal der Handlung je unterschiedlich agiert, exakt im Sinne jener markanten Zäsur, die zwischen den Rhetoriken der Klugheitslehren mit ihrem Repertoire von Simulation, Dissimulation und listigen Zeichen einerseits und jener Anthropologisierung und Entrhetorisierung einer ›Sprache des Herzens‹ andererseits anzusiedeln ist, die im 18. Jahrhundert so beredsame Diskurse hervorgebracht hat.[12] Die Verstellung der drei Hauptakteure der Familie entstammt den semiotischen Registern von List, Schauspielerei und Schamhaftigkeit.

So bedient sich »der Alte« beispielsweise einer »List«, wenn er Nicolo einen Brief in die Hände spielt, den er selbst »mit verstellter Schrift im Namen Xavieras« geschrieben hat, um den Sohn mithilfe eines vorgespiegelten Versprechens zum Rendezvous in die Magdalenenkirche zu locken, wo gerade das Begräbnis von dessen im Kindbett verstorbener Ehefrau stattfindet, eine List, die der Absicht gilt, Nicolo eine beschämende Lehre zu erteilen. Umgekehrt setzt Nicolo seine »Vorspiegelung« (203) dazu ein, heimlich den eigenen Wegen nachzugehen, die ihn zumeist ins Kloster zur »Beischläferin des Bischofs« führen. Im Unterschied zu Piachis strategischem Einsatz der Verstellung als List wird Nicolo aber durch seine Vorspiegelungen und Heimlichkeiten zum (Schau-) Spieler. Dafür steht seine Maske, mit der er im Karneval »als genuesischer Ritter« auftritt und die für den nachfolgenden Irrtum im Zeichen der Ähnlichkeit verantwortlich ist. Elvire dagegen verkörpert mit ihrem Schweigen, den Tränen, den niedergeschlagenen Augen

[11] Zuletzt Adam Soboczynski, Die Impotenz des Händlers und das Geheimnis einer trefflichen Frau. Ökonomie und Verstellung in Kleists Novelle ›Der Findling‹. In: KJb 2000, S. 118–135.

[12] Dazu grundlegend Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992.

und ihrem häufigen Erröten genau jene Semiotik der Schamhaftigkeit, die Rousseau dem weiblichen Geschlecht auf den Leib geschrieben hatte, um das Paradox einer wissenden Unschuld zur Darstellung bringen zu können. In der familialen Triade agieren also heterogene Sprachen der Verstellung, die im rhetorischen und anthropologischen Wissen einen historischen Übergang markieren, der hervorragend als Bühne für die Inszenierung narrativ effektvoller Irrtümer, Mißverständnisse und Verkennungen geeignet ist.

III. *Die Familie am Übergang von Natur und Kultur, von Rechtsinstitut und Heiliger Familie*

Warum aber ist es gerade Nicolo, aus dessen Perspektive sich jene Verkennung ereignet, die zur dramatischen Eskalation führt? Als Findling bezeichnet, scheint der von der Reise mitgebrachte, buchstäblich auf der Straße aufgelesene Knabe einer anderen, natürlichen Sphäre zu entstammen;[13] so bedarf es eines juristischen Aktes, um ihn qua Adoption in die Familie aufzunehmen. Bei der Adoption bzw. einer ›Annahme an Kindes Statt‹ wird der Mangel einer leiblichen Abkunft durch einen Vertrag ersetzt, mit dem der Sohn in alle Rechte eines ›natürlichen‹ Sohnes eintritt. Insofern kann der Adoptivsohn als Supplement par excellence angesehen werden, da er die Schwelle der familialen Ordnung am Übergang vom *état naturelle* zum *état civile* besetzt, und zwar gleichsam in umgekehrter Blickrichtung. Während die Familie als eine Transformation ›natürlicher‹ Genealogie in eine Institution erscheint, stellt die Adoption qua Vertrag den Status einer natur-ähnlichen Familie her und macht damit die Hybridität jeder aus Natur und Vertrag konstituierten Genealogie kenntlich. Unter familienrechtlichen Gesichtspunkten ist ferner bemerkenswert, daß Nicolo sich später mit »*Constanza Parquet*, einer jungen liebenswürdigen Genueserin, Elvirens Nichte,« vermählt (201). Nicht nur wird durch die Heirat mit einer Frau aus der Parquet-Familie seine symbolische Integration in die Genealogie der P-Namen verstärkt, und nicht nur wird er auf diese Weise zu einem Genueser Patrizier, mit dessen Bild er sich dann verwechseln wird: Auch ist seine nicht-natürliche Abstammung aus der Piachi-Familie die beste Voraussetzung für diese Verwandtschaftsheirat, weil dadurch das Inzesttabu der Heiratsregeln übersehen werden kann. Spielt der Fremde immer schon eine bedeutsame Rolle für das Inzesttabu in den elementaren Strukturen der Verwandtschaft, so gerät im Zuge der Lockerung des Inzesttabus in den Rechtsreformen um 1800 gerade die »Ehe mit Verwandten zweiten Grades, das heißt mit Cousinen, Nichten und Neffen, […] in

[13] Zur geologischen Bedeutung des Findlings vgl. Irmgard Wagner, ›Der Findling‹: Erratic Signifier in Kleist and Geology. In: The German Quarterly 64 (1991), Heft 3, S. 281–295. Und Marianne Schuller, Ur-Sprung. Kleists Erzählung ›Der Findling‹. In: Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen, Basel und Frankfurt a.M. 1997, S. 13–60.

eine Grauzone zwischen dem alten, auf die Sippe, und dem neuen, auf die Kernfamilie bezogenen Recht«.[14]

Im Vergleich mit dieser zwischen Natur und Zivilrecht verhandelnden Funktion der Substitution Nicolos kommt dagegen der Substitution, die Elvires Position als zweite Ehefrau Piachis beschreibt, eine andere Bedeutung zu. Zwar ist in der Kleist-Rezeption auch immer wieder darauf hingewiesen worden, daß die Familiengeschichte im ›Findling‹ »dem Gesetz einer unendlichen Reihe von aufgehobenen und nachträglich ersetzten menschlichen Beziehungen unterliegt«, bzw. daß sie sich als labyrinthisches Stellvertretersystem präsentiert.[15] Weniger Beachtung haben dabei allerdings die Unterschiede zwischen den differenten Modi der Substitution gefunden. Sie wechseln zwischen verschiedenen Familienregistern, der Familie als quasi natürlicher Genealogie, der Familie als Vertrag und der Familie als Feld imaginärer Besetzungen der einzelnen Positionen. So ersetzt zwar auch Elvire einen durch den Tod der ersten Frau leer gewordenen Platz, doch in eben demselben zivilrechtlichen Status wie die erste. Dagegen hat sich die sexuelle Konstellation insoweit verschoben, als es heißt, daß die gute Elvire »von dem Alten keine Kinder mehr zu erhalten hoffen konnte« (201). Gerät Piachi auf diese Weise in eine Josephsposition, so wird »seine junge treffliche Gemahlin« durch eine Reihe von Andeutungen in eine jungfräuliche Position gerückt – nicht allein durch ihre Vorgeschichte, in der sie drei Jahre als Pflegerin am Krankenbett ihres Retters verbracht hatte, bevor Piachi sie dort kennenlernte und heiratete (203), sondern auch durch den Hinweis, daß er, wenn er auf Reisen geht, »dann gewöhnlich *Elvire*, seine junge Frau, unter dem Schutz ihrer Verwandten«, zurückzulassen pflegte (199). Diese Konstellation konnte dem Modell einer Heiligen Familie[16] solange nicht entsprechen, wie sie aus Piachi, Elvire und dem leiblichen Sohn Piachis bestand, doch mit dessen Ersetzung durch einen Sohn, der nicht Piachis ›natürlicher‹ Sohn ist, kommt sie diesem Modell schon sehr viel näher.

Die Aufnahme des Findlings durch Elvire – »welche sich zwar nicht enthalten konnte, bei dem Gedanken an Paolo, ihren kleinen Stiefsohn, den sie sehr geliebt hatte, herzlich zu weinen; gleichwohl aber den Nicolo, so fremd und steif er auch

---

[14] Albrecht Koschorke, Die Textur der Neigungen. Attraktion, Verwandtschaftscode und novellistische Kombinatorik in Goethes ›Mann von fünfzig Jahren‹. In: DVjs 73 (1999), Heft 4, S. 595.

[15] Vor allem Jürgen Schröder, Kleists Novelle ›Der Findling‹. Ein Plädoyer für Nicolo. In: KJb 1985, S. 109–127. Schröders Aufsatz widmet sich ausführlich dem »Ersatz- und Stellvertreterwesen« und verschiedenen »Sinnsystemen«, mit denen Kleists Erzählung operiert. Nur ist ihm zu widersprechen, wenn er meint, daß die Vielzahl der in Kleists Text angespielten Systeme dazu führt, daß deren Muster »sinnlos werden« oder als »Pseudo-Ordnungen« funktionieren. Vielmehr soll hier gezeigt werden, daß ihr Zusammenspiel einer exakten historischen Diskursordnung folgt. – Zum System der Substitute vgl. auch Gernot Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen«. Kleist und die bildende Kunst, Tübingen und Basel 1995, S. 309 f.

[16] Zur Symbolgeschichte der Heiligen Familie vgl. Albrecht Koschorke, Die Heilige Familie und ihre Folgen, Frankfurt a.M. 2000.

vor ihr stand, an ihre Brust drückte« (201) – macht den Eindruck einer bemerkenswert forcierten Annahme. Das mag sich dadurch erklären, daß sie für Elvire den Status einer Initiationsszene hat, da diese durch die Annahme des Adoptivsohns ihres nicht mehr zeugungsfähigen Mannes gleichsam zur jungfräulichen Mutter wird. Die Annahme unter dem Rechtstitel ›an Kindes Statt‹ ersetzt damit die unbefleckte Empfängnis, um auf andere als biblische Weise die Heilige Familie zu komplettieren. Verstärkt wird diese Bedeutung der Elvira-Nicolo Konstellation im Sinne der jungfräulichen Mutterschaft durch die Bezeichnung Nicolos durch den Vorsteher des Krankenhauses, in dem Piachi mit den beiden Jungen in Quarantäne genommen worden war. Der hatte über Nicolo gesagt, »daß er Gottes Sohn wäre und niemand ihn vermissen würde« (200). Zwischen Sohnersatz im Hinblick auf die Familien- und Erbschaftsregeln im Zivilrecht einerseits und ›Gottes Sohn‹ in der Heiligen Familie andererseits situiert, muß über die Figur Nicolos notwendig die skizzierte Heterogenität der familialen Triade zum Ausbruch kommen.

Als Adoptierter meint Nicolo, sich auch im buchstäblichen Sinne als Erwählter (lat. *adoptare*: erwählen) betrachten zu können. Eine solche Erwartung wird aber durch die auffällige Indifferenz enttäuscht, mit der ihn Elvire behandelt und die an mehreren Stellen hervorgehoben wird. So ist etwa die Rede von »einem ganz gleichgültigen und ruhigen Blick, den sie aus der Ferne auf ihn warf«, als sie aus ihrem Zimmer tritt, wo er sie eben noch durchs Schlüsselloch in »der Stellung der Verzükkung« beobachtet hat (207), oder vom »flüchtigen nichtsbedeutenden Blick«, den sie nach Rückkehr von einer Reise auf Nicolo richtet, um daraufhin »statt […] mit ihm zu sprechen, schweigend, während einer ganzen Stunde, mit einer kleinen, weiblichen Arbeit beschäftigt, am Speisetisch« zu sitzen (209). Der Kontrast zwischen beiden Bildern Elvirens – dem Bild der Schweigenden, die ihn keines Blickes würdigt, und dem der Verzückten – wird von Nicolo im Muster einer Verstellung gedeutet, die auf ein unterdrücktes oder verschwiegenes sexuelles Begehren hinweist. Als dessen heimliches Objekt imaginiert er sich selbst.

IV. *Ikonographie der Brautmystik und Hysteriediskurs*

Der Erzähler scheint Nicolo in dieser Lesart Recht zu geben, insofern die Charakterisierung Elvirens in jenem Diskursmuster erfolgt, das das 18. Jahrhundert über die Hysterie ausgebildet hat. So wird sie als »schönes und empfindliches Gemüt« geschildert, das bereits, wenn man nur den Namen ihres Retters erwähnt, in die heftigste Bewegung gerät und in Tränen ausbricht. Nur Piachi kennt »die Ursache dieser sonderbaren und häufigen Erschütterungen« und »[m]an war gewohnt«, so heißt es, »sie auf Rechnung eines überreizten Nervensystems zu setzen, das ihr aus einem hitzigen Fieber, in welches sie gleich nach ihrer Verheiratung verfiel, zurückgeblieben war« (203). Die Betonung der zeitlichen Koinzidenz zwischen der Heirat und dem Ausbruch des Fiebers wie auch der Zusammenhang zur angedeuteten Im-

potenz des Alten unterstützen den Entwurf einer Hysterica aus gehemmtem sexuellem Begehren. Dies wird durch jene Handlungselemente verstärkt, in deren Verlauf Elvire mehrfach in Ohnmacht fällt, abwechselnd blaß wird und errötet und »starr vor Entsetzen« in eine Aphasie verfällt, nachdem sie eines Nachts durch den Anblick des als Genueser Ritter verkleideten Nicolo, »wie durch einen unsichtbaren Blitz getroffen«, zu Boden gesunken ist (204).

Genau auf diese Weise aber, d. h. als Kontrast zwischen einer aus Liebestollheit kommenden Hitze und einer Körperrhetorik der Gleichgültigkeit, wurde die Hysterie als ›Maladie d'amour ou mélancholie érotique‹[17] im siebzehnten Jahrhundert beschrieben, während sie im achtzehnten Jahrhundert allgemeiner als Nervenkrankheit bzw. als Fieber einer schwachen Nervenkonstitution des weiblichen Geschlechts konzeptualisiert wurde.

> Ziemlich oft ist die Hysterie als Wirkung einer inneren Hitze perzipiert worden, die im ganzen Körper eine Erhitzung und ein – in Konvulsionen und Spasmen unaufhörlich manifestiertes – Kochen verbreitet. Diese Wärme ist vielleicht mit der Liebesglut verwandt, mit der die Hysterie bei den Mädchen, die einen Mann suchen, und den jungen Witwen, die ihren Gatten verloren haben, so oft verbunden ist. Die Hysterie ist von Natur aus brennend, ihre Anzeichen verweisen eher auf ein Bild als auf eine Krankheit.[18]

So Michel Foucault in seiner Studie zur Diskursgeschichte der Hysterie, in der er rekonstruiert, auf welche Weise die »wissenschaftliche Psychiatrie« des neunzehnten Jahrhunderts aus dem Diskurs über die Nervenleiden und die Hysterie im achtzehnten Jahrhundert hervorgegangen ist.

In Kleists Erzählung wird dagegen die kulturelle Vorgeschichte jener Bilder inszeniert, die im Diskurs der Hysterie aufgehoben ist, die aber als dessen verschwiegene Kehrseite ein verborgenes Fortleben darin führt: mithilfe der Ikonographie der Brautmystik. Die Doppelgestalt Elvires einerseits als Hysterikerin und andererseits als Jungfrau, deren Begehren dem »vergötterten« Bild eines Toten gilt, wird narrativ über die Topographie des Hauses organisiert und auf unterschiedliche Räume aufgeteilt. Während Elvire in ihrer Rolle als »junge treffliche Gemahlin« des alten Piachi als Melancholikerin und als Hysterikerin auftritt, deren schwaches Nervensystem permanent droht, in hitziges Fieber auszubrechen, entpuppt sie sich hinter der verschlossenen Tür ihres Zimmers, in einer klosterähnlichen Situation, als geübte Brautmystikerin. In dieser Position wird sie den Lesern wie ein Bild präsentiert, dessen Anblick heimlich erfolgt. Denn nur durch den Schlüssellochblick Nicolos sehen die Leser Elvire »in der Stellung der Verzückung, zu jemandes Füßen, und ob er gleich die Person nicht erkennen konnte, so vernahm er doch ganz deutlich, recht mit dem Akzent der Liebe ausgesprochen, das geflüsterte Wort: Colino« (207).

---

[17] Vgl. den gleichlautenden Titel von Jacques Ferrand (Paris 1623), zitiert nach Michel Foucault, Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahn im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt a.M. 1978, S. 289.

[18] Foucault, Wahnsinn (wie Anm. 17), S. 289.

Eine solche Stellung Elvires wird durch die Erzählung ihrer Vorgeschichte, ihrer Errettung aus dem brennenden Elternhaus, vorbereitet: »Schon wollte sie sich allen Heiligen empfehlen und unter zwei Übeln das kleinere wählend, in die Fluten hinabspringen; als plötzlich ein junger Genueser, vom Geschlecht der Patrizier, am Eingang erschien« (202). An die Stelle aller Heiligen tritt hier also »der junge Held«, der – da er infolge der Rettungsaktion selbst stirbt und derart zum Märtyrer wird – fortan für die Gerettete zu dem *einen* Heiligen wird. Dessen Anbetung kann von ihr in der Rolle einer jungfräulichen Ehefrau besonders gut fortgesetzt werden, denn mit der Marien-ähnlichen Position in der Heiligen Familie wird sie nicht nur zur jungfräulichen Mutter, sondern zugleich auch zur Braut Christi. Da Elvire offensichtlich aber die Stellung einer Braut Christi sehr viel bedeutsamer ist als ihre Stellung als jungfräuliche Mutter eines Sohnes, muß der Adoptierte notwendig in Konkurrenz zu dem von ihr tatsächlich Erwählten geraten.

Nicolo bleibt allerdings die im Verborgenen in »Stellung« gebrachte Ikonographie der Brautmystik im Bild Elvirens – trotz seines Blicks durchs Schlüsselloch – verschlossen; er nimmt nur die der familialen, äußeren Innenwelt zugewandte Körperrhetorik der Schamhaftigkeit und die Symptome der Hysterie wahr. Für die Leser aber wird kenntlich, daß die Hysterikerin genau denselben Ort besetzt wie vor ihr die »Bräute Christi«. In diesem Bild nämlich verdichtete sich die Gleichzeitigkeit zwischen dem Gebot der Jungfräulichkeit und jener erotischen Aufladung der Christusverehrung, wie sie in der jüngeren mediävistischen Forschung zur christlichen Mystik des 12. und 13. Jahrhunderts beschrieben wurde.[19] Vor allem in der Wirkungsgeschichte der Liebesmystik von Bernhard von Clairvaux und der darin eingeschlossenen Lehre über das Verhältnis von Verlangen und Affekt[20] kam es zu einer Versöhnung zwischen Eros und der Anbetung der christlichen Passion.[21] Im Bild der jungfräulichen Verzückung vor der Märtyrerdarstellung hat diese Vorstellung in die Ikonographie der christlichen Malerei Eingang gefunden. Auf dem Wege, auf dem Kunstgeschichte und Ikonographie das Bild der verzückten Jungfrau ins Zeitalter der Empfindsamkeit und der Aufklärung transportiert haben, ist dessen Begründung durch die mystische Affektlehre eines Bernhard von Clairvaux längst in Vergessenheit geraten, während das Bild mit den Affekttheorien des 18. Jahrhunderts kontaminiert wurde.

---

[19] Vgl. etwa Claudia Opitz, Evatöchter und Bräute Christi. Weiblicher Lebenszusammenhang und Frauenkultur im Mittelalter, Weinheim 1990. – Caroline Walker Bynum, Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters, Frankfurt a.M. 1996.

[20] Bernhard von Clairvaux, Die Wege der Liebe, hg. von Bernhardin Schellenberg, Leipzig 1990. – Ders., Das Herz weit machen, Kontemplation und Weltverantwortung, Zürich und Düsseldorf 1997.

[21] Nach der frühchristlichen Aufhebung von Erso in Agape; vgl. dazu das Kapitel IV bei Julia Kristeva, Geschichten von der Liebe, Frankfurt a.M. 1989.

V. *Affekttheorie und Experimentalphysik*

Die narrative Dramaturgie von Elvirens Affekten muß darüber hinaus aber auch im Horizont der bekannten Faszination Kleists für die Naturwissenschaften erörtert werden, die Herminio Schmidt 1978 erstmals systematisch untersucht hat.[22] In der Art und Weise, wie die menschlichen Körper mit den Körpern der Physik kurzgeschlossen werden, und in seiner Faszination für die Experimentalphysik ging Kleist mit seiner Zeit konform. Nicht nur hatten sich im achtzehnten Jahrhundert die Elektrizitätsexperimente und die Fortschritte in der Elektrizitätslehre verdichtet, auch kam es zu einer Überkreuzung mit dem Diskurs der Empfindsamkeit, so daß die Erregung zur Schlüsselmetapher ebenso für Vorgänge in elektrischen Leitern wie auch in Nerven wurde und die Unterschiede zwischen Newtonscher Bewegung und Affektbewegung getilgt wurden: »Elektrizitätsforschung wird mehr und mehr zur Sache von Ärzten«.[23]

Insbesondere das Experiment der Leidener oder Kleistschen Flasche, deren Erfinder Ewald Georg von Kleist,[24] ein Namensvetter des Autors, war, ein Experiment, bei dem aufgrund einer elektrischen Leitung durch Wasser ein Schlag entsteht, hat nicht nur Wissenschaftler besonders beschäftigt, die in dem künstlich erzeugten Funken eine Ähnlichkeit zum Blitz entdeckten; es hat auch die Phantasie der Zeitgenossen besetzt.[25] Vor diesem Hintergrund hat Schmidt vorgeschlagen, die sprichwörtlichen Ohnmachten in Kleists Texten könnten auch als »elektrische Ohnmachten« betrachtet werden – ebenso wie die darauffolgenden Stürze der Figuren, bei denen auffällig sei, daß sie nicht lang zu Boden fallen, sondern zumeist stürzen oder einknicken »wie ein Taschenmesser«. Das Phänomen der »elektrischen Ohnmachten« mit dem »Taschenmesser-Effekt« mündet bei ihm in die These, daß Kleist die Ohnmachten nicht aus Verlegenheit darstelle, »sondern aus Berechnung nach den naturwissenschaftlichen Gesetzen«.[26] Die These hat einiges für sich, denn tatsächlich: Ähnlich wie der Erfinder der Leidener Flasche davon zu berichten wußte, daß sein »ganzer Körper wie von einem Donnerschlag erschüttert wurde«,[27] werden im ›Findling‹ Elvire und Nicolo des öfteren von Blitz und Donner getrof-

[22] Herminio Schmidt, Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip, Bern und Stuttgart 1978.

[23] Bernhard Siegert, Wirbel, Funken, Zirkulation (Elektrik). In: Ders., Mathesis und Graphé. Eine Medienarchäologie der neuzeitlichen Wissenschaften (unveröffentlichte Habilitationsarbeit), Berlin 2000, S. 243.

[24] Die Leidener Flasche wurde 1745 gleich mehrfach erfunden: von E. G. v. Kleist (1722–1747, Domdechant zu Cammin in Pommern) und von Pieter von Musschenbroek (in Kooperation mit Cunäus, der den Schlag erhielt). Arnim Hermann, Lexikon Geschichte der Physik, Köln 1987, S. 201 f.

[25] Schmidt berichtet von öffentlichen Spektakeln zum Vergnügen des Königs, bei denen 700 Mönche an die Leidener Flasche angeschlossen wurden. Schmidt, Naturwissenschaft (wie Anm. 22), S. 42.

[26] Schmidt, Naturwissenschaft (wie Anm. 22), S. 44.

[27] Zit. nach Siegert, Elektrik (wie Anm. 23), S. 247.

fen. Und die Schlüsselszene für Schmidts Argument läßt sich tatsächlich leicht in Analogie zum Experiment der Kleistschen Flasche lesen. Es ist die Nachtszene im Speisesaal, in der plötzlich der heimkehrende, zum Karneval verkleidete Nicolo erscheint, »als Elvire hinter ihm, mit Flaschen und Gläsern, die sie in der Hand hielt, wie durch einen unsichtbaren Blitz getroffen, bei seinem Anblick von dem Schemel, auf welchem sie stand, auf das Getäfel des Bodens niederfiel« (204).

Vor allem durch seine bekannten Briefäußerungen ist Kleists eminentes Interesse für die Naturwissenschaften belegt: so durch den begeisterten Bericht an Ulrike, nachdem er 1799 ein Kollegium über Experimentalphysik bei Christian Ernst Wünsch, Professor für Mathematik und Experimentalphysik in Frankfurt an der Oder, belegt hatte (500), so durch die Aufforderung an Wilhelmine von Zenge, sie möge dessen ›Kosmologische Untersuchungen‹ studieren (596), ein Buch, aus dem auch zahlreiche seiner eigenen Beispiele und Aufgabenstellungen entnommen sind, oder auch aufgrund der durch Christian Gottlieb Hölder überlieferten Gespräche (LS 67ff.), in denen Kleist sich über seine Versuche ausgelassen hatte, Mathematik und Poesie direkt miteinander zu verbinden, vor allem in einer Erörterung der Gesetze des Trauerspiels nach mathematischen Gesichtspunkten.[28] Wie buchstäblich Kleist die Gesetze der Natur, wie sie von den zeitgenössischen Wissenschaften beschrieben wurden, als Vorlage für das Verständnis menschlicher Affekte verstanden wissen wollte, ist am eindringlichsten in seiner kleinen Schrift ›Allerneuester Erziehungsplan‹ dokumentiert, die 1810, also im Jahr vor dem Erzählungsband mit dem ›Findling‹, in den ›Berliner Abendblättern‹ erschien. In der Nähe zu Adam Müllers[29] ›Lehre vom Gegensatz‹ postuliert Kleist darin ein moralisches »Gesetz des Widerspruchs«, das in der Form einer physikalischen Gleichung daherkommt:

> Die Experimentalphysik, in dem Kapitel von den Eigenschaften elektrischer Körper, lehrt, daß wenn man in die Nähe dieser Körper, oder, um kunstgerecht zu reden, in ihre Atmosphäre, einen unelektrischen (neutralen) Körper bringt, dieser plötzlich gleichfalls elektrisch wird, und zwar die entgegengesetzte Elektrizität annimmt. (329)

Das daraus abgeleitete, in der Rhetorik eines »als ob« formulierte allgemeine Gesetz der Körper wird als Bestreben, das ursprüngliche Gleichgewicht wiederherzustellen, definiert, um dann fortzufahren:

> Wenn der elektrische Körper positiv ist: so flieht, aus dem unelektrischen, alles, was an natürlicher Elektrizität darin vorhanden ist, in den äußersten und entferntesten Raum desselben, und bildet, in den, jenen zunächst liegenden, Teilen eine Art von Vakuum, das sich geneigt zeigt, den Elektrizitätsüberschuß, woran jener, auf gewisse Weise, krank ist, in sich aufzunehmen […]. (329)

[28] Vgl. dazu die neue Lektüre des ›Marionettentheaters‹ im Kontext einer grundlegenden Untersuchung zu Kleists Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften von Christian-Paul Berger, Bewegungsbilder. Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik, Paderborn 2000.

[29] »Adam Müller (ein junger Gelehrter, der hier im Winter, mit ausgezeichnetem Beifall, öffentliche Vorlesungen hält)«. Kleist, Brief an Ulrike vom 17. September 1807 (789).

und umgekehrt. Übertragen auf die moralische Welt, will Kleist darin das »gemeine Gesetz des Widerspruchs« wiedererkennen,

> […] dergestalt, daß ein Mensch, dessen Zustand indifferent ist, nicht nur augenblicklich aufhört, es zu sein, sobald er mit einem anderen, dessen Eigenschaften, gleichviel auf welche Weise, bestimmt sind, in Berührung tritt: sein Wesen sogar wird, um mich so auszudrücken, gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt; er nimmt die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung –, und die Bedingung –, wenn jener von der Bedingung + ist. (330)

Auf der Folie eines derartigen physikalischen Gesetzes elektrischer Körper, das als Gesetz des Widerspruchs in der moralischen Welt interpretiert wird, läßt sich Kleists Erzählung vom ›Findling‹ im buchstäblichen Sinne als narrative Durchführung einer Experimentalanordnung betrachten.[30] Darin übernimmt Nicolo die Position eines Menschen, »dessen Zustand indifferent ist«, jedenfalls wird er in einem betont indifferenten Zustand in die Familie Piachis eingeführt, mit einem Gesicht, das »seine Mienen niemals veränderte« (200). In der Beziehung zum gütigen Alten scheint sich das Gesetz zu bestätigen, daß ein solch indifferenter Zustand die Bedingung minus bzw. negativ annimmt, wenn jener von der Bedingung plus bzw. positiv ist. Für Nicolos Beziehung zu Elvira scheint dagegen eher der Satz vom Vakuum zu gelten, welches den Elektrizitätsüberschuß, woran der andere Körper »auf gewisse Weise krank ist«, in sich aufnimmt und derart selbst elektrifiziert wird. Auch bei genauerer Lektüre der Schlüsselszenen zwischen beiden Figuren bestätigt sich, daß die Zeichen von Verstörung bzw. Erregung und die Anzeichen von Gleichgültigkeit zwischen beiden hin und her wechseln.

VI. *Der Schrecken der Bilder*

Und dennoch geht weder die Erzählung in einer narrativen Experimentalanordnung auf, noch geht das Experiment mit den elektrischen Körpern der Figuren in den genannten Gleichungen auf. Bei der narrativen Durchführung des Experiments kommen nämlich notwendig auch andere Phänomene ins Spiel, da die Energie, mit der die Aufladung der Figuren geschieht, sich aus anderen Quellen speist. In der Narration sind die Figuren nicht nur als elektrisch bestimmte Affektkörper zu beschreiben, sondern auch als agierende Figuren, die zugleich den Gesetzen der Repräsentation und der darin wirksamen supplementären Ökonomie unterworfen sind. Im ›Findling‹ sind es vor allem die Bilder, die – anstelle der Elektrizität – jenen Schlag auslösen, der die Figuren »wie der Blitz« trifft. Es ist ein Schreck, der mit jenem gefährlichen Status der Bilder zwischen Zeichen und Leibähnlichkeit zusammenhängt, der eingangs mit Rekurs auf Derridas ›Grammatologie‹ erörtert wurde.

[30] Im anderen Sinne, nämlich der Durchführung einer Vorfall-Serie, hat Oesterle von einer »narrativen Experimentalanordnung« gesprochen. Oesterle, Redlichkeit (wie Anm. 2), S. 159.

Als Zeichen und als Stellvertretung einer abwesenden Natur wird das Bild zum gefährlichen Supplement. Insofern wird aus Kleists Idee vom Gesetz des Widerspruchs in der moralischen Welt, die er in einem Experiment mit der Physik der Körper im ›Findling‹ narrativ durchgespielt hat, eine Affektlehre der Erschütterungen geboren, in der Aspekte einer modernen Theorie des Schrecks oder Schocks vorweggenommen sind.

Die Kohärenz und Geschlossenheit von Schmidts Lesart der Ohnmachten als »elektrische Ohnmachten« verdankt sich denn auch vor allem der Tatsache, daß er eine seiner eigenen Beobachtungen gleichsam übersieht: Bei Käthchen und bei Elvire »löst der Anblick den entscheidenden Funken aus, der die gespeicherte Elektrizität entlädt«.[31] Es geht also um den Funken der Bilder. Dieser spielt eine auffällige Rolle in jenen Szenen, in denen die Figuren erschrecken oder wie vom Blitz getroffen werden. Durch die Metaphorik des Blitzes und eine Serie des Erschreckens werden mehrere Szenen der Erzählung miteinander verknüpft: unter anderem die Karnevalsszene, die Entdeckung des Bildes in Elvires Zimmer und Nicolos Eindringen in ihr Zimmer. Während in der Szene, in der ihr im nächtlichen Speisesaal unvermutet Nicolo »in der Maske eines genuesischen Ritters« erscheint, Elvire »wie durch einen unsichtbaren Blitz getroffen« wird (204), heißt es in der Szene, in der Nicolo mit der bewußtlosen Elvire von Piachi überrascht wird, daß er »wie vom Donner gerührt« stand (213). Erschrecken ist auch seine Reaktion, als er das »Bild eines jungen Ritters in Lebensgröße« in der Nische von Elvires Zimmer entdeckt: »Nicolo erschrak, er wußte selbst nicht warum: und eine Menge von Gedanken fuhren ihm, den großen Augen des Bildes, das ihn starr ansah, gegenüber, durch die Brust« (207).

Es ist der plötzliche und unvermutete Anblick einer Erscheinung, die die drei Schreckszenen miteinander verbindet.[32] Dabei sind die zuletzt genannte Szene und die Szene in der Nacht des Karnevals, in der Elvire starr vor Entsetzen und stumm zurück bleibt, wie spiegelbildliche Szenarien organisiert; in beiden geht es um eine Erscheinung, die das Bild in eine unheimliche und gefährliche Nähe zum Tod bringt. Während der Genueser Ritter für Elvira wie der wiederauferstandene Retter, als ein Wiedergänger also, erscheinen muß, erblickt Nicolo bei der Entdeckung des Bildes im starren Blick seines Gegenübers die Augen eines Toten. Dessen Ähnlichkeit macht ihn – ohne es zu wissen – mit dem gefährlichen Charakter des Supplements bekannt. Die Grundlosigkeit des Schreckens (»er wußte selbst nicht warum«), der Schreck ohne Bewußtsein macht diesen zum Vorläufer des Schocks oder Traumas in der Psychoanalyse. Und beide Erscheinungen, der Revenant, den Elvire zu sehen meint, und Nicolos Gefühl, von einem Toten angestarrt zu werden,

[31] Schmidt, Naturwissenschaft (wie Anm. 22), S. 41.

[32] Zur Plötzlichkeit bei Kleist vgl. Karl Heinz Bohrer, Augenblicksemphase und Selbstmord. Zum Plötzlichkeitsmotiv Heinrich von Kleists. In: Ders., Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M. 1981, S. 161–179.

werden als eine Todesdrohung erlebt, die vom Bild ausgeht: von der plötzlichen Erscheinung eines für tot Geglaubten ebenso wie vom Abbild eines Toten.

Man könnte also sagen, daß in die Kleistsche narrative Experimentalanordnung nach dem Modell der Physik, in der den Körpern elektrische Eigenschaften zugeschrieben werden, der Schrecken der Bilder einbricht, der die Figuren auf diese Weise den Gesetzen der Repräsentation und des Symbolischen unterstellt. Insofern indiziert in der Erzählung das Bild, das den Schein vermittelt, einer Ordnung der Ähnlichkeit anzugehören, die Spur der Gefahr. Diese haust in jedem Winkel jener Familie, die ebenfalls am Übergang zwischen Natur-Gesetz (die Familie als Genealogie und Rechtsinstitut) und imaginärer Konstellation angesiedelt ist. Insofern verweist das logogriphische Buchstabenspiel mit der Übereinstimmung zwischen beiden Wörtern bzw. Namen auf eine andere Szene, in der sich das Spiel der Ähnlichkeit verkörpert und die Statthalter der Namen einander anblicken. Die Szene, in der das familiale Substitut und das Bild als Substitut (des Verstorbenen) sich – voll Schrecken – spiegeln, reflektiert die supplementäre Ökonomie von Genealogie und Repräsentation, die Kleist am Übergang verschiedener Episteme und Diskurse um 1800 inszeniert hat.

László F. Földényi

DIE INSZENIERUNG DES EROTISCHEN

Heinrich von Kleist, ›Über das Marionettentheater‹

Der erste Satz des Essays über das Marionettentheater gehört zu den glänzendsten Anfangssätzen Kleists. Wie im Fall des Anfangssatzes von ›Die Marquise von O…‹ oder ›Das Erdbeben in Chili‹ wird auch hier die Struktur des Satzes von der Überfülle an Information beinahe gesprengt. Aber nur beinahe. Kleist hält auch diesmal alle Fäden in der Hand und läßt nicht zu, daß sich die untergeordneten Nebensätze verselbständigen und als anarchistische Sprachformationen ihr eigenes Leben zu leben beginnen. Das drohende Sprachchaos ist eingeschlossen in einer lückenlos überwachten, rationell durchdachten grammatikalischen Struktur. Der Satz ist wie Caspar David Friedrichs Gemälde ›Das Eismeer‹: Die alles zermalmenden Eisschollen schieben sich übereinander, keine Kraft vermag ihre drohende Autonomie aufzuhalten. Und doch: Statt selbst chaotisch zu werden, bleibt das Gemälde ein perfekt konstruiertes Werk; Friedrich steigert die Leidenschaftlichkeit der im Bild dargestellten Szene gerade dadurch, daß er seinerseits keine Leidenschaft aufkommen läßt. Die kühle, ruhige, zurückhaltende Komposition und der lauernde Wahnsinn löschen einander ebensowenig aus wie in den Sätzen Kleists. Vielmehr spiegeln sie sich als endlose Spiegelungen wider. Und den Leser beziehungsweise Zuschauer nimmt weder das brodelnde Chaos noch die kühle Ruhe gefangen, sondern vielmehr jene rätselhafte Unentschiedenheit, die – als blinder Fleck – zwischen den beiden lauert. Sie bringt den Leser beziehungsweise Zuschauer dazu, darauf zu achten, was nicht ausgesprochen oder im Bild dargestellt wird und die Aufmerksamkeit dennoch unwiderstehlicher auf sich zieht als alles, was ausgesprochen oder im Bild dargestellt wird.

> Als ich den Winter 1801 in M… zubrachte, traf ich daselbst eines Abends, in einem öffentlichen Garten, den Herrn C. an, der seit kurzem, in dieser Stadt, als erster Tänzer der Oper, angestellt war, und bei dem Publiko außerordentliches Glück machte. (SW[7] II, 338)

Fragezeichen auf Fragezeichen drängt sich hier nach jedem Wort auf. Warum muß man das Datum betonen? Und warum gerade 1801? Und wenn es Winter ist: Ist der Anfang oder das Ende des Jahres 1801 gemeint? Handelt es sich um die Zeit von Kleists Bruch mit Brockes und seiner darauffolgenden, sogenannten Kant-Krise oder um das Ende des Jahres, als er sich bereits in der Schweiz aufhält, über Thea-

terstücken brütet und nicht einmal im Traum daran denkt, zu Wilhelmine heimzukehren? Und wenn es Winter ist: Um wieviel Uhr setzt der Abend ein, am Nachmittag, während der Abenddämmerung oder wirklich am Abend? Wer ist Herr C.? Wie lautet sein ganzer Name? Und überhaupt: Wo befinden wir uns? In welcher Stadt? Spielt das eine Rolle? Und wenn nicht, wozu die Anspielung auf den Namen der Stadt? Und wenn Herr C. erst seit kurzem in der Stadt weilt, hält sich dann der Erzähler schon seit längerem dort auf? Und wenn er in *jener* Stadt der erste Tänzer ist, war er es dann in einer anderen Stadt etwa nicht? Und wenn sie beide erst seit kurzem dort sind, woher kennen sie sich? Und warum spricht der Erzähler Herrn C. an, und nicht umgekehrt, obwohl sich sogleich herausstellt, daß Herr C. in jeder Hinsicht Herr der Lage ist? Hat Herr C. dem Erzähler womöglich einen so verführerischen Blick zugeworfen, daß sich jener gezwungen sah, ihn anzusprechen? Und warum begegnen sie sich gerade in einem öffentlichen Park (wo sie sich später sogar hinsetzen)? Müßte es ihnen nicht kalt sein? Und um was für einen Park handelt es sich: etwa um einen Park, in dem unter dem Schleier der Dunkelheit Bekanntschaften – Bekanntschaften unter Männern – geschlossen werden? Vielleicht tauchte vor Kleist der Anblick des Platzes an der Halle au bléd in Paris auf, über den er gerade 1801 (wenn auch im Sommer, am 29. Juli) schreibt, daß man dort auch die letzten Hemmungen ablege? Oder denkt er etwa an den öffentlichen Park an der Champs-Elysées, den er zwar nicht erwähnt, der 1801 jedoch schon genauso Schauplatz von Männertreffs war wie später in Prousts großem Roman? Es ist nicht ausgeschlossen, daß Kleist diesen Park im Sinn hat, als er schreibt: »Es ist kein sinnliches Bedürfnis, das hier nicht bis zum Ekel befriedigt, keine Tugend, die hier nicht mit Frechheit verspottet, keine Infamie, die hier nicht nach Prinzipien begangen würde«.[1] Woher weiß er das? Hat ihn etwa ein Herr C. aus Paris – ein früher Baron Charlus oder gar ein Jupien – hinter die Kulissen geführt, dorthin, wo die Worte zweideutig und die Gesten noch vieldeutiger sind?

Doch greifen wir nicht vor. Halten wir zunächst fest, daß der Erzähler im Winter 1801 in der Stadt M… in Erscheinung tritt und in der ersten Person Singular spricht, was seine Identität noch rätselhafter erscheinen läßt, als schriebe der Verfasser in der dritten Person Singular über ihn. Der Erzähler scheint mit dem Verfasser identisch zu sein; zugleich bieten seine Gesten, Bewegungen, Reaktionen, sein inneres Stocken und seine Begeisterungsausbrüche dem Leser genügend Gelegenheit, ihn auch von außen in Augenschein zu nehmen. Der Verfasser identifiziert sich gerade dadurch mit dem Erzähler, daß er auch Abstand zu ihm hält. Er behandelt ihn gleichsam wie eine Marionette, lenkt ihn, führt ihn. Und der Erzähler kann sich nicht von ihm losreißen, ist unfähig, sich selbständig zu bewegen, vermag sich nicht von ihm unabhängig zu machen (im Gegensatz zu Herrn C., der sehr wohl den Eindruck einer selbständigen Figur erweckt). Die Reaktionen des Erzählers sind von außen gesteuert, seine Begeisterung und seine Zweifel entspringen nicht

[1] SW[7] II, 678 – Brief an Adolfine von Werdeck vom 29. Juli 1801.

seinem Inneren. In seinem ganzen Wesen ist etwas zutiefst Unechtes. Oder er gleicht einem Jüngling, der – ganz im Gegensatz zu Herrn C. – seine innere Stimme noch nicht gefunden hat.

Die Art, wie sich der Verfasser dem Erzähler gegenüber verhält, unterscheidet sich kaum davon, wie Herr C. dies tut. Herr C. und der Erzähler begegnen sich zufällig im Stadtpark und traktieren sich danach mit äußerst unglaubwürdigen Geschichten, wobei es ihnen stets um Glaubwürdigkeit und Verläßlichkeit geht. Je mißtrauischer sie gegeneinander sein müßten, desto vertrauensvoller werden sie. Schließlich kommt gerade das nicht zur Sprache, wovon eigentlich die ganze Zeit die Rede ist. Und das verleiht ihrer Begegnung einen dramatischen Unterton. Gerade deshalb glauben sie einander, weil sie einander keinen Glauben schenken dürften. Dafür gibt es jedoch nur eine Erklärung: Man will seinem gesunden Menschenverstand nur dann nicht glauben, will die offensichtliche Unmöglichkeit nur dann nicht wahrhaben, wenn man unbedingt glauben möchte. Wenn man aus irgendeinem Grund geblendet ist. Oder schon verführt worden ist. Wie Alkmene, als sie das J für ein A hält. Oder Eve, die als freies, niederländisches Mädchen lieber nicht darüber nachdenken will, warum die ihr geschenkte Münze das Bildnis des spanischen Königs trägt. Mit anderen Worten: Im Verlauf des Treffens zwischen dem Erzähler und Herrn C. geht es nicht nur um die Wahrheitsfindung, nicht nur um die Entfaltung des aufgeworfenen Themas und um dessen gedankliche Einkreisung, sondern auch darum, einander irgendwie nahezukommen. Während sie sich über etwas unterhalten, interessieren sie sich doch vor allem füreinander, wollen sie irgendwie zueinander finden. Das Thema ihrer Unterhaltung – die Grazie, die Anmut, die Selbstvergessenheit und die Natürlichkeit – ist natürlich keineswegs zufällig gewählt, bezieht es sich doch indirekt gerade auf das, was auch ihr Verhalten bestimmt: auf die Eroberung, die Erlangung, die Verführung, die Findung und die Erfüllung.

Die Identität des Erzählers ist in vielerlei Hinsicht problematisch: Seine Abhängigkeit vom Verfasser läßt die Autonomie seiner Persönlichkeit genauso fragwürdig erscheinen wie sein Verhältnis zu Herrn C. Kleists Essay, dessen Gattung ich für meine Person nicht zu bestimmen vermag (und nur notgedrungen als Essay bezeichne), ist deshalb eine so eigentümliche Schöpfung, weil der Verfasser das Thema (die Frage der Marionetten beziehungsweise der Erlangung der Vollkommenheit) nicht einfach als Gegenstand aufwirft und deutet, sondern auch zum Gestaltungsprinzip der ganzen Schrift macht. Paradoxerweise will der Aufsatz thematisch stets das erfassen, was als Ton von vornherein in ihm vorhanden ist. Das, worauf sich der Essay als Ganzes richtet (nämlich, ob man die Vollkommenheit erlangen kann oder nicht), ist nicht nur Gegenstand der Unterhaltung der beiden Figuren, sondern bestimmt auch ihr Verhalten. Kleist hat hier etwas zur Vollendung geführt, was er auch früher schon versucht hat: nämlich den Leser bei der Einführung und Entfaltung eines Themas nicht einfach mit rationellen Argumenten und Mitteln zu überzeugen, sondern ihm zu ermöglichen, das Thema – gleichsam wie eine Statue – zu

umkreisen. Das Thema ›handelt‹ nicht einfach von etwas, und der Verfasser ›entfaltet‹ nicht einfach etwas, was auch unabhängig von seiner Argumentation existiert, vielmehr läßt er, wie ein Bildhauer, etwas gleichsam aus dem Nichts entstehen, was zuvor nicht einmal als unausgesprochener Gedanke existiert hat. Kleist hat im Essay über das Marionettentheater den Gedanken der »allmählichen Verfertigung« nicht nur aufgeworfen, sondern ging geradezu nach dessen Prinzip vor. Das verlieh dem Thema seine Plastizität, und statt rationeller Argumentation hat sich im Essay ein Drama entfaltet.

Kleist hat das schon früher versucht. Ich will dafür zwei Beispiele geben: Das eine ist der eineinhalb Jahre zuvor entstandene Pseudodialog ›Katechismus der Deutschen‹, der ein durch und durch Kleistsches Werk ist, auch wenn er sowohl thematisch als auch formell nach dem Spanischen abgefaßt ist. Die Dramaturgie des ›Katechismus‹ ist beinahe so raffiniert wie die des Essays über das Marionettentheater. Einerseits hat er die Form eines Dialogs, der jedoch so nüchtern klingt, daß er scheinbar jeder Dramatik entbehrt. Andererseits wird die Nüchternheit und konsequente Rationalität des Tons am Ende des Gesprächs so überspannt, daß das Ganze ins Absurde umschlägt. Die Rationalität artet in Irrationalität aus, die Nüchternheit erweckt den Eindruck von Wahnsinn. Der Dialog schöpft seine höchste Dramatik gerade aus der Tatsache, daß scheinbar alles gegen eine Dramatik wirkt. Formal folgt das Gespräch zwischen Vater und Sohn den Platonischen Dialogen. Zugleich fehlt ihm jede Spur gemeinsamen Denkens. Stattdessen hagelt es aggressive Fragen auf den Sohn, der gehorsam das antwortet, was der Vater von vornherein von ihm erwartet. Er unterwirft sich in allem seinem Vater, jedes selbständige Denken ist ihm fremd. Sie erinnern an ein späteres Vater-Sohn-Duo: nämlich an Golaud und seinen Sohn Yniold, die sich in Maurice Maeterlincks ›Pelléas und Melisande‹ in ähnlicher Weise unterhalten. Maeterlincks Stück hilft im nachhinein, das Verhältnis von Vater und Sohn in Kleists Dialog besser zu begreifen. In ›Pelléas und Melisande‹ verhört der Vater seinen Sohn so, daß er sich für ihn als Person dabei kaum interessiert. Wir erleben einen alternden, verbitterten, eifersüchtigen Vater, der voller Zweifel ist und spürt, daß er die Liebe seiner Frau nicht gewinnen kann und auch das Vertrauen seines Sohnes nicht mehr genießt. Er unterzieht seinen Sohn einem Verhör, aber nicht, um in Dialog mit ihm zu treten, sondern um zu versuchen, auf dem Umweg der Antworten seines Sohnes sich von seinen eigenen Zweifeln zu befreien. Der Sohn bleibt ein leidenschaftsloses Instrument, ein seelenloses Werkzeug, dessen einzige Bestimmung darin besteht, die Leidenschaft und Beseeltheit seines Vaters irgendwie aufrechtzuerhalten. Darum geht es auch in Kleists ›Katechismus‹. Der Sohn ist so sehr untergeordnet, daß er den Eindruck einer leblosen Marionette erweckt. Aber wenn er hier und da doch nachfragt, stellt sich heraus, daß er sehr wohl ein lebendiges und fühlendes Wesen ist. »Verwirre mich nicht« (SW^7 II, 350), spricht er. Oder: »du verführst mich« (SW^7 II, 351). Oder: »Mein Vater, vergib, das hast du mich schon gefragt. – Das hab ich dich schon gefragt? – Sage es noch einmal, mit den Worten, die ich dich gelehrt habe« (SW^7 II, 354). Hier

zeichnet sich das blasse Schattenbild einer heranwachsenden Seele ab. Seine gelegentlichen Zwischenrufe und sein Stocken lassen darauf schließen, daß, während auf der Oberfläche alles reibungslos verläuft, in seinem Inneren eine entgegengesetzte Bewegung stattfindet. Sie sprechen über ein Thema (das Vaterland), während sie in Wirklichkeit auch über ganz andere Sachen nachdenken: der Sohn darüber, wie er sich endlich von seinem Vater befreien könnte, der Vater darüber, wie er seinem Sohn seelisch Fesseln anlegen könnte. Zwei Geschichten spielen sich parallel ab: die Geschichte einer Belehrung sowie die Geschichte einer Unterjochung und Eroberung. Dieser Dualismus verleiht dem Dialog seine Dramatik. Und der Ausgang dieses Dramas bleibt offen. (Zwei Jahre später, im Sommer 1811, hat Kleist in ›Der Findling‹ den möglichen Ausgang einer so maßlosen zwischenmenschlichen Beziehung gezeichnet: Der Vater verlangt von seinem Sohn auch als Erwachsenem noch bedingungslosen Gehorsam, und als er ihm verweigert wird – mit anderen Worten, als der Sohn nach mehr Selbständigkeit trachtet –, bringt ihn der Vater um.)

Das Thema des ›Katechismus‹ ist die Freiheit und die Errettung des Vaterlandes; sein Ton und seine Dramaturgie lenken jedoch die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine andere Geschichte, ein anderes Thema. Aber im Gegensatz zum Essay ›Über das Marionettentheater‹ decken sich die beiden Ebenen noch nicht vollständig; statt sich gegenseitig zu stärken, schwächen sie sich. Zugleich nimmt Kleist im ›Katechismus‹ eine der Grundkonstellationen des Essays ›Über das Marionettentheater‹ vorweg: das ungleiche Verhältnis zwischen dem selbstsicheren Herrn C. und dem wesentlich unsichereren Erzähler. Herr C. ist eine Art Vaterfigur, im Verhältnis zu ihm bleibt dem Erzähler bis zum Schluß nur die Rolle eines Sohnes.

Diese den Essay ›Über das Marionettentheater‹ ankündigende raffinierte Dramaturgie findet eine wesentlich erfolgreichere Anwendung in einem anderen Werk, der Idylle ›Der Schrecken im Bade‹, die Kleist ein Jahr vor ›Penthesilea‹ und ›Das Käthchen von Heilbronn‹ verfaßt hat. Die Rahmenhandlung der amüsant endenden Idylle bildet eine weniger amüsante als unheilverkündende Verwechslung, in deren Kern die Vermischung der Rollen von Mann und Frau steht. Der Verweis auf Diana und Aktäon (deren Bild in diesem Fall unter Johannas *Spiegel* hängt – erinnern wir uns an dieser Stelle der tragischen Rolle des Spiegels im Essay ›Über das Marionettentheater‹) beschwört die Tragik Penthesileas herauf, während die Szene selbst auf die Verkleidungsszene in ›Die Familie Schroffenstein‹ zurückverweist, die als Ausgangsidee des ganzen Stückes diente. Auch ›Der Schrecken im Bade‹, in dem die nackt badende Margarete von der in *Männerkluft* gekleideten Johanna beobachtet wird (was wiederum die Nacktbadenden im Essay ›Über das Marionettentheater‹ in Erinnerung ruft), handelt von der Verwirrung der Geschlechterrollen. Ein als Junge verkleidetes Mädchen beobachtet ein anderes Mädchen, froh, daß es nicht mit ihm schlafen muß – wodurch die Idylle einen Unterton bekommt, der auch den angedeuteten idyllischen Ausgang problematisch erscheinen läßt. Als die erschrockene Margarete erkennt, daß statt des gefürchteten Jungen – »Abscheulicher!« (SW[7] I,

16), »Häßlicher!« (SW[7] I, 17) – ›nur‹ ihre Freundin sie nackt gesehen hat, wird sie auf einmal so selbstsicher, als wäre sie ein Junge. Ihre Beschreibung als »herzdurchglühte[r] Mensch« (SW[7] I, 15) ist völlig zutreffend. Das entsetzte und zu Tode erschrockene Mädchen gewinnt im Nu die Überhand über das andere Mädchen; ihm eben noch ausgeliefert, benimmt es sich nun als Herrin der Situation. In Margarete erkennen wir unter anderem auch den badenden Jungen aus dem Essay ›Über das Marionettentheater‹ wieder. Zum einen ähnelt sie ihm *äußerlich*: »Ach, wie die Schultern glänzen! / Ach, wie die Knie, als säh ich sie im Traum, / Hervorgehn schimmernd, wenn die Welle flieht! / Ach, wie das Paar der Händchen, festverschränkt, / Das ganze Kind, als wärs aus Wachs gegossen, / Mir auf dem Kiesgrund schwebend aufrecht halten!« (SW[7] I, 18) (Es sei hier erneut auf Proust verwiesen: Auch in ›Die Suche nach der verlorenen Zeit‹ beschreibt der Erzähler Albertines Schultern und Hals so, daß wir in ihr einen Mann erkennen können.) Zum anderen könnte der sich auf Margarete richtende Blick genauso einer Frau wie einem Mann gehören, denn Johanna beobachtet ihre Freundin *auch* als Mann, so wie der Erzähler im Essay ›Über das Marionettentheater‹ seinen Freund *auch* als Frau bewundert. Und zum dritten erweckt Margarete in Johanna genauso den Eindruck einer Statue (»als wärs aus Wachs gegossen«), wie auch im Essay ›Über das Marionettentheater‹ der Anblick des Jungen den Erzähler an eine Statue denken läßt. Die Statue ist kalt und leblos; und wenn den Beobachtern angesichts der schönen und lebendigen Wesen nur die kalte und tote Materie einfällt, so sagt das über alle Beteiligten viel aus. Der Beobachter erblickt im anderen eine Statue, damit er ihn nicht erobern muß – obwohl ein schöner, nackter Körper vor allem solche Gedanken weckt; der Beobachtete wiederum benimmt sich als Statue, denn nur so kann er der Verführung Raum lassen, ohne wirklich verführt zu werden. Beobachter und Beobachtete ähneln sich insofern, als keiner von beiden das tut, was er wirklich möchte.

Aber kehren wir zurück zum Essay ›Über das Marionettentheater‹: Kleist verwendet sowohl im ›Katechismus‹ als auch in der Idylle die Dramaturgie der Täuschung, aber erst im Essay ›Über das Marionettentheater‹ vervollkommnet er sie. Was in beiden früheren Werken noch als voneinander unabhängige Probleme erschien, bildet hier eine organische Einheit. Im ›Katechismus‹ lenkt das Verhältnis von Vater und Sohn die Aufmerksamkeit auf die Abhängigkeit infolge des Machtgefüges zwischen beiden; in ›Der Schrecken im Bade‹ wiederum wirft das Verhältnis der beiden Figuren das Thema der Eroberung, der Lockung und der erotischen Abhängigkeit auf. Diese beiden Problemkreise verbinden sich im Essay ›Über das Marionettentheater‹ in außerordentlich komplexer Weise. Einerseits Verhöre, Vernehmungen, als Fragen getarnte Behauptungen, andererseits Lockung, Kokettieren, blindes Vertrauen, bedingungsloser Glaube. Und das Ganze zusammen bildet ein feines Netz, in dem sowohl Herr C. als auch der Erzähler hängenbleiben.

Ich habe bereits erwähnt, daß im Fall des Erzählers die Identität der Persönlichkeit auf dem Spiel steht. Er ist abhängig vom Verfasser, der sich so mit ihm identifiziert, daß er seine Identität zugleich auch verleugnet. Aber er ist auch abhängig von

Herrn C., den er anspricht, dem er gehorsam, mit einer zuweilen knechtischen Unterwürfigkeit zuhört, dem er eine absurde Geschichte erzählt, um sich dadurch noch mehr in sein Vertrauen einzuschmeicheln, und dessen nicht minder absurden Geschichten er seinerseits bereitwillig glaubt (oder zumindest so tut, als glaubte er sie), um ihn dadurch für sich einzunehmen. Er ist also auf vielfache Weise abhängig. Nicht zuletzt von seiner Geschichte handelt der Essay ›Über das Marionettentheater‹. Zugespitzt formuliert kann man sagen, daß sich der Erzähler nicht bloß für die Marionetten interessiert, sondern auf dem Umweg der Marionetten seine eigene Identität entdecken möchte. Ihn bewegt die Sehnsucht nach derselben Erfüllung, von der auch Herr C. bezüglich der Marionetten spricht, trotz seiner Abhängigkeit versucht auch er ein unendliches Bewußtsein zu erlangen, und zu diesem Zweck schreckt auch er gewiß nicht davor zurück, vom Baum der Erkenntnis zu essen, das heißt, sündig zu werden.

Der Erzähler trachtet nach dem Ganzen, da er in einem Zustand der Nicht-Ganzheit ist. Wie ließe sich diese Sehnsucht am ehesten bezeichnen? Man könnte von der Sehnsucht nach Erkenntnis sprechen – doch das Benehmen von Herrn C. und das Verhalten des Erzählers suggerieren, daß es sich um mehr handelt. Man könnte von Philosophie sprechen, von der Liebe zur Weisheit, was einen schon näher an die Wahrheit führte, vorausgesetzt, daß man unter Philosophie nicht bloß die rationale Aneignung und Wiedergabe von Erkenntnissen versteht. Das Ganze ist jedoch mehr als die Summe seiner Teile; rätselhaft wird es dadurch, daß es keine Quantität, sondern eine Qualität ist. Die Sehnsucht nach dem Ganzen bedeutet teilzuhaben an jener Qualität, ohne die es kein Gefühl von Erfüllung gibt – die Sehnsucht nach Befriedigung. Und an dieser Stelle müssen wir Platon zu Hilfe rufen, der in ›Symposion‹ folgende Worte in den Mund des Aristophanes legt: Das »Verlangen […] und Trachten nach dem Ganzen heißt Liebe«.[2] Auf griechisch: Eros.

Wegen dieser ständigen Suche nach dem Ganzen halte ich den Essay ›Über das Marionettentheater‹ für eine zutiefst erotische Schrift. In Platons ›Symposion‹ sagt Sokrates von sich, daß er von nichts etwas verstehe, außer von der Liebe.[3] Dieses Wissen bedeutet jedoch nicht das Anhäufen von Kenntnissen, sondern daß er etwas davon versteht, wie man mit jungen und schönen Männern umgeht, weiß, wie man sie erobert, verführt. Nicht im Interesse der körperlichen Befriedigung, sondern um sie, indem er sie die Liebe lehrt, näher an das Ganze heranzuführen und ihnen zu helfen, ganze Menschen zu werden. Auch Herr C. im Essay ›Über das Marionettentheater‹ erscheint uns wie jemand, der sich nur in einem auskennt, dabei allerdings perfekt: nämlich bei den Marionetten. Auch sein Wissen beschränkt sich nicht ausschließlich auf technisch-mechanische Kenntnisse; vielmehr hilft er, der ein intimes Wissen über die Marionetten hat, jüngeren und ratlosen Männern, das »unendliche Bewußtsein« zu erlangen, oder weckt in ihnen zumindest die Sehnsucht da-

[2] Platon, Symposion. In: Ders., Sämtliche Werke, Band 2, übers. von Friedrich Schleiermacher, neu hg. von Ursula Wolf, Reinbek 1994, 192e–193a.

[3] Platon, Symposion (wie Anm. 2), 177d.

nach. Herr C. sitzt »in einem öffentlichen Garten« (SW[7] II, 338) und wirft sein Netz wie eine Spinne über die Jünglinge aus. Er erinnert an Sokrates, der am Anfang von ›Phaidros‹ ebenfalls im Freien – außerhalb der Stadt – wartet, bis Phaidros, ein schöner Jüngling, in den er sichtlich verliebt ist und der sich seinerseits zu ihm hingezogen fühlt, vorbeikommt und sie sich im Schatten einer hohen Platane niederlassen, um sich unter freiem Himmel über die Liebe zu unterhalten. Auch Herr C. fesselt im Nu das Interesse des Erzählers, er läßt sich keine Sekunde bitten, als ihn dieser anspricht und über die Marionetten auszufragen beginnt, der jüngere Mann ist von ihm dermaßen fasziniert, daß er sogar die winterliche Kälte vergißt. »[S]o ließ ich mich bei ihm nieder« (SW[7] II, 339), spricht er, woraus einerseits ersichtlich wird, daß Herr C. schon von vornherein dort in der Kälte saß, und andererseits, daß das, was er erzählt hat, den Erzähler derart erregte, daß danach auch er sich nicht mehr um die Kälte kümmerte. (Erinnern wir uns: Nach Alkibiades' Worten in ›Symposion‹ ertrug Sokrates auch die Kälte; seine Gedanken, die sich stets um die Liebe drehten, hielten ihn so gefangen, daß er barfuß über das Eis schritt, während andere Stiefel trugen.[4])

Zwischen Platons Eros und Kleists Marionette lassen sich jedoch noch mehr Parallelen ziehen. Sie erinnern auch thematisch aneinander, und auch ihre Bestimmung ist auffallend ähnlich. Allerdings nicht identisch. Ich würde vielmehr sagen, daß Kleist mit Hilfe der Marionette Situationen beschreibt, in denen die Betroffenen unter irgendeinem Mangel leiden und dieser Mangel von einer Kraft überwunden werden könnte, die sich am ehesten als Eros bezeichnen ließe. Die drei Fälle, von denen die Rede ist, sind gleichermaßen vielsagend. Und der Aufbau des Essays ist auch in dieser Hinsicht außergewöhnlich: Wie Platon verfügt auch Kleist über ein untrügliches Gefühl für Maß und Rhythmus und dosiert die Aussage so, daß diese jedesmal auf eine höhere Ebene gehoben wird und dadurch immer mehr Gewicht erhält.

Der erste Teil der viergeteilten Fassung der ›Berliner Abendblätter‹ (12. Dezember 1810) beginnt mit dem Treffen zwischen Herrn C. und dem Erzähler. Die beiden gehen ohne jede Umschweife zum Wesentlichen über. Aber die kurzen, zwei- und dreizeiligen Absätze sind an sich schon vielsagend, wie auch der bloße Anblick der drei langen Absätze in ›Das Erdbeben in Chili‹ mit poetischer Bedeutung geladen ist. Die kurzen Absätze (die in den späteren Teilen übrigens zunehmend länger werden) verraten die Erregung der beiden Männer, ihr ungeduldiges Trachten nach dem Wesentlichen; obwohl der Dialog, wie auch in den meisten Novellen, als indirekte Rede fortschreitet, erwecken die beiden Männer durchaus den Eindruck lebendiger, sich direkt äußernder Menschen. Auch die rhetorischen und theatralischen Wendungen und Scheinfragen können nicht verschleiern, daß sie beide tief und ehrlich gerührt sind. Herr C. läßt jedoch nicht zu, daß diese gehetzte und erregte Unterhaltung ausartet; indem er den Mechanismus der Marionetten be-

[4] Platon, Symposion (wie Anm. 2), 220a-b.

schreibt und die Gesetzmäßigkeit ihrer Bewegungen erläutert, bremst er gleichsam den Erzähler, der viel schneller als er voranschreiten möchte. »[R]asende[r] Starrsinn[ ]«, schreibt Kleist in Bezug auf Kohlhaas (SW[7] II, 64); und auch über diesen ersten Teil läßt sich sagen: Die beiden Sprechenden rasen so schnell voran, daß sie zugleich auch von einer entgegengesetzten Kraft gebremst werden.

Die erste bemerkenswerte Übertreibung findet sich im zweiten Teil. Herr C. erzählt vom vollkommenen, »höheren« (SW[7] II, 340) – das heißt platonischen – Tanz (er blickt innerlich nach oben), während der Erzähler »den Blick schweigend zur Erde schlug« (SW[7] II, 341). Dann geht er auf jene beinamputierten Männer ein, die mit ihren künstlichen Beinen »mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut« (SW[7] II, 341) tanzen, derer nicht einmal Gesunde fähig sind. Da blickt wiederum Herr C. »ein wenig betreten zur Erde« (SW[7] II, 341), während sich der Erzähler, etwas ungläubig, einen Scherz erlaubt. Was auffällt ist, daß sie sich während der absurden Geschichte nicht in die Augen schauen – wie das später Herr C. und der Bär tun –, sondern sich verstohlen mustern. Einmal Herr C. den Erzähler, dann wieder umgekehrt. Die Worte greifen ineinander, die Blicke meiden sich. Aber auch die Worte sind vielschichtig: Einerseits erfahren wir, was Herr C. sagt – das ist der eigentliche Inhalt des zweiten Teils –, doch indirekt erfahren wir auch, daß ein verstümmelter Körper in bestimmten Fällen zu mehr fähig ist als ein ganzer Körper. Oder anders formuliert: Man kann sich auch Momente vorstellen, in denen ein marionettenhafter Körper einem unversehrten Körper vorzuziehen ist. Dieser Gedanke ertönt aus dem Mund von Herrn C. – und deckt sich weitgehend mit dem, wogegen sich Kleist in einem Brief, der gerade nach dem Winter 1801 (am 9. April) geschrieben wurde, wehrt: »Ach, Wilhelmine, wir dünken uns frei, und der Zufall führt uns allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden fort« (SW[7] II, 642). Und auch eine der Bemerkungen am Rand des Manuskripts des ein Jahr später entstandenen Stückes ›Die Familie Ghonorez‹ – »Puppen am Drahte des Schicksals« – bezieht sich darauf. In Anbetracht dessen läßt sich die Behauptung von Herrn C. auch als stillschweigende Lockung deuten: Er will mit dieser Parabel den jungen Mann, den er dabei gar nicht anschaut und der seinerseits den Boden mustert, davon überzeugen, daß es Momente gibt, in denen es für einen besser ist, sich wie eine Marionette zu benehmen. Mit anderen Worten: Statt ein autonomes Wesen sein zu wollen, wäre es für ihn besser, wenn er sich einem fremden Willen unterwürfe: in diesem Fall dem Willen von Herrn C. – was auch dann eine Unterwerfung bedeutete, wenn das Endergebnis jenes Paradies wäre, das Herr C. gegen Ende des zweiten Teils erwähnt – und zwar ohne jeden Übergang, das Thema an den Haaren herbeiziehend. (Nebenbei sei bemerkt: Einen Monat zuvor, am 12. November 1810 konnte man in den ›Berliner Abendblättern‹ in der Rubrik »Polizeiliche Mitteilungen« von einer Ballettaufführung am Abend zuvor lesen, in deren Verlauf »Minerva nebst dem Knaben das Unglück [hatte] sammt der Glorie in welcher sie 12 bis 15 Fuß hoch über den Boden schwebte herab zu fallen«, wobei sie sich an Hand und Fuß verletzte.)

Im dritten Teil geht der Erzähler gleichsam zum Angriff über. Diesmal erzählt er eine noch unglaublichere Geschichte über den badenden Jüngling. Der erotische Charakter der Geschichte ist unbestritten; aber so wie die Beziehung zwischen Herrn C. und dem Erzähler voller Momente des Verschweigens, des Beiseiteschauens, der Verlegenheit und der Übertreibungen ist, wird auch diese Geschichte gerade dadurch erotisch, daß sie vom Verlust der Erotik und von deren Fehlen handelt. Ohne den Charakter dieser grundsätzlich gestörten Erotik zu untersuchen,[5] möchte ich die Aufmerksamkeit auf zwei Momente lenken. Erstens auf den Hinweis auf die Statue, dem ich außerordentliche Bedeutung zumesse. Der Junge und der Erzähler entdecken in ein und demselben Augenblick die Ähnlichkeit zwischen dem Jungen und der Statue. Der Junge sieht die Ähnlichkeit, der Erzähler hingegen (wie auch Johanna in der Idylle) wird sich erst da der Statuenhaftigkeit des Badenden bewußt. Der Junge ähnelt nicht nur einer Statue, sondern wird für den Erzähler in dem Augenblick selbst zur Statue.

Die Statue ist jedoch nicht nur dafür da, um betrachtet, sondern auch um angefaßt zu werden. Gerade zu Kleists Zeit verbreitete sich die Ansicht, daß die Plastik nicht bloß zur Befriedigung des Gesichtssinns, sondern auch des Tastsinns dienen soll.

> Im Namen der *Plastik* war Herder überhaupt derjenige, der am nachhaltigsten gegen die *Skoptophilie* der modernen Ästhetik Einspruch erhob und eine *aisthesis* im ganzheitlichen Sinne auch taktiler Natur forderte […]. Entsprechend herrscht auch bei Goethe keine *anamnesis* mehr im platonischen Sinne, kein Aufzeichnen des bloß visionär Geschauten, sondern ein *taktiles Gedächtnis* dessen, was mit ›fühlendem Aug‹ und ›sehender Hand‹ aufgenommen wird […]. Es geht dabei nicht um ein Sehen im optischen, sondern ein Spüren im physiologischen Sinne, ein Empfinden […], das die Spuren der Dinge und Ereignisse in einem Akt von körperlichem Gedächtnis spürt, ohne sie in der Distanz eines Blickwinkels zu halten.[6]

Eine Statue kann offen oder auch latent erotisch wirken – wofür es übrigens reichlich Beispiele gibt, angefangen von Pygmalions Galathea, als nämlich die Statue von der ihr geltenden Liebe lebendig wird, bis hin zu Wielands ›Peregrinus Proteus‹ (1791), das vielleicht auch Kleist gekannt hat und in dem sich eine reiche und unbefriedigte Witwe in ihrem Garten als Venus verkleidet, um so die nichtsahnenden Männer zu verführen. Die Statue kann den lebenden Menschen so mit sich reißen, wie es der steinerne Gast in Mozarts ›Don Giovanni‹ tut – oder kann ihn zumindest schwindelig machen, wie der statuenhafte Junge den Erzähler im Essay ›Über das Marionettentheater‹. (Und noch eine Zwischenbemerkung: Kaum drei Wochen nach Erscheinen dieses Essays, am 8. Januar 1811, erschien in den ›Berliner Abendblättern‹ ein ›Schreiben aus Gotha‹, dessen Verfasser folgendes über Schlittschuh-

[5] Das habe ich im Kapitel ›Grazie‹ meines Buches ›Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter‹ (München 1999) getan.

[6] Michael Wetzel, Ein Auge zuviel. Derridas Urszenen des Ästhetischen. In: Ders., Jacques Derrida, Aufzeichnungen eines Blinden, München, 1997, S. 142–145.

fahrer schreibt: »Was werden hierbei nicht Mahler und Bildhauer für herrliche Ideen zu Stellungen schwebender Gestalten auffassen und sammeln können; da ein beharrliches Schweben, ohne besondere Bewegung einzelner Glieder, auf keine andere Art so vollkommen studiert werden kann.« Der Verfasser der Schrift ist unbekannt; aber ich halte es für durchaus möglich, daß dieser Satz vom Redakteur Kleist selbst in den Text des Artikels eingefügt wurde!)

Neben der Statue möchte ich das Interesse auch auf den großen Spiegel lenken, in dem der Junge seine Ähnlichkeit mit der Statue bemerkt. Da der Junge und der Erzähler in ein und demselben Augenblick darauf aufmerksam werden, und da zwischen ihnen beiden, wie ich das an anderer Stelle nachzuweisen versucht habe, eine innige Beziehung besteht, hat der Spiegel eine doppelte Bedeutung: Er steht für den an der Wand hängenden (oder auf dem Boden stehenden) Gegenstand, zugleich bedeutet er aber auch das Auge und den Blick des Erzählers. In Platons ›Phaidros‹ sagt Sokrates, daß derjenige, dem die Liebe einer Person gilt, »wie in einem Spiegel in dem Liebenden sich selbst beschaut« (255d).[7] Das gilt auch für den Jungen im Essay ›Über das Marionettentheater‹. Und dadurch gewinnt sein Niedergang eine tiefere Bedeutung. Der Erzähler gesteht, daß auch ihm die Ähnlichkeit zwischen dem Jungen und der Statue aufgefallen ist, doch dann bestreitet er es wieder – was sich kaum nachvollziehen läßt. Und eine mögliche Lesart der Geschichte von da an ist: Der Junge geht nicht daran zugrunde, daß er fortan nicht mehr der Statue ähnlich sein kann, sondern daß der Erzähler in ihm fortan nicht mehr das Ebenbild der Statue erblicken will. Der Junge wird deshalb schwermütig, weil ihn der Erzähler anlügt. Und warum lügt er? Weil er sonst die Schönheit des Jungen offen zugeben müßte, wodurch er unweigerlich in eine Liebesbeziehung mit ihm verwickelt werden würde. Mit Hilfe seiner Lüge zügelt er seine eigenen Begierden, wodurch er gleichsam die Liebe zum Tode verurteilt.

Doch wozu erzählt er das alles Herrn C. (davon abgesehen, daß er dessen These belegen will)? Indem er die Geschichte einer Lüge schildert, beichtet er auch seine einstige Sünde. Und da sich seine Beichte auf die Sünde der Unterdrückung der Liebe bezieht, kann man sie auch als Anerbieten deuten. Schon an dieser Stelle kommt ihm jener Gedanke, den er erst am Ende des Essays ausspricht: Das Endziel ist die Erlangung des Zustandes der Unschuld. So gesehen, ist die Geschichte des Jungen auch die Geschichte des Sündenfalls. Dabei ist der Erzähler schlauer, als er zu sein scheint: Er beichtet seine Sünde, erzählt aber zugleich eine Geschichte, die von vornherein unglaubwürdig und überzogen ist. Das heißt, es ist nicht ausgeschlossen, daß das Ganze eine Lüge ist. Sie läßt sich also auch so lesen, daß der Erzähler eine Geschichte über die Lüge erlügt, daß er also mit Hilfe einer Lüge Absolution von der Sünde der Lüge erlangen will.

Aber Herr C. durchschaut ihn. Wozu sonst erzählte er im vierten Teil die Geschichte des Bären? Diese Geschichte ist nämlich so unglaubwürdig, daß sie die

[7] Platon, Phaidros. In: Ders., Sämtliche Werke, Band 2 (wie Anm. 2), 255d.

Taktik von Herrn C. entlarvt: Ich merke, daß du lügst, und damit auch du merkst, daß ich es merke, werde ich dir eine noch größere Lüge auftischen. Die Geschichte des Bären, die am ehesten in Bürgers Geschichte von Münchhausen (1786) gehörte, welche im übrigen mehrere unglaubliche Geschichten über Bären beinhaltet, ist auch die Geschichte des alles klärenden Blickes. Der Bär schaut Herrn C. so in die Augen, wie Herr C. und der Erzähler sich niemals in die Augen schauen. So schaut wohl der Bär in ›Die Hermannsschlacht‹ Ventidius in die Augen, wenn auch im Verlauf einer teils erotischen, teils mörderischen Begegnung. Die Geschichte des Fechtkampfes mit dem Bären zeigt das Verhältnis zwischen Herrn C. und dem Erzähler aus neuem Blickwinkel. Auch diese beiden Figuren umkreisen einander wie der Bär und Herr C. Doch diesmal ist keiner von beiden so selbstsicher wie der Bär: Auch Herr C. kann seinem Gegenüber nicht so unverblümt und hartnäckig in die Augen schauen, wie der Bär ihm in die Augen schaut. Die beiden Männer weichen einander ständig aus. Man spürt, daß sie einander näherkommen wollen, spürt aber auch, daß sie dazu nicht imstande sind. Wenn sie einander keinen Glauben schenken dürften, glauben sie einander jedes Wort nur allzu begierig; aber wenn sie einander aufmerksam zuhören müßten, blicken sie zur Seite, senken den Blick zur Erde, richten überflüssige Scheinfragen aneinander.

Bis zum Schluß geht es um die Erlangung der Unschuld, das heißt um die Suche nach der Ganzheit. Aber Kleist erzählt im Essay ›Über das Marionettentheater‹ nicht nur von dieser Suche, sondern auch von deren Scheitern. Nicht nur die drei Geschichten handeln von der Deformation, dem verhängnisvollen Mangel, ja der »drohenden Todesnähe«, wie Dettmering bemerkt hat,[8] sondern auch das Verhältnis der beiden Figuren zueinander suggeriert das Fehlen gegenseitigen Verständnisses. Sie geben einander recht, obwohl sie einander nicht wirklich glauben, sie stimmen einander zu, obwohl ihre Gesten sie ständig voneinander entfernen. Der Essay ›Über das Marionettentheater‹ ist das Drama der gestörten Erotik – in seiner Weise erinnert er an das Drama der Liebenden in ›Die Familie Schroffenstein‹ oder in ›Penthesilea‹, in denen die Annäherung aneinander zur ständigen Entfernung voneinander führt. Deshalb spielen die Gesten im Essay ›Über das Marionettentheater‹ eine nicht minder bestimmende Rolle als die Gedanken, die der Erzähler und Herr C. miteinander teilen. Die seltsamen Gesten des Zuvorkommens, die eher befremdlich als einnehmend wirken, die Höflichkeiten, die in die indirekte Rede eingeflochtenen Affektausdrücke, die auf die Gefühlsregungen verweisenden Bemerkungen, das gelegentliche Lächeln von Herrn C., der mal stumm, mal verstört zur Erde gerichtete Blick des Erzählers, sein keinesfalls befreites Lachen als Reaktion auf die Paradoxien, das Rauchen von Herrn C., seine freundliche Hinwendung zum Erzähler, der glückliche, fast schon kindliche Aufschrei des Erzählers und sein abschließendes, geistesabwesendes Sinnieren, das durch keine neue Geste aufgehoben

[8] Vgl. Peter Engstfeld, Über die Folgen verdrängter Motive. Zur Kritik psychoanalytischer Kleist-Interpretationen, Bremen 1984, S. 25.

wird – das alles deutet auf ein Drama, das die ganze Zeit diskret im Hintergrund gehalten wird. Wenn wir uns das Gespräch szenisch vorstellen, wird ersichtlich, wie verstört, angespannt, nervös der Erzähler ist und wie sehr Herr C. auf der Lauer ist, wie scharf, fast sprungbereit er sein Gegenüber beobachtet, jede seiner Gesten mit einer anderen Geste beantwortet und jede sich bietende Gelegenheit sofort ausnutzt. Wir sind also Zeugen eines zutiefst durcherotisierten Schauspiels, das auf der gedanklichen Ebene mit einem Happy-End schließt, für die Sprechenden jedoch keinesfalls so beruhigend endet.[9]

[9] Dieser Beitrag wurde aus dem Ungarischen übersetzt von Akos Doma.

Yixu Lü

DIE THEATRALITÄT DES GÖTTLICHEN

Über Kleists ›Amphitryon‹

Den Anstoß zu folgenden Überlegungen gibt das in den letzten Jahren viel diskutierte Phänomen der Theatralität bei Kleist.[1] Nach Erika Fischer-Lichte beruht Theatralität stets auf einer Verdoppelung der Zeichen: Theatrale Zeichen sind immer Zeichen von Zeichen. Theatralität entsteht dort, wo die Zeichenhaftigkeit der Zeichen in den Vordergrund gestellt wird und über die anderen semiotischen Funktionen im jeweiligen Kontext dominiert.[2] Auch die Figuren auf einer Bühne dürfen in diesem Sinne als Zeichen gelten, und Theatralität tritt dort hervor, wo eine dramatische Handlung auf die eigene Zeichenhaftigkeit unmißverständlich hinweist.

Kleists »Lustspiel nach Molière« könnte in diesem Sinne als das Paradebeispiel einer Auseinandersetzung mit der Problematik der Theatralität gelten. Nicht nur, daß die beiden Götter im Verlauf ihres »Erdenabenteur[s]« (SW[4] I, 298) immer wieder auf die eigene Rolle darin verweisen und ein deutliches Bewußtsein des Spielens zu erkennen geben, sondern das Moment der zielbewußten Inszenierung innerhalb der dramatischen Handlung wird wiederum in einen eigentümlichen Zusammenhang mit der Undurchschaubarkeit des Rollenspiels des obersten Gottes gebracht, so daß die Grenzen der Theatralität über weite Teile des Dramas verwischt werden und alle Beteiligten in eine fast heillose Verwirrung stürzen. Daß die Überlebenschancen der menschlichen Figuren schließlich davon abhängen, inwieweit man sich auf das Theatrale im Leben, auf ein Rollenspiel einlassen kann, unterstreicht noch einmal die Bedeutung der Theatralität für ein Verständnis dieses Dramas. Daß hier in erster Linie die Theatralität des Göttlichen untersucht werden soll, stellt außerdem noch die Frage nach dem Verhältnis zwischen der Zeichenhaftigkeit des Theatralen und den jeweiligen Machtkonstellationen im Stück.

---

[1] In diesem Zusammenhang verweise ich auch auf die Beiträge im Kleist-Jahrbuch 1999.

[2] Erika Fischer-Lichte, Theatricality. In: Theatre Research International, Bd. 20, Nr. 2, 1995, S. 88: »Theatrical signs are therefore always signs of signs. […] Accordingly, theatricality may be defined as a particular mode of using signs or as a particular kind of semiotic process in which particular signs (human beings and objects of their environment) are employed as signs of signs – by their producers or their recipients. Thus a shift of the dominance within the semiotic functions determines when theatricality appears. When the semiotic function of using signs as signs of signs in a behavioural, situational or communication process is perceived or received as dominant, the […] process may be regarded as theatrical.«

I

Kleist hatte von Molière den Grundriß einer satirischen Perspektive, den skeptischen Blick von unten auf die Prätentionen und Allüren der Mächtigen in einer höfischen Gesellschaft übernommen.[3] In der ersten Szene des zweiten Aktes antwortet Amphitryon auf die Versuche des Sosias, seinem Herrn das ihm Widerfahrene zu erklären, zunächst mit äußerster Herablassung – »Es muß die Bestie getrunken haben, / Sich vollends um das bißchen Hirn gebracht« (SW[4] I, 270) – und dann mit dem Befehl zum Schweigen. Sosias gehorcht nicht, sondern erlaubt sich – für Amphitryon unhörbar – folgenden subversiven Kommentar:

> So ists. Weil es aus meinem Munde kommt,
> Ists albern Zeug, nicht wert, daß man es höre.
> Doch hätte sich ein Großer selbst zerwalkt,
> So würde man Mirakel schrein. (SW[4] I, 270)

Diese Pointe fehlt auch nicht bei Molière, aber Kleist verschärft sie durch die Emphase dieser Zeilen. Bei Molière entspricht nichts dem Schimpfwort »Bestie«, und auch die Replik des Dieners nimmt sich im französischen Original gegenüber der Fassung Kleists recht farblos aus.[4] Wenn die satirische Unterminierung der Autorität zu den Grundintentionen beider Werke gehört, so ergibt sich eine Spannung im Feld der Theatralität daraus, daß das bewußte Rollenspiel und die zielgerichtete Inszenierung theatraler Ereignisse überwiegend von den Göttern ausgehen und gewaltsame Eingriffe in die menschliche Sphäre darstellen. So stellt Peter Michelsen 1996 das Treiben der Götter im Stück als ein sadistisches Spiel dar und Justus Fetscher bezeichnet in seiner 1998 erschienenen Studie ›Verzeichnungen‹ den Gott Merkur als »Regisseur des anberaumten Stückes«.[5]

Vergleicht man Kleists ›Amphitryon‹ mit seinem französischen Vorbild, so fällt auf, daß die Korrelation zwischen göttlicher Willkür und Hervorhebungen des Theatralen im Kleistschen Drama viel stärker betont wird als bei Molière. In beiden

---

[3] Über die gesellschaftskritischen Momente in Kleists ›Amphitryon‹ vgl. u.a. Bernd Fischer, Wo steht Kleist im ›Amphitryon‹? In: Studia Neophilologica. A Journal of Germanic and Romanic Languages and Literature 56 (1984), Nr. 1, S. 61–68.

[4] Vgl. Molière, ›Amphitryon‹, hg. von Jacqueline Bénazéraf, Paris 1991, S. 80: »AMPHITRYON: Il faut que ce matin, à force de trop boire, / Il se soit troublé le cerveau. […] SOSIE *à part*: Tous les discours sont des sottises, / Partant d'un homme sans éclat; / Ce serait paroles exquises / Si c'était un grand qui parlât.«

[5] Peter Michelsen, Umnachtung durch das Licht. Zu Kleists Amphitryon. In: KJb 1996, S. 123–139, hier S. 125: »Aber ›vernünftig‹ sind die in Kleists Lustspiel auftretenden Götter gerade nicht. Was sie von den Menschen verlangen, ist nicht Vernunft, sondern – ganz wörtlich verstanden – Wahnsinn. Sie begnügen sich nicht damit, für eine geraume Zeit die Plätze der beiden Menschen einzunehmen und dafür zu sorgen, daß die Betrogenen möglichst wenig von dem Betrug bemerken; sie tun, im Gegenteil, alles, um sie geradezu mit der Nase auf das Unbegreifliche zu stoßen.« Vgl. auch Justus Fetscher, Verzeichnungen. Kleists ›Amphitryon‹ und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal, Köln, Weimar und Wien 1998, S. 192.

Versionen des Stückes macht Merkur auf die Theatralität des Bühnengeschehens aufmerksam, indem er sich mit unverkennbarer Erleichterung von der ihm auferlegten Rolle verabschiedet. Bei Molière wird diese Szene der Selbstoffenbarung Jupiters in seiner göttlichen Herrlichkeit vorausgeschickt, wohingegen Kleist Merkurs Niederlegung seiner menschlichen Rolle auf das Verschwinden Jupiters in den Wolken folgen läßt, so daß ihr weitaus mehr Nachdruck verliehen wird:

> Gleich folg ich dir, du Göttlicher! –
> Wenn ich erst jenem Kauze dort gesagt,
> Daß ich sein häßliches Gesicht zu tragen,
> Nun müde bin, daß ichs mir mit Ambrosia jetzt
> Von den olympschen Wangen waschen werde;
> Daß er besingenswürdge Schläg empfangen,
> Und daß ich mehr und minder nicht, als Hermes,
> Der Fußgeflügelte der Götter bin! *Ab.* (SW[4] I, 320)

So sind es die Mißhandlungen des Sosias durch Merkur, die vielen Schläge auf seinen Rücken, woran das Publikum auch nach Jupiters Verkündigung der Geburt des Herkules erneut in einer Rede erinnert wird, die gleichzeitig die Verachtung des Gottes für seine Rolle als Mensch noch einmal zur Geltung bringt.

Die Kleist-Forschung hat im allgemeinen die Funktion Merkurs im Stück mit vagen Pauschalbezeichnungen abgetan. Interpreten sprechen so über das Verhalten der beiden Götter, als gäbe es keine Unterschiede in ihrer Einstellung zu den menschlichen Rollen, die sie spielen. Es scheint mir daher wichtig, die auf solche Art verwischten Kontraste in der Theatralität der göttlichen Doppelgänger herauszuarbeiten.

Wenn man von den Diskrepanzen zwischen den Techniken der beiden göttlichen Schauspieler ausgeht, so ergibt sich daraus eine Perspektive, in der sehr viel von dem, was Merkur sagt und tut, Einsicht in das Verhalten Jupiters und damit in die Beschaffenheit der Theatralität der Macht gewähren kann. Denn es ist ungenau, Merkur als »Regisseur« des ganzen göttlichen Agierens auf der Bühne zu bezeichnen. Ihm kommt offensichtlich eine subalterne Rolle zu: Er führt die Anweisungen des »Göttervaters« recht widerwillig aus. Er hat keinen Anteil am »Glück«, das Jupiter »in Alkmenes Armen zu genießen« vermag (SW[4] I, 249 f.), und der Ton seiner Abschiedsworte am Schluß sticht geradezu überdeutlich gegen Jupiters Zelebrierung »seiner göttlichen Zufriedenheit« ab. Mehr noch: Wichtige Eingriffe in die Handlung verdanken nichts der vermeintlichen »Regie« Merkurs. Die Vertauschung der Anfangsbuchstaben auf dem Diadem, die Konfrontation der beiden Amphitryonen in der fünften Szene des dritten Aktes und schließlich Jupiters Selbstverwandlung mit »Blitz und Donnerschlag« geschehen ohne jegliche Beihilfe Merkurs.

Wo Merkur in der zweiten Szene des dritten Aktes eine Handlung improvisiert und selbsttätig in Szene setzt, erklärt er seine Motivation folgendermaßen:

> Auf dies verliebte Erdenabenteuer
> Dir, alter Vater Jupiter, zu folgen,
> Es ist ein wahres Freundschaftsstück Merkurs.
> Beim Styx! Mir machts von Herzen Langeweile.
> Denn jener Zofe Charis täuschender
> Als es vonnöten den Gemahl zu spielen,
> So groß in dieser Sach ist nicht mein Eifer.
> – Ich will mir hier ein Abenteuer suchen,
> Und toll den eifersüchtgen Kauz dort machen. (SW[4] I, 298)

Merkur weiß im voraus sehr wohl, daß er den Amphitryon durch seinen Eingriff nur noch weiter in die Verzweiflung treiben wird, wenn er im folgenden die Rolle des Sosias gegenüber dem eigenen Herrn ins Aggressive verschiebt. Er tut es aber nur aus »Langeweile«. Wichtig ist bei Kleist jedoch die Wiederholung des Wortes »Abenteuer«, die im Text Molières kein Vorbild hat. Dem »verliebten Erdenabenteuer« Jupiters entspricht also wörtlich das grausame Spiel Merkurs mit Amphitryon, das in dem Verbot gipfelt, das Liebespaar im Hause zu belästigen. Es nimmt dann nicht wunder, wenn die Wirkung dieser Worte auf Amphitryon diejenige von Merkurs tätlichen Angriffen auf Sosias weit übertrifft. Nach dem Verschwinden des Gottes in Dienergestalt schreit Amphitryon:

> Was für ein Schlag fällt dir, Unglücklicher!
> Vernichtend ist er, es ist aus mit mir.
> Begraben bin ich schon, und meine Witwe
> Schon einem andern Ehgemahl verbunden. (SW[4] I, 301)

Im Kontext des ganzen Stückes erhebt sich dann die Frage nach der Wirkung von Jupiters »verliebtem Erdenabenteuer« auf Alkmene. Denn so sehr sich Jupiter der Rhetorik menschlicher Verliebtheit in seinen Dialogen mit Alkmene bedienen mag, die Parallele in der Motivation der beiden Götter ist nicht zu übersehen und entsprechende Auswirkungen ihrer beiden »Abenteuer« im Bereich des Menschlichen sind nicht auszuschließen, zumal Merkur sein »Abenteuer« dem Publikum im voraus als theatrale Handlung angekündigt hat.

Weitere Parallelen dieser Art dienen dazu, das Verhalten Jupiters als Theatralik in ein schiefes Licht zu rücken. Zeus ist in der Mythologie als der Gott der vielen Verwandlungen berühmt, und von Kleists Jupiter behauptet Michelsen mit einigem Recht: »Jupiter ist ein perfekter Verwandlungskünstler […]«.[6] Was dem Publikum am Anfang des Stückes jedoch vor Augen geführt wird, ist nicht die mühelose Verwandlung der beiden Götter in die Gestalten Amphitryons und Sosias', sondern vielmehr Merkurs gewaltsame Verwandlung seines menschlichen Widerparts in ein sprechendes Nichts.

---

[6] Peter Michelsen: Umnachtung durch das Licht (wie Anm. 5), S. 136.

In der zweiten Szene des ersten Aktes leistet Sosias mit folgender Begründung dem Versuch Merkurs Widerstand, ihm seinen Namen und seine Identität auszureden:

> […] weil es
> Die großen Götter wollen; weil es nicht
> In meiner Macht steht, gegen sie zu kämpfen,
> Ein andrer sein zu wollen als ich bin;
> Weil ich muß Ich, Amphitryons Diener sein,
> Wenn ich auch zehenmal Amphitryon,
> Sein Vetter lieber, oder Schwager wäre. (SW[4] I, 253)

Merkur reagiert auf diese Sturheit mit Schlägen, die er bezeichnenderweise mit den Worten einleitet: »Nun, wart! Ich will Dich zu verwandeln suchen« (SW[4] I, 253). Er setzt diesen Verwandlungsprozeß durch Schläge und verbale Einschüchterung fort, bis Sosias klein beigibt. Diese ausgedehnte Wiederholung seiner ersten Verwandlung in die Gestalt des Sosias, in dessen Verlauf Merkur auch preisgibt, daß er sich Bewußtsein und Gedächtnis seines Opfers angeeignet hat, nimmt nicht nur seine spätere Täuschung Amphitryons, sondern auch einen bedeutenden Aspekt des Umgangs des obersten Gottes mit Alkmene in der fünften Szene des zweiten Aktes vorweg. Dort definiert sich Jupiter zu strategischen Zwecken als der Gott, »der der Menschen Herzen kennt« (SW[4] I, 288), und er beweist anschließend die Richtigkeit dieser Behauptung dadurch, daß er Alkmene zu erzählen vermag, daß sie sich stets im Gebet den Gott in der Gestalt Amphitryons vorstellt.

Solche Resonanzen stellen erneut die Frage nach dem Anteil des Theatralen am Verhalten Jupiters in seinem irdischen Abenteuer, etwa in Szenen, wo er sich als der leidenschaftlich Hingerissene gibt, der von dem Pfeil Amors ernsthaft verwundet worden sei, wie etwa in der folgenden Behauptung:

> O einen Stachel trägt er, glaub es mir,
> Den aus dem liebeglühnden Busen ihm
> Die ganze Götterkunst nicht reißen kann. (SW[4] I, 286)

Die Parallelen zu der brachialen »Verwandlungskunst« Merkurs müssen nicht genau sein. Allein die Tatsache, daß der eine Gott seine Kunst mit äußerstem Abstand und völliger Kälte ausübt, genügt, um die Frage nach dem Grad an Theatralität im Gebaren des anderen, dominanten Gottes virulent werden zu lassen. Denn es gehört zur Beschaffenheit der Theatralität in diesem Stück, daß Kleist mit vielfachen Echos und ungenauen Entsprechungen arbeitet, die eher suggestiv als beweiskräftig sind.

Nicht nur auf der Ebene der beiden göttlichen Doppelgänger, sondern auch auf der Ebene zwischen Merkur und seinem menschlichen Gegenpart Sosias sind Parallelen im theatralen Handeln der ungleichen Kontrahenten festzustellen. Gegen sein französisches Vorbild läßt Kleist den Diener das Drama eröffnen, und zwar mit dem deutlichen Hinweis auf die Theatralität, die die beginnende Handlung auf vielfache Weise umkreist, indem Kleist Sosias gleichsam eine Doppelrolle als Regisseur

und Schauspieler auferlegt und Sosias seinen Monolog für das Publikum bewußt zu einem kleinen fingierten Drama gestalten läßt. Robin Clouser hatte bereits 1975 auf diese eingekapselte Theatralik hingewiesen:

> In fact, this dimensional soliloquy is a staged preview of the protagonists' personalities […]. A microdrama in itself, the speech presents the characters: »Sosias the rhetorical servant«, »Sosias in propria persona«, the gentle Alkmene and Amphitryon by report. […] Scrupulously omitted from the German play are the French Commander's affectionate commendations to his wife.[7]

Der Hervorhebung des Theatralen im Monolog des Sosias kommt also eine antizipierende Funktion zu. Was jedoch nicht vorweggenommen wird, ist die Grausamkeit des göttlichen Doppelgängers, der die Gestalt und das Bewußtsein von Sosias usurpiert hat. Von einer spiegelbildlichen Entsprechung zwischen Sosias' Dramenhandlung in Miniatur und der Art und Weise, wie Merkur seine Rolle als Mensch in Szene setzt, kann kaum die Rede sein. Beide operieren im Bereich der Theatralität, aber die jeweilige Perspektive weist geradezu überdeutliche Kontraste auf.

Bevor Sosias seinen Auftritt vor Alkmene für sich und für das Publikum probt, ergeht er sich in einer Kritik des Herrschers Amphitryon. Später in der Szene soll er dem ihn grausam traktierenden Gott Unmenschlichkeit vorwerfen – »Nahmst du den Stock zur Hand nicht und zerbläutest / Auf das Unmenschlichste den Rücken mir […]« (SW^4 I, 256), aber bezeichnenderweise verrät er am Ende der Szene auch noch, daß Amphitryon die Gewohnheit hat, ihm mit seinem Stock ebenso heftige Schläge zu versetzen, wie er soeben von seinem unheimlichen Widerpart hat hinnehmen müssen: »Mein Rücken heilt / In Wochen nicht, wenn auch Amphitryon / Den Stock nicht rührt« (SW^4 I, 259). Diese Symmetrie zwischen der »Unmenschlichkeit« der göttlichen Macht und der menschlichen Obrigkeit ist wieder einmal eine Erfindung Kleists, auf die nichts im Molièreschen Text hindeutet.

Nirgends in dieser Szene wird aber angedeutet, daß Merkur in seiner Rolle aufgeht, daß er etwa in echten Zorn über die hartnäckige Widerspenstigkeit des Sosias gerät. Vielmehr schlägt er Sosias, weil er den Auftrag hat, zu verhindern, daß Sosias das Schloß betritt.[8] Für Sosias ist das einerlei, denn den Schmerz der Prügel kennt er kraft seiner langen Dienstzeit bei Amphitryon zur Genüge. Auf der Achse der Theatralität jedoch entsteht eine fühlbare Spannung zwischen dem Verlangen des Untergebenen nach einer menschlichen Behandlung durch die Obrigkeit – sei diese der bekannte Amphitryon oder der unbegreifliche Doppelgänger – und der selbstverständlichen Brutalität eines jeden, der die Machtposition besitzt. So gibt Merkur unverfroren zu, daß Prügel schlechtweg das angemessene Mittel, dem Untertanen eine gebührende Ehrfurcht vor der Macht einzuflößen, seien: »Hier dieser Arm bald wird Respekt ihm lehren […]« (SW^4 I, 250). Die dadurch nahegelegte Diskre-

[7] Robin Clouser, ›Sosias tritt mit einer Laterne auf‹: Messenger to myth in Kleist's ›Amphitryon‹. In: Germanic Review 50 (1975), S. 286.

[8] Vgl. die Erklärung Merkurs in II, 3: »Nun, endlich! Warum trolltest du nicht früher? / Du hättst dir böse Risse sparen können. –« (SW^4 I, 259)

ditierung einer jeden Autorität, die sich so gebärdet, fehlt auch nicht in den Vorwürfen, die Sosias vor seiner Kapitulation am Ende der Szene dem verkleideten Gott macht:

> Ich muß den kürzern ziehen, weil Ihr seht,
> Daß mir zur Hand kein Prügel ist, wie Euch.
> Doch Schläg erteilen, ohne zu bekommen,
> Das ist kein Heldenstück. (SW[4] I, 254)

Aus diesem langen Auftakt zum eigentlichen dramatischen Geschehen um Alkmene und Jupiter läßt sich das Fazit ziehen, daß die uneingeschränkte Macht über den anderen zur Unmenschlichkeit verleitet. Wie ist es dann um das Verhalten Jupiters bestellt?

II

Der Weg des obersten Gottes im Stück geht bekanntlich von den Stunden des »Glücks«, das er »in Alkmenes Armen« genießt (SW[4] I, 249 f.), über die von ihm selbst angestifteten Verwirrungen zur abschließenden Feststellung der eigenen »göttlichen Zufriedenheit« (SW[4] I, 319) und zu seiner Rückkehr in den Olymp. Nicht nur Lustgewinn, sondern auch bewußte Theatralität markieren Anfang und Ende seines Gastspiels als siegreicher Feldherr der Thebaner und Gatte Alkmenes. Kraft seiner göttlichen Verwandlungskunst nimmt er die Gestalt Amphitryons an und er gibt außerdem noch Merkur Regieanweisungen für den nächtlichen Besuch im Schloß. Am Schluß besteht er wiederum darauf, zwei »coups de théâtre« vor dem Publikum und auch den anderen Figuren im Stück zu inszenieren: die Konfrontation der »zwei Amphitryonen« (SW[4] I, 303) und die eigene Epiphanie mit »Blitz und Donnerschlag«, als er seine menschliche Verkleidung ablegt.

Sein Gebaren in der Zwischenphase der Verwirrungen hat den Interpreten des Stücks bekanntlich ein Übermaß an Rätseln aufgegeben. Unumstritten bleibt jedoch, daß Jupiter von Alkmene eine ausdrückliche Unterscheidung verlangt, die ihr im Zuge der langen Liebesnacht ohnehin fühlbar war, gegen deren Konsequenzen für ihr weiteres Leben sie sich jedoch hartnäckig sträubt. Ein Teil der interpretatorischen Schwierigkeiten ergibt sich daraus, daß Jupiter in seinen langen Dialogen mit Alkmene im zweiten Akt vielfach den Standpunkt und die Selbstdefinition wechselt. Dazu kommt noch, daß in seinem Verhalten die Grenzen der Theatralität verwischt werden.

In dieser Hinsicht bietet Merkur einen Kontrast zum »Göttervater«, der aufschlußreich ist. Denn für Merkur besteht keinerlei Versuchung, in der von ihm angenommenen Rolle aufzugehen. Sie bleibt für ihn Auftrag, Maskerade, saure Arbeit. In diesem Sinne entspricht er einem Maßstab der Kunst des Schauspielers, den Diderot im Jahre 1770 in seinen ›Betrachtungen über Garrick oder die englischen Schauspieler‹ aufgestellt hatte. Obwohl der ganze Text von Diderots ›Paradox über

den Schauspieler‹ erst 1830 erschien, bildet dieser in seiner ›Correspondance littéraire‹ seit 1770 zugängliche Kommentar das Kernstück der späteren Darstellung des idealen Schauspielers. Ursula Geitner hat in ihrer Studie ›Die Sprache der Verstellung‹ nachgewiesen, daß die Ausführungen Diderots die Kontroverse um die Beschaffenheit des schauspielerischen Talents maßgeblich beeinflußten, die am Ende des 18. Jahrhunderts für Schiller und Tieck noch aktuell war.[9] Daß auch Kleist die Debatte um die perfekte Schauspielkunst bekannt war, ist keineswegs auszuschließen.

Indem Merkur ständig den Abstand zu seiner Rolle wahrt und Affekte wie Zorn oder Entrüstung zielbewußt produziert, ohne selbst die mindeste Rührung oder das geringste Mitgefühl für sein menschliches Gegenüber zu empfinden, entspricht er dem Diderotschen Muster vollends. In den ›Betrachtungen über Garrick‹ lesen wir über den erfolgreichen Schauspieler:

> Ist der Sokkus oder Kothurn abgelegt, erlischt seine Stimme; er fühlt sich äußerst müde, er geht seine Wäsche wechseln oder legt sich zu Bett; aber in ihm bleibt weder Erregung noch Schmerz, noch Melancholie, noch seelische Niedergeschlagenheit zurück. […] Wenn es anders wäre, dann wäre der Beruf des Schauspielers der unglücklichste aller Berufe; aber der Schauspieler ist nicht diese oder jene Person, er, er spielt sie nur und spielt sie so gut, daß Sie ihn mit ihr verwechseln.[10]

Im folgenden stellt sich Diderot dann die Frage, was »das Wahre« im theatralen Sinne bedeuten mag:

> Ich ersuche Sie: denken Sie darüber nach, was man im Theater »wahr sein« nennt. Bedeutet es, die Dinge dort zu zeigen, wie sie in der Natur sind? Keineswegs […]. Was ist also das Wahre? Es besteht in der Konformität der äußerlichen Zeichen – der Stimme, der Mienen, der Bewegungen, des Handelns, der Deklamation, in einem Wort, kurz aller Aspekte des Spielens – mit einem idealen Vorbild, das entweder durch den Dichter vorgegeben oder aber im Kopfe des Schauspielers imaginiert wird.[11]

Diderots Definition des idealen Schauspielers nimmt teilweise Aspekte moderner Theorien der Performanz vorweg, indem er das körperliche Handeln des Schauspielers ganz zum Objekt macht. Sein Paradox liegt darin, daß die Theatralität nur in dem Sinne »Wahres« produzieren kann, als sie eine vollkommene Konsonanz des rein Äußerlichen erreicht, die die eigene Zeichenhaftigkeit über jede Lebenswirklichkeit, über jedes unmittelbare Gefühl erhebt. Das Wahre im theatralen Milieu ist nicht die Lebenswirklichkeit, die Natur, die dargestellt wird. Das Wahre liegt in der Mimesis selbst, in der Performanz, um es im heutigen Idiom auszudrücken.[12] Das

---

[9] Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992, S. 306 ff.

[10] Denis Diderot, Das Paradox über den Schauspieler. In: Ders., Ästhetische Schriften, hg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt a.M. 1968, Bd. II, S. 489.

[11] Diderot, Das Paradox über den Schauspieler (wie Anm. 10), S. 489.

[12] Vgl. Josette Féral, Performance and Theatricality: The Subject Demystified. In: Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought, hg. von Timothy Murray, Ann Arbor 1997, S. 289–300.

Kriterium dafür ist die erfolgreiche Darbietung einer Ununterscheidbarkeit von äußeren Zeichen und innerem Wesen.

Anders als Merkur entspricht Jupiter diesem Modell weder durchgängig noch konsequent. Gelegentlich scheint er sich sogar in seine Rolle zu verstricken. Wenn er auf der einen Seite sein ausgedehntes Verhör der Alkmene im zweiten Akt mit einem Ausruf unterbricht, den nur er selbst und das Publikum hören sollen – »Verflucht der Wahn, der mich hierher gelockt!« (SW[4] I, 292) –, so scheint ihm solche Verstrickung in die selbstgewählte Rolle alles andere als lustvoll zu sein. Auf der anderen Seite gefällt er sich wiederum in der Doppelrolle des Schauspielers und Regisseurs, wenn er Alkmene einen »Sieg« (SW[4] I, 294) und einen »Triumph« (SW[4] I, 317) in Aussicht stellt und diesen dann souverän in Szene setzt, obwohl er wissen muß, daß er Alkmenes Selbstgefühl für immer erschüttern wird.

Die prinzipielle Schwierigkeit für ein Verständnis der Dialoge zwischen Jupiter und Alkmene liegt meines Erachtens darin, daß in der Selbstdarstellung des Gottes die Grenzen der Theatralität fließend werden. Im Zwischenbereich der von ihm selbst angestifteten Verwirrungen läßt sich über weite Strecken nicht feststellen, was von Jupiter zu strategischen Zwecken nur gespielt wird und was auf eine ungewollte Verstrickung in die selbstentworfene Rolle hinweist.

Kleists Jupiter versteht sich als Künstler – aber ist es die Unzufriedenheit mit der eigenen Kunst, die ihn immer wieder vorantreibt, das erwünschte Geständnis von Alkmene zu erzwingen, oder ist es nur die Lust am fortgesetzten Spiel, die zuweilen in die Unlust der Frustration umschlägt? Oder ist es doch der im Innern empfundene Mangel, das Verlangen nach der menschlichen Liebe? Jupiters Äußerungen zur eigenen Kunst sind in hohem Maße ambivalent. Wenn Alkmene sich mit einigem Recht als »Schändlich-Hintergangene« bezeichnet, antwortet Jupiter mit folgender Replik:

> *Er* war
> Der Hintergangene, mein Abgott! *Ihn*
> Hat seine böse Kunst, nicht dich getäuscht,
> Nicht dein unfehlbares Gefühl! […]
> O einen Stachel trägt er, glaub es mir,
> Den aus dem liebeglühnden Busen ihm
> Die ganze Götterkunst nicht reißen kann. (SW[4] I, 286)

Jupiters Geringschätzung seiner »Kunst« ist soviel zu entnehmen, daß er von ihr mehr will, als ihm seine perfekte Schauspielerei gewähren kann. Ohne seine Maskerade aufzugeben, will er durch die Maske, die *persona* Amphitryons, als sich selbst, als »dies Wesen eigner Art«, wie er in I/4 gesagt hat, anerkannt und geliebt werden. Dies bedeutet aber zugleich eine Übertretung der Grenzen der Theatralität, einen wiederholten Bruch mit der Konvention der Zeichenhaftigkeit der bewußten Darstellung, wie sie Merkur doch durchgängig exemplifiziert. Hat der »Stachel«, den Jupiter im Busen zu tragen vorgibt, irgendetwas mit der Liebe zwischen Menschen gemeinsam? Oder bezeichnet er lediglich den Mangel, der ihm dann fühlbar wird,

wenn seine »Kunst« ihm nicht die ganze erwünschte »Zufriedenheit« einbringt, weil er von der eigenen Schauspielkunst ständig mehr verlangt, als sie hergeben kann, nämlich unvermittelte Lebenswirklichkeit?

Die so oft kommentierten Widerspüche in Jupiters Selbstdarstellungen erschweren eine verbindliche Antwort auf diese Frage. Bezeichnet er sich im ersten Akt als Feind des »Gesetzes«, das störend in seinen Genuß der Liebe eindringt, so macht er im zweiten mit allem Nachdruck seine »weltordnende« Funktion als »der Götter ewger, und der Menschen, Vater« geltend (SW[4] I, 289). Daß er auf den Bereich verschiedener Gesetzmäßigkeiten rekurriert, liegt vielleicht auch in der Doppelbödigkeit der Theatralität selbst begründet, die Josette Féral folgendermaßen definiert:

> Theatricality can therefore be seen as composed of two different parts: one highlights performance and is made up of the realities of the imaginary, and the other highlights the theatrical and is made up of specific symbolic structures. The former originates within the subject and allows its flows of desire to speak, the latter inscribes the subject in the law and in theatrical codes, which is to say, in the symbolic. Theatricality arises from the play between these two realities.[13]

In diesem Sinne besteht die Theatralität immer im Bezug auf eine dritte Instanz, sei diese das Gesetz oder die Codes und Konventionen der jeweiligen Theaterpraxis, und gewährt dem begehrenden Subjekt keine unmittelbare Befriedigung. Gabriele Brandstetter hat die vertrackte Situation Jupiters und auch Alkmenes in dieser Hinsicht treffend charakterisiert: »In den Reden zwischen Alkmene und Jupiter über die Differenz von Geliebtem und Ehemann, von Gott und Geliebtem ist stets der abwesende Amphitryon als Dritter anwesend, und das, obwohl gerade dieser Dritte […] als Bild ›verzeichnet‹ und zuletzt gelöscht werden soll«.[14] Daraus erklärt sich ebenfalls die Ironie, daß Jupiter, will er die ihn kaum befriedigende Mittelbarkeit der Theatralik selbst auflösen und Alkmene in eigener Gestalt erscheinen, zur altbewährten Konvention des »coup-de-théâtre« greifen muß: Ein »Adler mit dem Donnerkeil« schwebt aus den sichtbar künstlichen Wolken nieder.

Erweist sich dadurch die Theatralität als eine Falle, in die auch die göttliche Allmacht hineintappen kann, so wird dadurch die autoritätskritische Tendenz des ganzen Stückes nur verstärkt. Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß das Publikum die Interaktion zwischen Jupiter und Alkmene erst durch die Optik wahrnimmt, die durch den Monolog des Sosias und seine Szenen mit Merkur erschaffen wird. Aus diesem Monolog wissen die Zuschauer, daß die Fähigkeit zum bewußt theatralen Handeln kein Monopol der Götter ist. Aus den Merkur-Szenen wird deutlich, daß die Ausübung solcher Macht unmenschliche Züge annehmen kann. Am Beispiel des Sosias wird ferner evident, daß sich ein Mensch sogar mit der Usurpierung der eigenen Gestalt und des eigenen Gedächtnisses arrangieren kann, besitzt er nur die erforderliche Flexibilität, nämlich die Fähigkeit zum theatralen Handeln, die

[13] Féral, Performance and Theatricality (wie Anm. 12), S. 297.

[14] Gabriele Brandstetter, Duell im Spiegel. Zum Rahmenspiel in Kleists ›Amphitryon‹. In: KJb 1999, S. 109–127, hier S. 123.

Sosias in seinem fingierten Auftritt vor seiner Herrin Alkmene an den Tag gelegt hat.

Verwirrung entsteht dann, wenn die Theatralität zum Hindernis wird. Weder Alkmene noch Amphitryon sind fähig, sich auf ein theatrales Spiel einzulassen. Alkmene erkennt dies in II/4, wenn sie von sich und ihrem Gatten behauptet: »Nicht ich, nicht er, sind einer Tücke fähig […]« (SW[4] I, 281). In diesem Kontext umfaßt das Wort »Tücke« für sie den ganzen Bereich der Simulation, in der die beiden olympischen Götter doch zu Hause sind. Jupiter will im Gegenteil von seiner Beziehung zu Alkmene mehr als nur das »Glück« der Liebesnacht, die er durch die perfekte Simulation ergaunert hat, und wendet sich in der Folge wiederholt gegen das, was er als die Unzulänglichkeit des nur Theatralen empfindet. Sogar der allmächtige Jupiter kann jedoch als Bühnenfigur das Medium *nicht* durch das Medium selbst aufheben, und so beläßt das Stück diesen Theatergott in seiner vielfach ironisierten »Zufriedenheit«.

III

Besinnen wir uns zum Schluß kurz auf den historischen Kontext des Diskurses über die Schauspielkunst. Die Theatralität des Lebens, die Notwendigkeit des Rollenspiels, ist bereits im Denken der Antike geläufig – bezeichnet Platon doch ein jedes Lebewesen als »Marionette der Götter«. In der Literatur der Barockzeit steht das Motiv des *Theatrum mundi* im Zeichen der Weltverachtung. Doch erst Rousseau hat mit seiner radikalen Kritik an den gesellschaftlichen Erscheinungsformen der Theatralität die Spaltung des Individuums zwischen innerer Echtheit – sprich »Natur« oder die »Schrift Gottes im Herzen« – und äußerer Simulation zum moralischen Dilemma erhoben. Der Theatralität im Leben setzt Rousseau die Authentizität des Herzens als ethisches Grundprinzip entgegen. Für ihn ist der Zwang zur gelebten Simulation das Wahrzeichen einer dekadenten Gesellschaft. In diesem Sinne äußert sich auch der junge Kleist in einem Brief an seine Schwester Ulrike:

> Die Notwendigkeit, eine Rolle zu spielen, und ein innerer Widerwillen dagegen macht mir jede Gesellschaft lästig, und froh kann ich nur in meiner eigenen Gesellschaft sein, weil ich da ganz wahr sein darf.[15]

Was Rousseau – und der junge Kleist – als existentielles Entweder/Oder hinstellt, wird durch das Diderotsche Paradox über die Kunst des Schauspielers im Bereich der Theatralität umgekehrt und im ›Amphitryon‹ auf die Spitze getrieben. Weder Alkmene noch Amphitryon sind zu jener Simulation fähig, die ein Leben im theatralen Milieu erträglich macht. Sosias geht einen mittleren Weg, weil er lernen kann, sich mit dem Vexierspiel Merkurs zu arrangieren. Wenn Kleist aber die Götter selbst als vollendete Schauspieler auf die Bühne stellt, so zeigt er die Inszenierung

[15] Brief vom 5. Februar 1801; SW[4] I, 628.

uneingeschränkter Macht als Macht der Inszenierung. Merkurs Treue zum Diderotschen Muster erschafft jedoch einen Rahmen, in dem das unverkennbar nuanciertere Rollenspiel Jupiters auf weitere Paradoxien der Theatralität in deren Bezug zur Macht aufmerksam macht, die über eine einfache Gegenüberstellung der Modelle Rousseaus und Diderots hinausweisen.

Ethel Matala de Mazza

RECHT FÜR BARE MÜNZE

Institution und Gesetzeskraft in Kleists ›Zerbrochnem Krug‹

I

»Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr« (SW[7] I, 200, Vs. 646) – der Schadensbericht der Marthe Rull bilanziert in Kleists Komödie lakonisch, was der zu Bruch gegangene Krug unter seinen Trümmern begraben hat: Gegenständlichkeit, Evidenz, Repräsentativität. Man darf die Fehlanzeige der entrüsteten Witwe getrost auch auf das Drama selbst beziehen: Immerhin ist ›Der Zerbrochne Krug‹ das einzige Stück des Theaterdichters Kleist geblieben, das in einer Inszenierung über die Bühne ging, bevor es in gedruckter Form verfügbar war.[1] Allerdings sollte ausgerechnet diese Inszenierung, weil der Regie führende Goethe die fortlaufende Handlung kurzerhand in drei Akte zerschlug, so gründlich missraten, dass Kleist sich genötigt sah, in seiner Kunstzeitschrift ›Phöbus‹ noch im selben Monat einige »Fragmente« aus dem »verunglückt[en]« Lustspiel (SW[7] I, 835) zu veröffentlichen. Die vorgelegten ›Bruchstücke‹ sollten dem ›Zerbrochnen Krug‹, wie eine redaktionelle Fußnote erklärt, noch einmal neu zu seinem Recht verhelfen. Kein befangener Dorfrichter jedoch hatte in diesem Revisionsverfahren das letzte Wort, sondern, als oberste Instanz des Geschmacksurteils, das Lesepublikum.[2]

»Nichts seht ihr, mit Verlaub« – die Klage über die verstellte, unmöglich gemachte Wahrnehmung ist schließlich aber noch in einer dritten Hinsicht vielsagend: deutet sie doch unmittelbar auf jenen fundamentalen Mangel hin, von dem die Komödie als Ganzes unter Spannung gehalten wird. Unablässig kreist das Geschehen um das Sehen-Wollen und das Nicht-Sehen-Können; es wird verhandelt über das Gesehen-Werden, mit dem das eigene Ansehen auf dem Spiel steht; und immer geht es dabei auch um die Vorsicht, das Wachen und das Wachsam-Sein. Das macht schon die Eingangsszene der Komödie deutlich, die dem Dorfrichter gleich in doppelter Hinsicht ein böses Erwachen beschert. Das erste hat Adam – wenigstens will

[1] Der Erstdruck der Komödie erfolgte erst 1811 im Verlag der Realschulbuchhandlung Berlin. Vgl. SW[7] I, 925.

[2] Zum Streit um die Erstaufführung vgl. den Kommentar Hinrich C. Seebas in DKV I, 757 ff. – Grundlegend zu diesem Konflikt ist nach wie vor auch die Darstellung von Helmut Sembdner, Der ›Zerbrochne Krug‹ in Goethes Inszenierung. In: Ders., In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung, dritte, verm. Auflage, München 1994, S. 57–75.

er dies den Gerichtsschreiber Licht glauben machen – die wüsten Verunstaltungen an Gesicht und Körper eingetragen, mit denen er von Anbeginn den Argwohn seines Untergebenen auf sich zieht. Das zweite und eigentliche böse Erwachen steht ihm allerdings erst noch bevor: Der Richter aus dem kleinen Huisum muss sich gefasst machen auf den Besuch des Gerichtsrats Walter aus Utrecht, der die »Rechtspfleg auf dem platten Land« (SW[7] I, 188, Vs. 298) einer Revision unterziehen will – »sehn soll ich bloß, nicht strafen« (SW[7] I, 188, Vs. 302), erläutert Walter seinen Auftrag selbst. Da indessen zu befürchten steht, dass der Gesandte des Obertribunals nicht dieselbe »holde« Nachsicht walten lassen wird, für die der Name seines Vorgängers Wachholder (SW[7] I, 180, Vs. 95) bürgte, erscheint es Adam dringend geboten, sich in gesteigerter Wachsamkeit zu üben.[3] Seine Vorsicht wird sich in dem Maße bewähren, wie es ihm gelingt, die Sicht der anderen zu verstellen und ihr Sehen-Können zu vereiteln. Nicht das eigene Erwachen, wie Kafka später meinte, sondern das Erwachen der anderen erwächst für Adam zum »riskanteste[n] Augenblick«.[4]

Das Drama, das sich um den entzweigegangenen Krug entspinnt, lässt sich so zunächst als eine komödiantische Probe auf das Exempel lesen, diesen riskantesten Augenblick so weit wie möglich hinauszuschieben. Das Geschehen lebt von der Gerissenheit und Chuzpé des Dorfrichters, die Wahrnehmung seiner Gegenspieler zu hintertreiben: Sein Register reicht von groben Handgreiflichkeiten bis zu Täuschungsmanövern mit den Mitteln rhetorischer List. Den Bauerssohn Ruprecht etwa trifft es schmerzlich am eigenen Leib; ihn hat Adam mit »eine[r] Handvoll grobgekörnten Sandes« (SW[7] I, 211, Vs. 1003) als Zeugen unschädlich gemacht, als er sich anschickte, den nächtlichen Eindringling in der Kammer seiner Braut Eve zu stellen. Die wiederum lässt sich durch den Dorfrichter mit der Illusion einer geheimen Einsicht blenden: Sie sitzt dem Trug eines verbotenen Einblickes in vertrauliche Korrespondenzen auf und glaubt aufs Wort, was sie Adam nur vorlesen sah. Undurchschaubarkeiten, die den Anschein des Sichtbaren widerlegen, geben aber schließlich auch Licht und Walter Rätsel auf. Sie sehen sich von einem Gewebe aus Lügen und gewitzten Ausflüchten umsponnen, in dem der wahre Sachverhalt sich in viele gegenläufige Perspektiven zerstreut. In immer neuen Volten entwindet sich der Dorfrichter dem Zugriff seiner Widersacher, indem er den Abstand zwischen der referentiellen und der figurativen Bedeutung idiomatischer Ausdrücke als

[3] Zu dieser Wachsamkeit scheint, mit einer kleinen intertextuellen Anspielung, auch die Ankündigung des Schreibers Licht zu mahnen: Sein »Macht Euch bereit auf unerwarteten Besuch aus Utrecht. [...] Der Herr Gerichtsrat kömmt« zitiert Verse aus dem Kirchenlied ›Wachet auf, ruft uns die Stimme‹, in dem die klugen und die törichten Jungfrauen aufgefordert werden: »Macht Euch bereit, der Bräutgam kömmt«.

[4] In einer – später getilgten – Passage des Romans ›Der Proceß‹ sinniert Josef K. über den »Augenblick des Erwachens«, der ihm als der »riskanteste Augenblick« erscheint. Vgl. Franz Kafka, Der Proceß. Apparatband, hg. von Malcolm Pasley, New York und Frankfurt a.M. 1990, S. 168. – Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich dem Aufsatz von Joseph Vogl, Vierte Person. Kafkas Erzählstimme. In: DVjs 68 (1994), S. 745–756, hier S. 745 f.

Fluchtraum für sich nutzt. Mitgefangen und über 13 lange Auftritte hingehalten werden so nicht zuletzt die Zuschauer der Komödie. Was ihnen zu *sehen* gegeben wird, ist ja im wesentlichen das *Nicht-Sehen* der Gegenspieler Adams – ein *Nicht-Sehen* und *Nichts-Sehen*, das den Richter lange Zeit vor der öffentlichen Bloßstellung bewahrt. Vielen Theatergängern, besonders unter den Zeitgenossen Kleists, war das zu wenig. Sie fühlten sich um ein fesselndes Bühnengeschehen betrogen und bezogen den Ausruf »Nichts seht ihr, mit Verlaub« vor allem auf sich selbst.

Tatsächlich setzt die Komödie um den zerbrochenen Krug einer bühnenwirksamen Inszenierung Widerstände entgegen, die auch dem Regisseur der Uraufführung am Weimarer Theater nicht entgangen sind. In einem Brief an Adam Müller stellt Goethe mit Bedauern fest, dass das Stück – bei allen »außerordentliche[n] Verdienste[n]« – doch »auch wieder dem unsichtbaren Theater« angehöre; es entbehre einer eigentlichen »Handlung«, die sich vor den »Augen und Sinnen«[5] des Publikums entfalten könne. Goethe hat der Komödie damit abgesprochen, was für Aristoteles kardinaler Bezugspunkt theatraler Mimesis war. Seit der ›Poetik‹ galt die Nachahmung von Handlung für Tragödie wie Komödie als oberstes Postulat. Untermauert war diese Aristotelische Theorie des Theaters mit einer Theorie der Funktion des Theatralischen in der Gesellschaft.[6] Die Tragödie empfahl sich als soziale und politische Kunst par excellence, weil sie im Akt der Vergegenwärtigung des Mythos, im Akt der nachahmenden Repräsentation jenen gemeinsamen Bezugshorizont verfügbar machte, durch den das Publikum sich als zusammengehöriges Kollektiv erfuhr – nicht zuletzt durch das geteilte Jammern und Schaudern, die Verbundenheit im gemeinschaftlich geteilten und reinigend abgeführten Affekt.

Keine dieser Bestimmungen jedoch, so scheint es jedenfalls zunächst, hat für die Dramaturgie des ›Zerbrochnen Krugs‹ noch irgendeinen Bestand. An die Stelle einer geschlossenen, geradlinig auf eine Pointe zusteuernden Handlung sind langwierige Verhöre und Verhandlungen getreten. Erst recht lässt sich kein gemeinsamer Bezugshorizont mehr ausmachen – im Gegenteil: Die rechtlichen Grundlagen, die Gesetz und Urteil in ein geordnetes Verhältnis setzen könnten, kommen den Akteuren der Komödie mehr und mehr abhanden. Die Rechtsvertreter machen sich mit ihren Verfahrensweisen und Auslegungspraktiken gegenseitig Konkurrenz und treiben die politische Ordnung – fast – in den Ruin. Im Drama um den zerbrochenen Krug wird damit zum heiklen Punkt, was für Aristoteles mit der Forderung nach theatraler Mimesis geboten war: die Darstellung eines Normengefüges, das die soziale Verständigung trägt. Indem Kleist die Hüter des Rechts einander zuwiderhandeln und auf konträre Weise Recht geben lässt, setzt er nichts weniger als die Darstellbarkeit des Gesetzes aufs Spiel – und mit ihr das Darzustellende, das Gesetz als den einen, unantastbaren Legitimationsgrund des sozial Verbindlichen selbst.

---

[5] Vgl. den Brief Goethes an Adam Müller vom 28. August 1807. Zitiert nach DKV I, 757f.

[6] So hat es Susanne Lüdemann in einem Aufsatz zugespitzt; vgl. Dies., Die Nachahmung der Gesellschaft. In: Konturen des Unentschiedenen, hg. von Jörg Huber und Martin Heller, Basel und Frankfurt a.M. 1997 (Interventionen, 6), S. 79–98, hier S. 80.

II

Die folgenden Überlegungen setzen an diesen Beobachtungen an: Sie möchten dem Verhältnis von Recht und Repräsentation nachgehen, das der Dorfrichter durch sein »gewaltsames Verfahren« (SW[7] I, 199, Vs. 611) auf die Spitze treibt. Offenbar hängt an der Frage der Repräsentation die Geltung eines Rechts, das seinen Ursprung aus dem Gesetz fingieren muss und sich als Wort im Namen der Autorität nur maskieren kann. Der Repräsentation, so wird zu zeigen sein, wächst damit im Gegenzug eine doppelte Aufgabe zu: Sie erscheint als Stellvertretung eines Anderen, eines abwesenden Grundes; aber sie liefert auch einen rückbezüglichen Autoritätsausweis. Sie ist die Präsentation einer legitimen Präsenz.[7] Ihr wohnt ein Moment des Performativen inne, das sie zum ›Akt‹ im eigentlichen Sinne macht. Im Vollzug der Repräsentation wird statuiert, was diese nachzuahmen vorgibt. Darstellend wird so ein Primäres gesetzt, auf das die Darstellung selbst sich als eine sekundäre, nachgeordnete beziehen kann.

Mit seiner Sprechakttheorie hat John Austin[8] darauf aufmerksam gemacht, dass nicht nur körperliche Verrichtungen, sondern auch sprachliche Äußerungen als performative Akte zu betrachten sind: als konventionalisierte Gebrauchsweisen von Worten, mit denen man etwas ›tut‹. Dabei ist die Gewalt nicht zu unterschätzen, die sich in diesen sprachlichen Tat-Sachen geltend macht. Von den Betroffenen wird sie als körperlicher Übergriff erfahren: beispielsweise in der Rede, die verletzt, aber etwa auch in der perlokutionären Kraft des Machtworts, das die peinliche Bestrafung eines anderen verfügt oder gar seinen Tod.

Auch die Verhandlungen, die Kleists Komödie in Szene setzt, sind demnach als ›Handlungen‹ ernstzunehmen. Mit der amerikanischen Philosophin Judith Butler gedacht, ist das gerichtliche Verfahren geradezu ein Präzedenzfall dafür, »welche Macht die *Justiz* hat, Gewalt durch Sprechen auszuüben«.[9] »Richter und andere Vertreter des Gesetzes«, schreibt Butler, lassen sich als Prototypen eines Sprechers ansehen, »der mit seinem Sprechen performativ das ausführt, was er sagt. Ein Richter spricht ein Urteil, und dieser Akt ist rechtlich verbindlich, sofern der Richter tatsächlich Richter ist und den Erfüllungsbedingungen für die Äußerung Genüge getan wird. Jemand, der performative Äußerungen wirkungsvoll einsetzt, spricht mit unbestrittener Macht«.[10]

Welche Spielräume eben dieser Macht offenstehen, um noch flagrante Rechtsbeugungen als legitime Umsetzungen des Rechts unangreifbar zu machen, kann der

---

[7] Diese Formulierung entlehne ich der Studie von Louis Marin, Le portrait du roi. Paris 1981, S. 10.

[8] John Langshaw Austin, How to do things with words, Cambridge, Mass. 1962; deutsche Übersetzung: Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart [2]1979.

[9] Judith Butler, Excitable Speech. A Politics of the Performative, New York 1997; deutsche Übersetzung: Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Berlin 1998, S. 72.

[10] Butler, Excitable Speech (wie Anm. 9), S. 74.

Gerichtsstreit um den demolierten Krug vor Augen führen. Gegen den Dorfrichter aus Huisum, der sich über alle »gesetzlichen Formalitäten« (SW[7] I, 197, Vs. 569) schlitzohrig hinwegsetzt, hat nicht einmal der ranghöhere Gerichtsrat eine juridische Handhabe. Als »Mann«, der »seinen Amtseid ja geschworen« (SW[7] I, 180, Vs. 98) hat und, wenigstens nominell, »nach den / Bestehenden Edikten und Gebräuchen« »praktisiert« (SW[7] I, 180, Vs. 99 f.), kann Adam sich vor den Klägern darauf berufen, dass er »im Namen der Justiz« (SW[7] I, 197, Vs. 578) als Richter spricht und in ihrem Namen Recht erteilt.[11] Immerhin ist der Dorfrichter korrekt genug, diesen Namen aus der Anonymität der Formel hervortreten zu lassen. Er reklamiert für sich den »alten Brauch im Recht«, der »in den Niederlanden [...] / Seit Kaiser Karl dem fünften schon besteht« (SW[7] I, 188, Vs. 307 ff.).

Adams Anspielung auf die Carolina ist nicht nur von rechtsgeschichtlichem Interesse. Sie führt auch hin auf einige Details, die aufschlussreich sind für die strukturelle Anlage der Kleistschen Komödie selbst. Neben den neuen Standards in der Schuldbemessung nämlich – jener berüchtigten »Strafarithmetik«,[12] die das gerichtliche Urteil auf eine »quantifizierende Kunst des Schmerzes« abstellte[13] – setzte die Peinliche Gerichtsordnung Karls V. unter anderem zwei bemerkenswerte Neuerungen durch, die mit eingespielten mittelalterlichen Prozessformen brachen. Die erste betraf das Amt des Richters: Bis dahin war es üblich gewesen, die eigentliche Urteilsfindung den Schöffen zu überlassen und dem Richter lediglich die formelle Leitung des Verfahrens anzuvertrauen. Vor allem in den Dorfgerichten hatte sich die Form des siebenköpfigen gräflichen Schöffengerichts über Jahrhunderte fest etabliert.[14] Die Carolina dagegen bezog nun den Richter in den Prozess der Urteilsfindung ein. Sie nahm den Schöffen die volle Verantwortung für den Richterspruch ab und wirkte so langfristig auf eine institutionelle Ausgrenzung derer hin, »die vnsere Keyserliche recht nit gelert, erfarn, oder übung haben«,[15] wie es in der Vorrede der Gerichtsordnung heißt. Der Dorfrichter Adam in Kleists Komödie kann demnach als verspätetes Übergangsprodukt dieser Entwicklung angesehen werden. »Auf Ehr« bekennt er ja selbst gegenüber dem Gerichtsrat, »nicht studiert« (SW[7] I, 215, Vs. 1122) zu haben. Andererseits scheint er zumindest soweit rechtskundig, dass er um den Vorrang wissen mag, den die Carolina den »alten wohlherbrachten recht-

[11] Eingehend befasst sich mit diesen juristischen Verhältnissen, auch aus moderner Perspektive, der Beitrag von Hans-Peter Schneider, Justizkritik im ›Zerbrochnen Krug‹. In: KJb 1989/90, S. 309–327, vgl. besonders S. 323 ff.

[12] Michel Foucault, Surveiller et punir. La naissance de la prison, Paris 1975; deutsche Übersetzung: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.1976, S. 50.

[13] Foucault, Surveiller et punir (wie Anm. 12), S. 46.

[14] Vgl. dazu den Artikel »Schöffen, Schöffengericht« in: Handwörterbuch der deutschen Rechtsgeschichte, hg. von Adalbert Erler und Ekkehard Kaufmann, 5 Bde., Bd. 5: Protonarius Apostolicus – Strafprozeßordnung, Berlin 1990, Sp. 1463–1468, hier Sp. 1464.

[15] Vgl. Vorrede des peinlichen halsgerichts. In: Die Peinliche Gerichtsordnung Kaiser Karls V. von 1532 (Carolina), hg. und erl. von Gustav Radbruch, sechste, durchges. Auflage hg. von Arthur Kaufmann, Stuttgart 1975, S. 29.

messigen vnnd billichen gebreuchen«[16] gewährt. Eine sogenannte »salvatorische Klausel« der Präambel räumt der Gerichtsordnung lediglich eine subsidiäre Geltung ein.[17] Mit gutem Recht kann Adam sich insofern auf »Statuten, eigentümliche, in Huisum« berufen und an der »Form« festhalten, von der er nach eigenem Bekunden »noch heut kein Jota abgewichen« (SW[7] I, 199, Vs. 627–631) ist. Das Nebeneinander verschiedener Verfahrensrationalitäten, das den Dorfrichter dienstfertig »Recht so jetzt, jetzo so« (SW[7] I, 199, Vs. 635) erteilen lässt, ist in der Carolina selbst gewissermaßen strukturell vorgeprägt, zumindest wird es von ihr ausdrücklich toleriert.

Neben diesen Freiheiten, die die Peinliche Gerichtsordnung dem Richter gestattet, verdient jedoch ein zweites, vielleicht entscheidenderes Element der Carolina Aufmerksamkeit: die Institution nämlich des endgültigen Gerichtstags oder »rechttags«,[18] mit der ein Stück des mittelalterlichen Rechtsgangs in die Neuzeit hinübergerettet werden sollte – freilich in entstellter Form. *De facto* war der »mündliche[ ] Redekampf« der Schöffen »unter der Gerichtslinde«[19] längst abgeschafft; an seine Stelle war ein »geheime[s], überwiegend schriftliche[s] Verfahren«[20] getreten, bei dem die Gerichte gehalten waren, ihre Akten zu versenden und rechtsgelehrte Auskunft von höherer Stelle[21] einzuholen. Der »entlich rechttag« sollte das Verschwinden der Öffentlichkeit aus der ermittelnden Tätigkeit des Gerichts kompensatorisch auffangen. Es handelte sich dabei um einen »Scheinprozeß«,[22] in dem

---

16 Vorrede des peinlichen halsgerichts (wie Anm. 15), S. 30.

17 Vgl. dazu auch die Erläuterungen von Gustav Radbruch: Zur Einführung in die Carolina. In: Die Peinliche Gerichtsordnung Kaiser Karls V. (wie Anm. 15), S. 5–23, hier besonders S. 10 f.

18 Vgl. dazu die Art. 78–98 der ›Peinlichen Gerichtsordnung‹ (wie Anm. 15), S. 66–74.

19 Vgl. Radbruch, Einführung (wie Anm. 17), S. 22.

20 Vgl. den Artikel »Rechtstag, endlicher« in: Handwörterbuch der deutschen Rechtsgeschichte (wie Anm. 14), Bd. 5, Sp. 395–399, hier Sp. 395.

21 Vgl. dazu den Art. 219 der Carolina: »Vnnd nach dem vilfeltig hieuor inn dieser vnser vnd des heyligen Reichs ordnung der peinlichen gericht von rath suchen gemelt wirdet, so sollen allwegen die gericht, so inn jren peinlichen processen, gerichts übungen vnd urtheylen, darinn jnen zweiuel zufiel, bei jren oberhofen, da sie auß altem veriërtem gebrauch bißher vnderricht begert jren rath zu suchen schuldig sein, Welche aber nit oberhoffe hetten, vnd auff eyns peinlichen anklegers begern die gerichts übung fürgenommen wer, sollen inn obgemeltem fall bei jrer oberkeyt die das selbig peinlich gericht fürnemlich vnd on alle mittel zu bannen, vnd zu hegen macht hat, rath suchen.« In: Peinliche Gerichtsordnung (wie Anm. 15), S. 130. – Das umständliche Verfahren der Aktenversendung war noch im 18. Jahrhundert weit verbreitet; vgl. Schneider, Justizkritik (wie Anm. 11), S. 311 f. – In der Komödie nimmt Adam selbst auf diese Praxis Bezug, wenn er den Antrag stellt, »Bevor wir ein Konklusum fassen, / Im Haag bei der Synode anzufragen / Ob das Gericht befugt sei, anzunehmen, / Daß Beelzebub den Krug zerbrochen hat.« (SW[7] I, 236, Vs. 1749–1752) Ansonsten scheint der Dorfrichter es mit der Aktenversendung jedoch nicht so genau zu nehmen. Darauf lassen jedenfalls die »Aktenstöße« in seiner Registratur schließen, die »liegen wie der Turm zu Babylon« (SW[7] I, 182, Vs. 161 f.).

22 Vgl. den Artikel »Rechtstag, endlicher« im Handwörterbuch der deutschen Rechtsgeschichte (wie Anm. 14), Sp. 395. Für den besonderen Fall der Verurteilung zu peinlicher Strafe vgl. Wolfgang Schild, Der »entliche Rechtstag« als das Theater des Rechts. In: Strafrecht, Straf-

Ankläger und Angeklagte in mündlicher Wechselrede gegeneinander antraten. Tatsächlich war der Richterspruch bereits vorab gefällt. Der öffentliche Parteienstreit am Gerichtstag stellte lediglich eine *fiktive Unmittelbarkeit* her, die den voraufgegangenen Ermittlungsgang zugleich wiederholte und verdeckte.

Bezeichnenderweise nun hat Kleist ausgerechnet dieses *Ritual einer bloßen Prozess-Simulation* im ›Zerbrochnen Krug‹ zu einem Zeremoniell der eigentlichen Urteilsfindung aufgewertet; der Gerichtstag wird in der Komödie so mit einem Sinn belehnt, den er, zumindest seit Beginn der Neuzeit, nie mehr hatte.[23] Man darf diese performative Auslegung des ›nur‹ Repräsentativen – jedenfalls wäre dies meine These – als deutlichen Fingerzeig auf ein tieferes Darstellungsinteresse Kleists ernst nehmen. Denn offensichtlich war es ihm um eine – wie sehr auch immer komisch gebrochene – *Demonstration der Realitätsmächtigkeit von symbolischen Formen* zu tun, Formen also, mit denen eine Gesellschaft sich einrichtet und mit denen sie sich für sich selbst verstehbar macht. In den Begriffen Cornelius Castoriadis' gesprochen, ging es Kleist um die tragende Rolle *imaginärer Institutionen*[24] im sozialen Prozess.

---

prozess und Rezeption. Grundlagen, Entwicklung und Wirkung der Constitutio Criminalis Carolina, hg. von Peter Landau und Friedrich Christian Schroeder. Frankfurt a.M. 1984, S. 119–144.

[23] In seinen Erläuterungen weist Gustav Radbruch darauf hin, dass »erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts [...] die Öffentlichkeit, die Mündlichkeit, die Laienbeteiligung im Strafprozeß wiederhergestellt« wurden. Vgl. Ders., Einführung (wie Anm. 17), S. 22. Zu den Diskussionen um die Herstellung einer Parteienöffentlichkeit im Zivilprozess, die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland geführt wurden, vgl. auch Peter Friedrich und Michael Niehaus, Transparenz und Maske. Zur Diskussion über das öffentlich-mündliche Gerichtsverfahren in Deutschland um 1800. In: Poetologien des Wissens um 1800, hg. von Joseph Vogl, München 1999, S. 163–184, besonders S. 170 ff. – In der langen Forschungstradition zum ›Zerbrochnen Krug‹ hat sich bislang kaum jemand für diese Zusammenhänge interessiert; vielleicht, weil schwer zu ermessen ist, inwieweit Kleist tatsächlich historischen Gegebenheiten im Holland des 17. Jahrhunderts gerecht werden wollte und inwieweit er andererseits unter dem Eindruck der juridischen Debatten seiner eigenen Zeit stand. Dennoch: In den wenigen rechtshistorisch aufmerksamen Beiträgen hat Adams kursorische Anspielung auf Samuel Pufendorfs Naturrechtslehre stets mehr Beachtung und Recherchearbeit auf sich gezogen – und das, obwohl der Dorfrichter ausdrücklich zugibt, dass er diese Lehre kaum kennt! Vgl. exemplarisch Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie, Freiburg 1987, S. 91 f.; sowie Hinrich C. Seeba, ›Overdragt der Nederlanden in 't Jaar 1555‹: Das historische Faktum und das Loch im Bild der Geschichte bei Kleist. In: Barocker Lust-Spiegel. Studien zur Literatur des Barock, Festschrift für Blake Lee Spahr, hg. von Martin Bircher, Jörg-Ulrich Fechner und Gerd Hillen, Amsterdam 1984, S. 409–443, besonders S. 417 ff.

[24] Vgl. dazu Cornelius Castoriadis, L'institution imaginaire de la société, Paris 1975; deutsche Übersetzung: Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie, Frankfurt a.M. 1984.

III

Sinnfällig führt die Komödie die Macht dieser imaginären Institutionen an der vielzitierten »Ehre des Gerichts« (SW[7] I, S. 239, Vs. 1841) vor Augen, die den Richter noch im Moment des offenbaren Amtsmissbrauchs protegiert. Sie beschwört, in traditionelleren Begriffen, eben jene Aura der Unantastbarkeit, die sich mit der Einsetzung in die Amtsvollmachten wie von Zauberhand um alle staatlichen Würdenträger schließt. Die Übernahme eines juridisch-politischen Mandats geht gleichsam mit einer Transsubstantiation einher, die den Körper des Amtsinhabers aus der Sphäre des Profanen heraushebt und zu einem symbolischen Körper verklärt. Wenn man so will, partizipiert der Körper der Amtsperson an derselben »mystischen Energie«,[25] die das Mittelalter als Privileg des Monarchen erachtete und zum Angelpunkt der Lehre von den zwei Körpern des Königs erhob. Sie unterscheidet zwischen dem natürlichen Körper, von dem Adam so sinnig sagt, dass er nicht »gravitätisch, wie ein Eisbär« (SW[7] I, 182, Vs. 158) zu sein braucht, und dem mystischen Körper, der über die Zeit hinweg dauert und sich als der unberührbare Träger des Königtums erhält.[26]

Markiert und in die Sichtbarkeit gehoben wird dieser symbolische Körper für gewöhnlich durch die Kleidung, die die institutionelle Zugehörigkeit kenntlich macht. Nicht umsonst spielt in Kleists ›Zerbrochnem Krug‹ die Amtsrobe Adams eine so zentrale Rolle. Schon die beiden ersten Auftritte geben den Blick frei auf die peinliche Szene eines bedrängten Richters, der seinen Körper, sichtbar vom verbotenen Begehren gezeichnet, unter der Maske der Autorität zum Verschwinden zu bringen sucht. »Bäffchen«, »Mantel« und »Kragen« (SW[7] I, 183, Vs. 174) werden von den feixenden Mägden daher unverzüglich herbeigeschafft. Dennoch haftet der Robe Adams der Makel der Unvollständigkeit an, solange die Perücke fehlt: das Symbol schlechthin für den Namen des Gesetzes, aber eben auch – für seinen Missbrauch.[27]

---

[25] Vgl. Albrecht Koschorke, Umstellt von tausend Augen. In: Frankfurter Rundschau vom 22. August 2000, S. 20.

[26] Dieser Lehre gewidmet ist die grundlegende Studie von Ernst H. Kantorowicz, The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology, Princeton 1957; deutsche Übersetzung: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München 1990.

[27] Die Perücke ist zu sehen im Kontext einer eigenen Rechtsgeschichte des Haars. Als Haartracht, wenn auch als künstlich nachgebildete, verweist sie darauf, dass die Trennscheide zwischen natürlichem Körper und Amtskörper nicht exakt entlang der Grenze von Haut und Kleid verläuft. Im ›Haarkleid‹ des Kopfes ist eine Zone der Übergänglichkeit angelegt, in welcher der natürliche Körper selbst zum Träger symbolischer Markierungen wird. Daher gehört zur zeremoniellen Amtseinsetzung nicht selten auch die Anpassung an eine vorgeschriebene Tracht des Haars – man denke nur an das Unterwerfungsritual des Haarscherens (»Tonsur«) beim Eintritt in Ordensbruderschaften, das die Idee der Gottesknechtschaft sinnfällig machen soll.
Als Schmuck und Schutz, der dem ›natürlichen‹ Körper angewachsen ist, erhält das Haar zugleich allerdings die Verbindung zu jenen niederen Triebregionen aufrecht, die der symbolische

In der Komödie avanciert die Perücke zu einem Schlüsselrequisit. Durch sie ist der Richter in die Zerstörung des Krugs verstrickt,[28] die den Gerichtsstreit allererst in Gang bringt. Durch sie wird der Richter am Ende aber auch seiner Täterschaft überführt und sozusagen symbolisch abgestraft. Der letzte Auftritt gewährt zwar nicht dem Publikum, aber immerhin den schadenfrohen Akteuren auf der Bühne den Anblick eines flüchtenden Adam, dem die Perücke »den Rücken peitscht« (SW[7] I, 855, Vs. 2414), während er über das »aufgepflügte Winterfeld« (SW[7] I, 855, Vs. 2405) das Weite sucht.

Das Auftauchen des Kopfputzes aus dem Spalier des Weinstocks setzt indessen nur den Schlusspunkt unter ein Verhandlungsgeschehen, in dem die Perücke gerade *als* abwesende, gerade *als* vermisste immerzu gegenwärtig war. Auch für Adam selbst übrigens, der sehr wohl weiß, dass er sich »ohne der Perücke Beistand« buchstäblich eine Blöße gibt und dass er, »kahlköpfig« den Vorsitz führend, um sein »Richteransehn« »verlegen« (SW[7] I, 190, Vs. 376 f.) sein muss. Die Einbuße der Perücke nimmt gewissermaßen *de facto* eine Devestitur vorweg, in der die Amtsenthebung *de iure* sich vorzeitig anzukündigen scheint – das Schicksal des Richters aus dem Nachbardorf Holla tut ein Übriges hinzu.

Um so bemerkenswerter ist es aber, dass die unfreiwillige *mise à nu* – vorerst jedenfalls – keineswegs die öffentliche Diskreditierung des gefallenen Richters besiegelt. Wenigstens für die Augen der Kläger und Zeugen hat der Zauber seiner Amtswürde das bare Haupt und die klaffenden Wunden unsichtbar gemacht. Marthe und Brigitte, Veit und Ruprecht verhalten sich nicht anders als die Zuschauer in Andersens Märchen, die darauf beharren, zu sehen, was sie nicht sehen – die Kleider ihres

---

Körper nicht kennen darf. Unfreiwillig deutet darauf Adams erste Ausrede hin, die er um den Verlust der Perücke spinnt: »Geh, Margarete! / Gevatter Küster soll mir seine borgen; / In meine hätt die Katze heute morgen / Gejungt, das Schwein!« (SW[7] I, 186, Vs. 240–243) Zu Recht hat David Wellbery diese Ausrede psychoanalytisch gedeutet: als Symptom, das auf das unverarbeitete, verdrängte Ereignis der vergangenen Nacht verweist und dieses chiffriert: »the bodily facts of reproduction – of birth and sexuality – have soiled the judicial authority the wig represents«. Vgl. D. Wellbery, Kleist's ›The Broken Jug‹: The Play of Sexual Difference. In: Reading After Foucault. Institutions, Disciplines, and Technologies of the Self in Germany 1750–1830, hg. von Robert S. Leventhal, Detroit 1994, S. 117–126, hier S. 118 f. – Ein eigener Beitrag zur Rechtsgeschichte des Haars ist in Vorbereitung. Erste Hinweise zur Forschungslage geben folgende Veröffentlichungen: Haarproben, hg. von Marie-Luise Könneker, Darmstadt und Neuwied 1983. – Peter Kaiser, Die Bedeutung der Haare in der Kulturgeschichte und in der heutigen Analytik, Diss. Ulm 1993 (Mikrofiche).

[28] Das geht aus dem Geständnis Eves hervor, das die sogenannte Variant-Fassung des zwölften Auftritts nachträgt. Die überstürzte Flucht des ungebetenen Besuchers schildert sie so: »Und tappt sich auf die Hütsche, / Und auf den Stuhl, und steigt aufs Fensterbrett, / Und untersucht, ob er wohl springen mag. / Und wendet sich, und beugt sich zum Gesimse, / Wo die Perück hängt, die er noch vergaß. / Und greift und reißt vom Krug sie, und reißt / Von dem Gesims den Krug herab: / Der stürzt; er springt; und Ruprecht kracht ins Zimmer« (SW[7] I, 849, Vs. 2230–2237).

Monarchen nämlich[29] –, und nicht wahrhaben wollen, dass der Kaiser nackt vor ihnen paradiert.

Für die Theaterzuschauer *vor* der Szene allerdings sind die Schrammen und Schwellungen im Gesicht des Dorfrichters als wunde Punkte ohne jeden magischen Glanz präsent. Sie sind ausgestellt als die Spuren einer Gewalt, die ihre Befugnisse überschritten und dem Eigeninteresse – und zwar dem ureigensten: dem sexuellen Begehren – auf illegitime Weise Recht verschafft hat. Bemerkenswerterweise stützt diese Rechtsanmaßung sich auf eine besondere Form der Usurpation: auf einen Akt der *hermeneutischen Gewalt*. Adam hat, um sich die Braut Ruprechts als Komplizin gewogen zu machen, einen Brief ›entwendet‹ – das heißt, im Sinne Lacans:[30] Er hat den Brief für die leseunkundige Eve auf eine zweite, abgründigere Weise ›unlesbar‹ gemacht, indem er seine Adresse manipulierte. Nicht die des Empfängers allerdings, wie in der Erzählung Edgar Allan Poes, sondern den Bestimmungsort der Milizionäre, die der Staat zu den Waffen ruft.

Damit hat Adam das Machtwort des Staates insgesamt depotenziert: Er hat es um seine Aussagekraft, seine Referenz auf ein für alle zugängliches Gesetz gebracht. Adams »gewaltsames Verfahren« (SW[7] I, 199, Vs. 611) der Interpretation, dem er auch auf dem Richterstuhl treu bleibt, *versetzt das Gesetz*; es *verlegt im Vollzug der Auslegung die Grundlagen*, auf die es sich beruft.

Erfolg haben kann der Richter damit freilich nur, weil er Spielräume für sich nutzbar macht, die prinzipiell in dem hermeneutischen Zirkel von Deutung und Setzung angelegt sind. An diesem Angelpunkt hakt Jacques Derrida in seiner Auseinandersetzung mit Walter Benjamins Essay ›Zur Kritik der Gewalt‹ (1921) ein.[31] Er zeigt auf, dass in jedem Akt des Recht-Gebens unweigerlich eine Gewalt am Werk ist, die sich aus der reflexiven Struktur der Rechtfertigung selbst ergibt. Das Erteilen eines Bescheids im Namen des Gesetzes setzt die Geltung dieses Gesetzes nicht allein voraus; es lädt das Gesetz vielmehr rückwirkend auch mit Gesetzeskraft auf. In der Anwendung des Gesetzes beglaubigt und statuiert sich dessen Autorität. Das Übersetzen der Gesetzeskraft in die Rechtskraft der Verordnung ist zugleich ein neuerliches Fest-Setzen der Bedingungen, die die Auslegung ermöglichen sollen. Anders gesagt ist das, was als Ursprung des Rechts anerkannt werden soll, tatsächlich immer auch die Folge einer Rückprojektion. Durch die Interpretation

[29] Eine Diskussion der Beobachtungsverhältnisse in diesem Märchen, der daraus sich ableitenden Lesarten und ihrer institutionensoziologischen Implikationen leistet der Aufsatz von Susanne Lüdemann, Des Kaisers alte Kleider. Notizen zu einem Buch Pierre Legendres. In: Referenzgemetzel. Geschlechterpolitik und Biomacht, hg. von Barbara Ossege, Dierk Spreen und Stefanie Wenner, Tübingen 1999, S. 119–133.

[30] Vgl. dazu Jacques Lacan, Das Seminar über E. A. Poes ›Der entwendete Brief‹. In: Ders., Schriften I, ausgewählt und hg. von Norbert Haas, Weinheim und Berlin 1986, S. 7–41, für den folgenden Zusamenhang besonders S. 28 ff.

[31] Vgl. zum Folgenden Jacques Derrida, Force de loi. Le »fondement mystique de l'autorité«; deutsche Übersetzung: Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«, Frankfurt a.M. 1991.

›nach‹ dem Gesetz wird die ursprüngliche Gewalt, die es durchgesetzt hat, retrospektiv als gerechte, der Rechtsordnung Sinn gebende, lesbar gemacht.[32] Begriffe wie die der »Staatsgewalt« oder der »Amtsgewalt« halten diese ursprüngliche Gewalt noch in einem semantischen Rest gegenwärtig und zähmen sie doch bereits zu einer legitimen, im geltenden Recht begründeten Gewalt. Der Dorfrichter Adam, der sich seiner Amtsgewalt in ungebührlichem Maße bedient, macht durch sein Vorgehen unmittelbar deutlich, dass »es kein Recht gibt, das nicht *in sich selbst* [...] *die Möglichkeit einschließt*, [...] mit oder aufgrund von Gewalt angewendet zu werden«.[33] Als Neu-Setzung des Rechtsgrunds, als wiederholende Setzung des ersten Gesetzes ist die Umsetzung des Rechts ein performativer Akt.[34]

IV

Im Gegeneinander von Adam und Walter, in ihren gegensätzlichen Verfahrensweisen tritt diese Begründungsstruktur mit sämtlichen Aporien zutage. Eine offene Kette von performativen ›Vollzugs-Anstalten‹ wird durch sie in Gang gehalten, die keinen Anfang, keine Mitte und kein Ende hat und die sich folglich auch nicht mehr zu einer einheitlichen Handlung im aristotelischen Sinne schließt. Das enthebt das Prinzip der Mimesis indessen weder seiner politischen noch seiner dramatischen Funktion – im Gegenteil: Die Nachahmung erhält *als Repräsentation* da ihren eminenten Sinn, wo es den Setzungscharakter performativer Akte zu überspielen gilt. Repräsentation und Performativität erweisen sich demnach nicht als einander ausschließende Formen der Bedeutungsproduktion. Indem das Herstellen von Sinn sich als ein Darstellen maskiert, arbeiten beide sich vielmehr im Raum des sozialen Imaginären wechselseitig zu.

In Kleists ›Zerbrochnem Krug‹ lässt diese enge Verknüpfung sich am besten wiederum an zwei Dingsymbolen aufzeigen, die den Verlauf des Geschehens entscheidend vorantreiben. Das eine ist der Krug selbst: Die Beschreibung des Bildes, das ihn einst zierte, steht nicht zufällig im siebenten Auftritt, der als längster Auftritt zugleich das dramatische Zentrum der Komödie bildet. Dargestellt war auf diesem Bild bemerkenswerterweise das Zeremoniell einer Investitur. Wie Frau Marthe vor dem Tribunal in umständlicher Ekphrasis ausführt,[35] zeigte das Gemälde die Krönung des spanischen Prinzen Philipp durch seinen Vater Karl V., der mit diesem

[32] Darin folge ich zugleich Cornelia Vismann, die sich mit der Studie Derridas in kritischer Perspektive auseinandergesetzt und in ihr den Palimpsest von Lacans Seminar zum ›Entwendeten Brief‹ zutage gefördert hat. Vgl. dies., Das Gesetz »DER Dekonstruktion«. In: Rechtshistorisches Journal 11 (1992), S. 250–264.

[33] Derrida, Gesetzeskraft (wie Anm. 31), S. 12.

[34] Derrida, Gesetzeskraft (wie Anm. 31), S. 28.

[35] Hinrich C. Seeba hat plausibel machen können, dass Kleist sich bei dieser Beschreibung an einem Kupferstich des Niederländers Simon Fokke orientiert hat. Vgl. Hinrich C. Seeba, ›Overdragt der Nederlanden‹ (wie Anm. 23), S. 436 ff.

Akt zugleich die Kaiserkrone niederlegte. Durch die Erhebung Philipps zum König über die niederländischen Provinzen wurden die Niederlande erstmals als einheitliches Territorium definiert. Das »zerscherbte Paktum« (SW[7] I, 201, Vs. 675), dem die Mutter Eves nachtrauert, steht stellvertretend für diesen Augenblick von größter historischer Bedeutung ein: Es repräsentiert die Gründungsszene des niederländischen Staats, den Moment der vertraglichen Stiftung seiner politischen Institution.

Mit seiner Abbildung hielt der Krug das Andenken an diese Urszene in Form einer imaginativen Vergegenwärtigung fest – ›unbeschadet‹ buchstäblich vom weiteren Verlauf der Geschichte, der die Niederländer in den Freiheitskampf gegen die spanischen Herrscher führte und dazu herausforderte, die Legitimation ihres Staates mit eigenem Sinn zu besetzen. Dass dieser neue Sinn sich performativ herstellte, bezeugt der Krug mit seiner Geschichte: Die Formulierungen Marthes – »Den Krug erbeutete sich [...]«, »Hierauf vererbte / Der Krug auf [...]«, »Drauf fiel der Krug an [...]« (SW[7] I, 201, Vs. 679–696) – umschreiben nur eine Iteration von tätigen, ja gewalttätigen Aneignungsakten,[36] über die der Krug in die Wirren des niederländischen Freiheitskriegs, die Eroberungen und Gefechte unmittelbar verwikkelt war. Vollzogen wurden diese emanzipatorischen Kampfhandlungen freilich immer im Namen eines Staats, den der Gründungsakt, wiewohl von der Geschichte überholt, ins politische Recht gesetzt hatte. *Daran* erinnerte die Darstellung auf dem Krug: Sie bezeugte keine gegebene historische Situation, sondern die *Rechtmäßigkeit* dieses Namens. Ihn zu schützen und auf Dauer zu stellen vermochte die Kette der immer neuen Aneignungen nicht. Sie setzten vielmehr ihrerseits eine Repräsentation voraus, eine Institution dieses Namens im Imaginären, auf die hin sich die emanzipatorischen Taten auslegen konnten.[37] Mit seinem anschaulichen, für alle sichtbaren Bild hatte der Krug diese imaginäre Institution verbürgt.

Umso bezeichnender ist nun aber die Zertrümmerung des Krugs, die Adam sich zuschulden kommen lässt, für die Tragweite seines Vergehens: Durch seinen Amtsmissbrauch, sein gewaltsames Verfahren der Auslegung hat er nicht nur den »gute[n] Name[n]« (SW[7] I, 194, Vs. 490) Eves aufs Spiel gesetzt, wie Marthe Rull vermeint. Mehr noch hat er den *Namen des Staates* als Garanten für die Legitimität der Rechtsordnung, die er selbst vertritt, ausgelöscht und damit jede Möglichkeit eines verbindlichen Sprechens verwirkt. Es ist daher nur folgerichtig, dass Walter, um Eves erschüttertes Wortvertrauen[38] wieder zu festigen, auf eine Inszenierung ver-

[36] In dieser Lesart – allerdings nur in dieser – stimme ich mit Dirk Grathoff überein; vgl. D. Grathoff, Der Fall des Krugs. Zum geschichtlichen Gehalt von Kleists Lustspiel. In: KJb 1981/82, S. 290–314, hier S. 296f.

[37] Vgl. zum Stellenwert des Namens als Metapher für den entzogenen Grund der Autorität den Aufsatz von Samuel Weber, Im Namen des Gesetzes. In: Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 1994, S. 97–128.

[38] Dieses verlorene Wortvertrauen, an dem die arbiträre Relation von Signifikant und Signifikat hängt, steht im Zentrum einiger der neueren Forschungsbeiträge zum ›Zerbrochnen Krug‹. Wegweisend war für diese Frage die Studie von Peter Michelsen, Die Lügen Adams und

fällt, die den Namen des Staats als Bild – und zwar als Bild des Königs – restituiert. Dabei gebieten es schon die Gründe der Symmetrie, dass es sich erneut um ein Bildnis des spanischen Königs handelt. Noch entscheidender allerdings ist das Medium, mit dem Walter die Wahrheit seiner Worte verbürgt: die bare Münze des Gelds.

Sie ist das zweite Dingsymbol, das für die Komödienhandlung entscheidend wird. Doch hat das Geldstück einen besonderen Vorzug für sich: Es schließt, sozusagen über die zwei Seiten der Medaille, Repräsentation und Performanz in einem Zirkel der gegenseitigen Authentifizierung miteinander kurz. Weil die Münze sich durch ihr pures Funktionieren im Tauschverkehr als Maß aller Dinge bewährt, strahlt ihre Glaubwürdigkeit, ihr ›Kredit‹[39] auf die umseitig gezeigte Autorität ab, die ihrerseits wiederum mit ihrem Kopf für die Wertdeckung des Geldes bürgt. So kann durch die Münze, die beides ist: Symbol und Gebrauchsgegenstand, jene repräsentative Instanz, die *de iure* Maß und Wertordnung garantiert, nicht *de facto* außer Kraft gesetzt werden. Im Gegensatz zu dem Krug, auf dem das repräsentative Bild ja gewissermaßen dem faktischen Schicksal des Gefäßes äußerlich blieb, zwingt die Münze beides in eine unauflösliche Einheit. Repräsentation und Performanz fallen ineins, weil Kopf und Zahl sich gegenseitig decken, sich mit der symbolischen Geltung des jeweils anderen belehnen und füreinander Repräsentationen sind.

Wenn Walter demnach an das Bild des Spanierkönigs auf dem Gulden appelliert und diesem Bild die Beweislast für die Glaubwürdigkeit des Staates aufbürdet, beruft er genau diesen Zirkel der Legitimation: Er zitiert die Vollwichtigkeit der Münze, den in Gold aufgewogenen Wert des Geldstücks, als Pfand herbei, um den Kredit des Souveräns zu taxieren, der dem Staat ein Gesicht gibt und ihn *in personam* repräsentiert. Dem Bild des Spanierkönigs – ein Anachronismus auf den ersten Blick[40] – kommt dabei jedoch eine doppelte Funktion zu: Mit ihm wird zum einen in einer Geste der Kompensation das Bild jenes Souveräns wiederhergestellt, der auf dem Krug Recht und Legitimität verbürgte. Zum anderen aber führt gerade der offenbare Anachronismus vor Augen, dass es sich bei dieser wiederaufgerichteten

Evas Fall. Heinrich von Kleists ›Der Zerbrochne Krug‹. In: Geist und Zeichen, Festschrift für Arthur Henkel, hg. von Herbert Anton, Bernhard Gajek und Peter Pfaff, Heidelberg 1977, S. 268–304. Eine weiterführende, von der poststrukturalistischen Literaturtheorie angeregte Lektüre vorgelegt hat Bernhard Greiner, Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist, Berlin 1994, S. 130–146.

[39] Zum sachlichen und etymologischen Zusammenhang von Glauben und Kredit vgl. Jochen Hörisch, Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes, Frankfurt a.M. 1996, besonders S. 18 ff.

[40] An diesem Anachronismus haben sich in der Forschung heftige Kontroversen entzündet. Am prononciertesten Position bezogen haben Dirk Grathoff mit seiner These, dass es sich »um eine vom Autor bewußt intendierte Falschprägung [...] handeln« muss, sowie Wolf Kittler, der in seiner Studie ein mögliches historisches Vorbild mit Identifikationswert für die holländischen Freiheitskämpfer zutage fördert: den sogenannten Geusenpfennig, der allerdings nur Symbolstatus hatte und als Zahlungsmittel nie in den Geldverkehr kam; vgl. Grathoff, Der Fall des Krugs (wie Anm. 36), S. 304 und Kittler, Die Geburt des Partisanen (wie Anm. 23), S. 98–101. Beide Lesarten fallen jedoch, wie ich meine, hinter die komplexen Repräsentationsverhältnisse in der Komödie zurück.

Legitimationsinstanz um eine »Fiktion des Politischen«[41] handelt. Der ›falsche‹ König weist sich selbst aus als eine imaginäre Institution. Sein Bild ist eine Setzung, die repräsentative Stellvertretung nur in dem Maße heißen kann, wie sie den abwesenden Grund der Gesetze *er*setzt.

Das kompromittiert das Bild nicht zu einem leeren Trug: Denn tatsächlich ist dieser letzte Grund des Rechts ein unvordenklicher Grund; jede Rechtsordnung, die diesen Grund begrifflich einzuholen sucht, setzt ihre eigene Rechtssprache bereits voraus. Dem hermeneutischen Zirkel von setzender und deutender Gewalt, der in den juridischen Eigenmächtigkeiten Adams so skandalös zu Tage tritt, muss jeder Versuch unterliegen, den Ursprung der eigenen Legitimität in einer Sprache zu bezeichnen, die sich mit ihrem Sagen immer schon im Recht wissen will. Die Einsetzung Philipps II., die der Krug als Bild vergegenwärtigte, die Versetzung des Rechtsgrunds durch Adams gewaltsame Auslegung und Walters neuerliche Einsetzung des Spanierkönigs als Instanz der Autorität sind *als Setzungen* in gleichem Maße ›Tat-Sachen‹ – Akte der Usurpation.

Was sie freilich fundamental voneinander unterscheidet, ist ihr Verhältnis zum Imaginären: Dessen Schleier, die Magie der Amtswürde hat Adam ja zerrissen; er hat seine Autorität als Richter mit seinem sexuellen Begehren ›befleckt‹ und damit unter seinem ›symbolischen‹ Körper – die verlorene Perücke bezeugt es – einen ›natürlichen‹ Körper hervortreten lassen, ein nacktes Haupt und ein blutig entstelltes Gesicht. ›Recht‹ verschafft hat er auf diese Weise einer – nicht zufällig sogenannten – nackten Gewalt, die die Glaubwürdigkeit des Wortes diskreditiert und statt dessen auf Handgreifliches setzt. Dass es Adam die Sprache verschlägt, als er Eve in der verriegelten Kammer endlich alleine vor sich hat, macht diesen Zusammenhang ebenso sinnfällig wie ihre aggressive Reaktion: der heftige Stoß vor seine Brust.[42]

Gegenüber dieser Zerstörung des imaginären Schutzschirms, der die Gewalt des Richters in der Würde des Amtes bannt, steht das Bild des Königs auf der Münze für eine gebändigte Gewalt: eine Macht, die ihr Recht nicht auf dem Weg des physischen Zwangs sucht, sondern sich Respekt verschafft, indem sie dessen *mögliche* Anwendung repräsentiert. Das Bild des Königs bezieht seine Macht aus der Verschiebung der Gewalt in die Latenz. ›Allmächtig‹ nämlich kann der König sich nur insoweit nennen, wie er sein Gewaltpotential nicht *in actu* ausschöpft, sondern dieses in Bildern akkumuliert, zu einem Ausmaß, das kein konkretes Handeln je ein-

[41] Vgl. Pierre Legendre, Der Tod, die Macht, das Wort. Kantorowicz' Arbeit am Fiktiven und am Politischen. In: Tumult. Schriften zur Verkehrswissenschaft, hg. von Frank Böckelmann, Dietmar Kamper und Walter Seitter, Bd. 16: Kantorowicz, Wien o. J., S. 109–115, hier: S. 112.

[42] Vgl. Eves Schilderung der Szene: »Eve. Und da ich frag, was dies auch mir bedeute? / Läßt er am Tisch jetzt auf den Stuhl sich nieder, / Und faßt mich so, bei beiden Händen, seht, / Und sieht mich an. Frau Marthe. Und sieht –? Ruprecht. Und sieht dich an –? / Eve. Zwei abgemessene Minuten starr mich an. [...] Frau Marthe. Und spricht –? Ruprecht. Spricht nichts –? Eve. Er, Niederträchtger, sag ich, / Da er jetzt spricht; was denkt er auch von mir? / Und stoß ihm vor die Brust, daß er euch taumelt–« (SW[7] I, 848, Vs. 2213–2220).

zulösen vermag. Das Bild wird so in dem Maße zum Medium einer ›Transsubstantiation‹, wie es die vorbehaltene Gewalt in äußerste Machtfülle transformiert. In seiner Studie ›Le portrait du roi‹ hat Louis Marin diese Bedeutung des Bildes für das Selbstverständnis des Souveräns auf eine paradoxe Pointe zugespitzt. Er schreibt: »Der König, d. h. der Monarch, ist nur in Bildern wirklich König. Sie sind seine reale Präsenz. Ein Glaube in die Wirksamkeit und Operativität seiner ikonischen Zeichen ist unerlässlich; sonst entleert sich der Monarch seiner Substanz in Ermangelung solcher Transsubstantiation und nichts bleibt mehr von ihm übrig als das Simulakrum«.[43]

Auf die ›Bewährungsprobe‹ Walters bezogen, wäre der Spanierkönig auf dem neugeprägten niederländischen Geld demnach wirkliche Präsenz und reine Wahrheit nicht *obwohl*, sondern *weil* er nur als imaginäre Größe existiert. Was die Münze zeigt und durch ihre Kaufkraft autorisiert, ist das *Bild* eines Königs – *als* Bild. Der ›falsche‹ Gulden ist die Metapher jener unverzichtbaren »Fiktion des Politischen«, von der der französische Rechtsthistoriker Pierre Legendre spricht. Walters bare Münze ist das Sinnbild für die Kraft der imaginären Institution.

V

Für die imaginäre Institution, die den letzten Grund der Wahrheit, der Gerechtigkeit und der Menschlichkeit vertritt, hat das Christentum den Namen Gottes reserviert. Er kann als Inbegriff dessen gelten, was sich mit der Idee souveräner Allmacht assoziiert; doch unterliegt er einem strikten Bilderverbot[44] und wird als mystischer Grund der Autorität gemeinhin nur benannt, aber nicht gezeigt. Das hindert Eve nicht daran, einen direkten Bezug zwischen dem Bild des spanischen Königs und dem himmlischen Herrscher herzustellen; sie ist sich gewiss, dass ihr in dem Konterfei auf der Münze »Gottes leuchtend Antlitz« (SW[7] I, 854, Vs. 2376) entgegenstrahlt.

Durch Walters effektvoll in Szene gesetzte ›Gottesschau‹ gelangt das Drama um das veruntreute Machtwort so am Ende doch noch zu einem guten Schluss. Dem Gebot, auf das im Namen des Gesetzes Geforderte zu vertrauen, entrichtet die Komödie auch ihren poetologischen Tribut: Recht behält im ›Zerbrochnen Krug‹ nicht nur das Gesetz des Staats, sondern auch die gattungsästhetische Norm.

---

[43] »Le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images. Elles sont sa *présence réelle*: une croyance dans l'efficacité et l'opérativité de *ses* signes iconiques est obligatoire, sinon le monarque se vide de toute sa substance par défaut de transsubstantiation et il n'en reste plus que le simulacre; mais, à l'inverse, parce que *ses* signes *sont* la *réalité* royale, l'être et la substance du prince, cette croyance est nécessairement exigée par les signes eux-mêmes, son défaut est à la fois hérérie et sacrilège, erreur et crime.« Marin, Le portrait du roi (wie Anm. 7), S. 12 f.

[44] Zur Logik des Bilderverbots vgl. den Aufsatz von Alexander García Düttmann, Bilderverbote. In: Konturen des Unentschiedenen (wie Anm. 6), S. 221–238.

Indessen will es die Ironie Kleists, dass die Erfüllung der Genrekonvention nur um den Preis einer Überschreitung des üblichen Komödienrahmens gelingt. Eine solche Transgression zeichnet sich bereits in der Experimentanordnung der Komödie ab: Nicht umsonst zitiert Kleist mit seinem Stoff den von Aristoteles ausgezeichneten Archetypus der Tragödie, den sophokleischen *König Ödipus,* herbei. In der Antike war es der Tragödie aber eben vorbehalten, die transzendente Sinnordnung gegen die Hybris ihrer menschlichen Herausforderer zu verteidigen und den tragischen Helden zur Anerkennung der göttlichen Autorität zu bringen. So hat es die Tragödien-Geschichtsschreibung immer betont; und sogar Nietzsche, der deren Prämissen nicht teilte, stellte die kultische Funktion der Gottesschau ins Zentrum seiner Schrift über ›Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik‹.

Dagegen sehen sich in den Kleistschen Trauerspielen Agnes und Ottokar, Robert Guiskard und Penthesilea durchweg mit einer »gebrechlichen Einrichtung der Welt« konfrontiert,[45] in der kein Gott sich als schicksalsentscheidende Macht offenbart. »Kleists Personen stehen wie nackt vor der ungeheuren Leere des Nichts. Keine Sinnordnung trägt sie, sie müssen selbst für das aufkommen, was sie sind, oft nicht lesbar [...], aber schmerzhaft lebendig«,[46] hat Wolfgang Binder dieses Tragödienverständnis charakterisiert.

Die Götter, die Kleist in seinen Tragödien um ihre Triumphe gebracht hat, kehren nur noch einmal auf die Szene zurück – in der *Komödie*, und als *Mensch gewordene Götter*: als erotische Stellvertreter thebanischer Feldherren, und im Bild souveräner Monarchen auf gemünztem Gold. Es ist die Kehrseite dieser Medaille, dass diese Götter in die Geschicke der Menschen nur noch hineinregieren können, sofern sie bereit sind, sich ihr Handlungsmonopol streitig machen zu lassen. In Kleists ›Amphitryon‹ wird Jupiter so hartnäckig wie vergeblich darauf drängen, dass Alkmene ihn als Gott – und nicht als unerkanntes Alter Ego ihres Ehegatten – begehrt. Im ›Zerbrochnen Krug‹ tritt schon zuvor anstelle des intervenierenden Gottes ein Mensch in Aktion: der Gerichtsrat Walter, den schon sein Name auf die Taten eines gütigen Gottes einschwört. Allerdings ist das Walten des Gerichtsrats mitunter ein Schalten und eher von despotischer Willkür geprägt. Warum er im Falle Adams Gnade vor Recht ergehen lässt, während der Richter aus dem Nachbardorf die ganze Härte des Gesetzes zu spüren bekommt, bleibt rätselhaft. Und nicht minder heikel ist der Kuss, mit dem Walter Eve zum Prozessausgang ›beglückt‹. Er verweist auf die ungelöste Komplizenschaft des Gesetzes mit dem Begehren, das Adams Sündenfall der Komödienwelt auf Dauer eingehandelt hat. Für diesen Sündenfall hält Kleists Gericht fürs Erste keine volle ›Entschädigung‹ bereit: Der Abschluss der Verhandlungen auf der Szene trennt den symbolischen Körper

[45] Diese vielzitierte Formel findet sich mehrfach bei Kleist: Im ›Michael Kohlhaas‹ (SW[7] II, 15) und in der ›Marquise von O...‹ (SW[7] II, 143).

[46] Wolfgang Binder, Kleists und Hölderlins Tragödienverständnis. In: KJb 1981/82, S. 33–49, hier S. 39.

des Gerichts weder strikt von seinen lüsternen Vertretern, noch gibt er dem verlorenen Krug seine Ganzheit zurück.

Dennoch: So wenig Walters ›Wahrheitsdemonstration‹ eine für alle Beteiligten befriedigende Entscheidung herbeiführt, so sehr vermag sie doch einen Verhandlungsspielraum zu eröffnen, der zu künftigen Vereinbarungen und künftigen Entscheidungen ausgeschöpft werden kann. Zwei Erfolge kann der Gerichtsrat bereits verbuchen: Denn die bare Münze, mit der er Eve überzeugt, kompensiert ja immerhin den Kreditverfall jenes Schaupfennigs, den Ruprecht seiner Braut im Herbst zuvor als Treuepfand für das Verlöbnis vermacht hatte. Aber auch Frau Marthe hat wieder so viel Vertrauen in die Justiz gefasst, dass sie das Heil ihres Kruges in der nächsten Instanz zu suchen bereit ist.

Trotz aller Erschütterungen ihres Bedeutens erhält die Sprache damit als Medium der Konfliktlösung eine neue Chance. Die imaginäre Institution eines garantierenden Grunds – wie kontingent auch immer – verhindert einen Umschlag in physische Gewalt. Das ist nicht selbstverständlich, wenn man bedenkt, dass die »Keulen« (SW[7] I, 212, Vs. 1050) Frau Marthe bereits auf der Zunge lagen. Und gerade Kleists Erzählungen liefern, wie man weiß, eine Fülle von Beispielen, in denen eben die rechtschaffensten Menschen zu den entsetzlichsten werden: Michael Kohlhaas und Congo Hoango stehen dafür ein.

›Der zerbrochne Krug‹ gehört zu den wenigen Texten Kleists, in denen die hermeneutische Totalverweigerung der Protagonisten noch einmal abgewendet wird. Am Ende steht keine Eskalation zu Mord und Totschlag, sondern ein erneutes Einvernehmen, das der gemeinsamen Versicherung einer Beglaubigungsinstanz geschuldet ist. Dabei ist das Stück Komödie genug, diesen Akt der Repräsentation als einen *inszenierten* kenntlich zu machen. Die Münze, mit der Walter auf wahrhaft theatrale Weise Wahrheit *gibt*, ist Repräsentation und inaugurative Setzung in einem: Sie reicht ihre symbolische Geltung an den Kopf des Souveräns zurück und stellt ihn dar als normprägende Autorität. Aus der Nachahmung von Handlung, wie Aristoteles sie forderte, macht Walters ›Gabe‹ der Wahrheit so eine Handlung der Nachahmung im aktiven Sinn, eine performativ hergestellte Mimesis.

Dass eine so verstandene Mimesis für die Aufrechterhaltung der sozialen Ordnungsgefüge gleichwohl unentbehrlich ist, kann man aus den Arbeiten Pierre Legendres lernen. Der Rechtshistoriker insistiert darauf, dass die »Theatralität [...] eine *conditio sine qua non* des Funktionierens der großen Normensysteme der Menschheit« ist.[47] Nach diesem Verständnis kommt keine Gesellschaft umhin, ihre Sinn- und Rechtsordnungen als gewordene Regelwerke plausibel zu machen, die in einem Ursprung vernünftig begründet sind. »Dieser opake Punkt des Politischen (sein Bezug zum Unaussprechlichen) ist die Rechtfertigung – und zwar die einzige –

[47] Legendre, Der Tod, die Macht, das Wort (wie Anm. 41), S. 111.

der Fiktionsgerüste, die die grundlegende Fiktion des Politischen in Szene setzen«.[48]

In Kleists ›Zerbrochnem Krug‹ wird ein solches Fiktionsgerüst an nichts als eine bare Münze gehängt. Sie ist winzig, gemessen an den beträchtlichen materiellen und symbolischen Schäden, die Adam mit seinem Sündenfall aus dem Richterbett heraus angerichtet hat. Dennoch bürgt das Guldenstück mit dem Bild des Königs dafür, dass ein imaginäres Gerüst die Bedeutungslast der Worte trägt und sie auf Abstand zu den Dingen hält. Dieses Fiktionsgerüst muss durchlaufen werden auf der Reise um die Welt, die herausbringen soll, ob das Paradies vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.[49] Kleist ›Zerbrochner Krug‹ kann vormachen, wie man sich darin übt, etwas zu sehen, was nicht zu sehen ist.

[48] Legendre, Der Tod, die Macht, das Wort (wie Anm. 41), S. 112.

[49] Bekanntlich regt Kleist in seinem Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ eine solche Reise an (vgl. SW[7] II, 342).

Petra Stuber

KLEISTS ›KÄTHCHEN‹ IN DER INSZENIERUNG DES MEININGER HOFTHEATERS 1876

»Es ist dies Kleistsche Stück ein ganz anderes als das, welches gewöhnlich gegeben wird.«
Georg II. am 12.12.1875 an Chronegk

»Das Original kam erst durch die Meininger auf die Bühne«.[1] So oder ähnlich heißt es bis heute in der Aufführungsgeschichte von Heinrich von Kleists Stück ›Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe. Großes historisches Ritterschauspiel in fünf Akten‹. Dieser Befund stammt aus den zeitgenössischen Rezensionen zu den Meininger Aufführungen am Ende des 19. Jahrhunderts und wurde seither sowohl von der Literatur- als auch von der Theatergeschichtsschreibung übernommen.[2]

Ganz entgegen der Auffassung, die Meininger hätten »texttreue« Inszenierungen erarbeitet und sich bis auf marginale Änderungen an den vollständigen Originaltext der Stücke gehalten, haben sie jedoch nicht weniger am Text geändert als frühere Bearbeiter. Ihre Änderungen waren nur anderer Art als vorher. Wie weit entfernt die Meininger Inszenierungen davon waren, alte Texte so gut wie ungekürzt auf die Bühne zu bringen, und was es dennoch mit ihrer Nähe zum Original auf sich hat, wird die folgende Untersuchung der Meininger ›Käthchen‹-Inszenierung von 1876 zeigen.

I. *Meininger Theaterfeldzüge*

Als Georg II. von Sachsen-Meiningen 1866 regierender Herzog in Thüringen wurde, hatte er die deutsche Einigung unter der Führung Preußens als politische und militärische Notwendigkeit begriffen und arrangierte sich mit der eigenen

[1] So formulierte es Peter Goldammer in seinen Anmerkungen zum ›Käthchen‹ in: Heinrich von Kleist, Werke und Briefe, hg. von Siegfried Streller u.a., 4 Bände, 3. Auflage, Berlin und Weimar 1993, Bd. 2, S. 668.

[2] Zuletzt noch bei Erika Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen und Basel 1993, S. 218ff. und Alfred Erck, Hannelore Schneider, Georg II. von Sachsen-Meiningen. Ein Leben zwischen ererbter Macht und künstlerischer Freiheit, Zella-Mehlis und Meiningen 1997, S. 405.

Machtlosigkeit. Den Kampf um Reputation und Herrscherprofil verlegte er auf das Feld des Theaters. Länger schon hatte er das Terrain sondieren lassen, die Erfolgsaussichten geprüft und sich der publizistischen Unterstützung von Karl Frenzel, einem tonangebenden Berliner Theaterkritiker, versichert, bevor er sein Meininger Hoftheater 1874 zum ersten Mal auf Gastspielreise nach Berlin schickte. Anläßlich dieses Gastspiels war in der Hauptstadt zu lesen, daß »das kunstliebende Berlin in zwei Lager geteilt« sei und von Meiningen aus »ein schauspielerischer Kreuzzug hier seine ersten Schlachten zu gewinnen im Begriffe« sei.[3] Das Provinztheater aus Meiningen, dem die Presse Kühnheit, Fleiß, Ausdauer und Disziplin bescheinigte, träte »zu einem Wettkampf gegen die Bühnen der Hauptstadt« an.[4] Dieses erste Berliner Gastspiel war vor allem wegen der Inszenierung von Shakespeares ›Julius Caesar‹ äußerst erfolgreich und versetzte Georg II. in »Hurrahstimmung« über den Sieg.[5] Für das dritte Berlin-Gastspiel zwei Jahre später plante der Meininger Herzog mit der Inszenierung von Kleists ›Käthchen‹ einen Überraschungsangriff auf das Berliner Publikum und den Intendanten des königlichen Schauspielhauses Botho von Hülsen. Einige Wochen vor dem Gastspiel im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater bat die Gattin des Meininger Herzogs ihren Gemahl inständig: »Sage nur noch nicht allgemein in Berlin, daß wir Käthchen geben, sonst spielt uns Hülsen den Streich, es […] gleichzeitig mit uns inszeniert, geben zu lassen«.[6] Bis zum Berliner Premierenabend gingen eilige Depeschen zwischen Meiningen und Berlin, wo der Oberregisseur Ludwig Chronegk die Bühneneinrichtung der Inszenierung vornahm, hin und her. Mit Bangen wurde der »Sieg« in Meiningen erwartet und mit Stolz, als er eingetreten war, aus Berlin telegrafiert.

II. *Die Meininger Textfassung*

Die Meininger Bearbeitung, das ergibt sich aus ihrer Dresdner Publikation von 1879, verfuhr mit dem Kleist-Text einerseits nicht glimpflicher als die im 19. Jahrhundert oft gespielten und viel geschmähten Fassungen von Franz Ignaz von Holbein.[7] Der Text wurde in Meiningen fast um die Hälfte gekürzt, die Akteinteilung

[3] Hans Hopfen, Die Meininger in Berlin. In: Die Meininger. Texte zur Rezeption, hg. von John Osborne, Tübingen 1980, S. 64.

[4] Hopfen, Die Meininger in Berlin (wie Anm. 3), S. 65.

[5] Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen an Ludwig Chronegk am 2. 5. 1874, Thüringisches Staatsarchiv Meiningen, Hausarchiv 209 (im folgenden zitiert als ThStaMgn, HA).

[6] Freifrau Helene von Heldburg an Georg II. am 20.3.1876, ThStaMgn, HA 319.

[7] Heinrich von Kleist, Das Käthchen von Heilbronn. Großes historisches Ritterschauspiel in fünf Akten. Offizielle Ausgabe, nach dem Scenarium des Herzoglich Meiningen'schen Hoftheaters bearbeitet, Dresden 1879 (Repertoir des Herzoglich Meiningen'schen Hoftheater, III. Heft). Die Beschaffung dieser Textfassung verdanke ich Herrn Günther Emig vom Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn. Für den Vergleich der Textfassungen wurde die Fassung des Erstdrucks von 1810 zugrunde gelegt. Vgl. dazu Heinrich von Kleist, Das Käthchen von

und die Abfolge der Schauplätze wurden verändert und umgestellt, so daß von einer »fast völlige[n] Wiedereroberung des Originals« keine Rede sein kann.[8] Auf der anderen Seite folgte jedoch im Unterschied zu den Holbein-Fassungen der übriggebliebene Text, der von den Meiningern auf der Bühne gesprochen wurde, fast wörtlich dem Erstdruck von Kleists Stück von 1810, und die Schauplätze, deren Anzahl in früheren Fassungen deutlich verringert worden war, waren in der Meininger Fassung bis auf zwei vorhanden.

Im Meininger Text waren alle rhetorischen Ausschmückungen konsequent gestrichen. Alle barocken Vergleichs- und Ähnlichkeitsfiguren, alle retardierenden Wortwechsel und selbst die lautsprachliche Schleife »Käthchen, Mädchen, Käthchen« fielen der Textökonomie zum Opfer. Gleichfalls gestrichen war jegliche Anklage gegen Magie und Teufelszeug, wodurch die Rolle von Käthchens vermeintlichem Vater Theobald Friedeborn zu einer Nebenrolle mit rein dramaturgischer Funktion zurechtgestutzt wurde, die nur die Geschichte in Gang zu bringen hatte. Im Gegenzug wurde die Rolle des Grafen Wetter von Strahl, in Kleists eher epischem Text ohnehin die einzige Charakterrolle, aufgewertet, denn sie erfuhr kaum eine Kürzung. Was die Rolle des Käthchens betraf, war die Meininger Fassung auf Reinlichkeit bedacht wie andere Bearbeitungen vor ihr. Alle Beschreibung von Käthchens Körper, alle Erwähnungen ihrer Hemdchen und Leibchen durch die Reden anderer Figuren wurden ebenso gestrichen wie Strahls Begierde nach Käthchens Körper am Ende des Stücks. Insgesamt wurde durch diese Kürzungen Kleists dramaturgische Tendenz, bei der Anlage der Figuren weder psychologisch zu motivieren noch den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit zu folgen, verstärkt. Die Figuren und ihre erzählten Geschichten waren in dieser Inszenierung vor allem dazu da, an eindrucksvollen Schauplätzen mit Effekt ins rechte Licht gerückt zu werden. Um eine spezielle Auslegung der Geschichte, um besondere Blickwinkel auf die Figuren und ihre merkwürdigen Konstitutionen ging es dieser Textfassung nicht. Die Überlieferungen zur Probenarbeit und zur Inszenierung verstärken diesen Eindruck. An keiner Stelle des umfangreichen Briefwechsels, den Herzog Georg II. mit seiner Frau, Helene von Heldburg und dem »Oberregisseur« Ludwig Chronegk während der Arbeit am ›Käthchen‹ führte, wurden hermeneutische Probleme erörtert.[9] Alle Briefe und Telegramme drehten sich dagegen um Kostüme, Bühnentechnik und schnelle Verwandlungen des Bühnenraumes. Statt in der Auslegung von Figuren und Geschichten bestand der Sinn dieser Inszenierung in der perfekten Ordnung des Sichtbaren und des Unsichtbaren auf und hinter der Bühne. Dafür spricht auch, daß das Verhör unter dem Holunderstrauch (IV. Akt, 2. Auftritt), in dem das schla-

Heilbronn oder die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel. In: DKV II, S. 321–434.

[8] So die Herausgeber der DKV in den Anmerkungen zum ›Käthchen‹ in DKV II, S. 929. Sie zitieren hier die Darstellung von Reinhold Stolze, Kleists »Käthchen von Heilbronn« auf der deutschen Bühne, Berlin 1923.

[9] Seit 1875 wird Chronegk in den Meininger Rechnungsbüchern so bezeichnet.

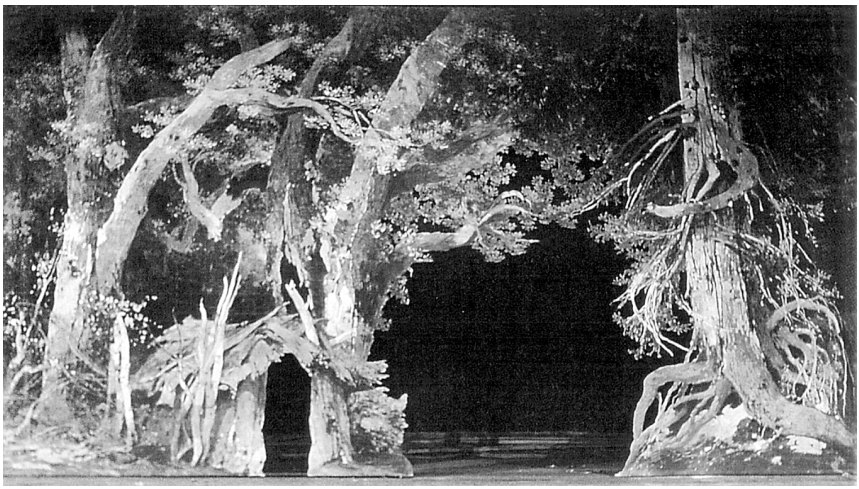
fende Käthchen dem fragenden Grafen und dem hörenden Publikum die wesentlichen Stück-Zusammenhänge offenbart, von allen Kürzungen verschont blieb. Gewiß spielten bei der Meininger Bearbeitung auch die sich nach der Revolution von 1848 verändernden politischen und ethischen Konventionen eine Rolle. Kleists Aufhäufung ehemals anstößiger Verhältnisse im ›Käthchen‹ war nun kein Tabu mehr. Schon Heinrich Laube und Eduard Devrient hatten deshalb kurz nach der Revolution das Stück für die Bühne neu bearbeitet. Des Kaisers Fehltritt und dessen heikles Eingeständnis konnten ungekürzt über die Bühne gehen, die vormals für ein geregeltes Drama irritierenden Familienverhältnisse der Friedeborns blieben in der Meininger Fassung wie bei Kleist: Käthchens Mutter hatte Ehebruch begangen und Theobald war der Betrogene. Selbst der Standesunterschied zwischen dem Grafen und der vermeintlichen Bürgerstochter wäre für die Meininger kein Problem gewesen, denn auch die Frau Georgs II. war vor ihrer Ehe mit dem Herzog eine einfache Schauspielerin im Meininger Ensemble.

War in früheren Fassungen die Zahl der auftretenden Personen im Vergleich zum Kleist-Text oft deutlich verringert worden, so blieben sie in der Meininger Fassung bis auf die beiden Stichwortgeber Schauermann und Wetzlaff (II. Akt, 5. Auftritt) erhalten.[10] Vor allem aber die Vollständigkeit der Schauplätze und Szenenwechsel in der Meininger Bearbeitung war neu. Zwar waren sie umgeordnet, aber bis auf zwei waren alle vorhanden. Wurden bei Holbein Schauplätze und Szenenwechsel ganz offenbar wegen des bühnentechnischen Aufwands, den die Verwandlungen von Landschafts- in Zimmerdekoration und umgekehrt bedeuteten, um etwa ein Drittel reduziert, so war das nicht der Grund bei den Meiningern, und man ließ die beiden gestrichenen Schauplätze, das Kaiserzimmer und die Höhle im V. Akt, allein aus Gründen der Zeitersparnis weg.[11] Den Meiningern konnten die Schauplätze und ihre Wechsel nicht aufwendig genug sein, um deren perfekte Einrichtung drehte sich ihre gesamte Arbeit. Die Schauplätze und ihre Verwandlungen waren der eigentliche Ort der »Treue« gegenüber dem Original, der von den Theaterkritikern und dem Publikum in ganz Europa bestaunt wurde. Sie entsprachen, im Verein mit solchen Effekten wie Gewitter, Regen und brennendem Schloß, jenem zeitgenössischen Bedürfnis nach einer eindrucksvollen Bühnenschau, das sich an den vielerorts ausgestellten Dioramen und Guckkästen, den dramatisch ausgeleuchteten Landschaftsbildern und nicht zuletzt an Fotografien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatte.

---

[10] Eine frühe Fassung, in der ebenfalls fast alle Figuren des Originals auftauchen, wird untersucht in: Rüdiger Wartusch, Käthchens Schwester Maria. Ein Dokument der frühesten Kleist-Übersetzung. Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn 1998 (Heilbronner Kleist-Schriften. Neue Folge 1, hg. von Günther Emig und A.P. Knittel).

[11] Zugrundegelegt wird hier Holbeins zweite, die »Karlsruher« Fassung, u.a. erschienen als: Das Käthchen von Heilbronn. Großes romantisches Ritterschauspiel in fünf Aufzügen. Nebst einem Vorspiele in einem Aufzuge, genannt Das heimliche Gericht von Heinrich von Kleist, für die Bühne bearbeitet von Franz von Holbein (Neuestes Theater von Franz von Holbein, Nr. 2), Pesth 1822.

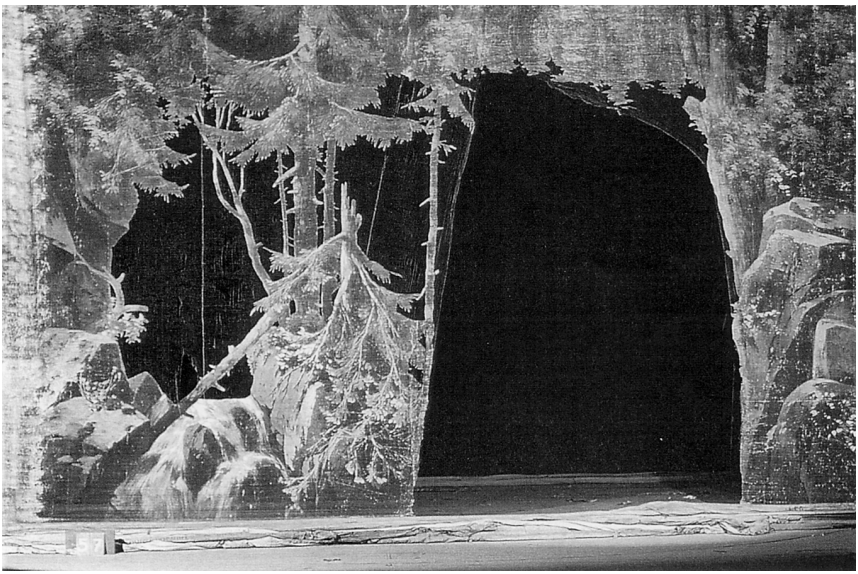


Für die ›Käthchen‹-Inszenierung ließ der Meininger Herzog, entgegen der damals üblichen Praxis, die vorhandenen Dekorationen in möglichst vielen Inszenierungen mehrfach zu verwenden, fast alle Dekorationen neu anfertigen. Vor allem für die Landschaftsszenen – die Höhle des heimlichen Gerichts, den Wald vor der Höhle, die Köhlerhütte, das Gebirge mit Wasserfällen und Brücke, den Holunderstrauch nahe der Strahlburg, den Turnierplatz, das brennende Schloß und selbst die früher stets gestrichene Badegrotte – gab er, selbst Maler, genaue Anweisungen.[12]

Damit die wechselnden Landschaften ebenso wie die diversen Innenräume auf den Schlössern Wetterstrahl und Thurneck oder in der Herberge auf der Meininger Bühne eingerichtet werden konnten, mußte die Akteinteilung des Stücks demontiert werden. Zusätzlich wurden acht »Verwandlungen« eingebaut.[13] Diese Verwandlungen waren das Zentrum der Meininger Textfassung, auf sie ist der Text zugerichtet worden. Wegen dieser von der Bühnentechnik abhängigen Verwandlungen und ihrer erhofften Wirkung auf das Publikum war es allein der Regisseur Chronegk, der in den Augen seiner Herrschaft über die Qualität der Strichfassung urteilen konnte. Am 5.2.1876 schrieb der Herzog an seinen Regisseur:

[12] Im Unterschied zur Druckfassung von 1879, in der die Auftritte 4–8 des IV. Aktes gestrichen waren, geht aus der Korrespondenz zwischen Georg II. und Chronegk hervor, daß sie 1876 gespielt wurden; in welchem Umfang ist allerdings ungewiß. Streichungserwägungen muß es auch in Meiningen gegeben haben, aber der Herzog entschied, die »Grottenszene wäre schade zu streichen«. Georg II. in Briefen vom 18.12.1875 und 9.3.1876 an Chronegk, ThStaMgn, HA 210 und 211 sowie Chronegk in einem Brief an den Herzog vom 13.6.1876, ThStaMgn, HA 229.

[13] Der Begriff »Verwandlung« wird in der Druckfassung von 1879 verwendet.



Bilderläuterungen am Schluß des Beitrags (S. 195)

> Anbei das gestrichene Buch des Käthchen […]. Auf beifolgenden Blättern ist die Besetzung, nach welcher das Käthchen aufgeteilt werden muß. Meine Frau hat obige Arbeiten gemacht und das Stück in eine andere Akteinteilung gebracht, über welche sie meint, Sie nur kompetent urteilen könnten, da Sie das berliner Publikum kennen.[14]

Bereits zu Beginn des Stücks wurden die »andere Akteinteilung« und das Prinzip der »Verwandlungen« deutlich. Der erste Akt spielt bei Kleist in der Höhle des heimlichen Gerichts, danach folgt schon der zweite Akt, der mit dem Auftritt des Grafen vom Strahl im Wald vor der Höhle beginnt und dem die Schauplätze ›Köhlerhütte im Gebirg‹ mit Nacht, Donner und Blitz sowie ein Gemach in ›Schloß Wetterstrahl‹ folgen. In Meiningen wurde das Ende des ersten Akts, also das Spiel auf der Bühne bis zum Herablassen des großen Vorhangs und der Zwischenaktmusik, weit nach hinten verschoben. Im Unterschied zum Kleist-Text umfaßte der erste Akt nicht nur die unterirdische Höhle, sondern ebenfalls die folgenden Auftritte Strahls im Wald vor der Höhle und alle fünf Köhlerhütten-Szenen. Der zweite Akt begann demnach in der Meininger Inszenierung ganze neun Szenen später als bei Kleist. Der Schauplatzwechsel, für den Kleist noch einen Aktvorhang vorsehen mußte, konnte unaufwendiger und schneller vor sich gehen, als es der Dichter seinerzeit annehmen mußte. Dort, wo der Aktvorhang für Kleist noch unumgänglich schien, zwischen der unterirdischen Höhle und dem Wald davor, gab es in Meiningen eine »Verwandlung« ohne Aktvorhang, aus der Höhle wurde der Wald.[15] Eine zweite Verwandlung gab es in diesem verlängerten ersten Akt vom ›Wald vor der Höhle‹ zur ›Köhlerhütte im Gebirg‹. Es ist offensichtlich, daß die Akteinteilung verändert wurde, weil das Spiel auf der Bühne mit Hilfe der Meininger Verwandlungstechnik drei Schauplätze umfassen konnte, bevor der große Vorhang fallen mußte. Höhle, Wald und Köhlerhütte wurden offenbar relativ schnell ineinander umgewandelt. Alle textinternen Bühnenanweisungen des Kleist-Textes wie diejenigen, daß jemand jemandem folgen, mit der Fackel leuchten oder eine Leiter holen möge, wurden, wenn sie den Bühnenvorgängen widersprachen, in der Meininger Fassung akribisch gestrichen.

Daß sich trotz all dieser Veränderungen das Urteil, die Meininger hätten ihre Inszenierungen »werktreu« und fast ohne Kürzungen der Originaltexte erarbeitet, so undifferenziert bis heute gehalten hat, hat mehrere Ursachen. Angesichts der im 19. Jahrhundert üblichen Praxis, Bearbeitungen wie die von Franz von Holbein zu spielen, bedeutete es für das damalige Publikum und seine Rezensenten zum einen durchaus »die Rückkehr zum Original«, wenn, wie bei den Meiningern, der Text, der auf der Bühne gesprochen wurde, überhaupt derjenige von Kleist war und die Figuren samt ihrer Verhältnisse im Großen und Ganzen mit denen des Originals übereinstimmten. Daß große Teile dieses Textes gestrichen waren, war dann offenbar sekundär. Zum anderen ist der Mythos von der »fast völligen Wiedereroberung

[14] Georg II. an Chronegk vom 5.2.1876, ThStaMgn, HA 211.

[15] Ob diese Verwandlung mit einem »kleinen« Verwandlungsvorhang oder bei offener und nur abgedunkelter Bühne vor sich ging, war nicht zu ermitteln.

des Originals« in den Inszenierungen der Meininger durch zeitgenössische Bemerkungen von Friedrich von Bodenstedt gefördert worden. Bodenstedt, damals ein bekannter Autor und Shakespeare-Übersetzer, war 1867 von Georg II. zum Intendanten des Meininger Theaters berufen worden. Bereits vor dieser Berufung hatte er seine Auffassung von der möglichst vollständigen Einrichtung der Shakespeare-Texte auf der Bühne publiziert, die bis heute im Zusammenhang mit den Meininger Inszenierungen zitiert wird.[16] Er war es, der bei der ersten Meininger Inszenierung von ›Julius Caesar‹ sowohl um Wortlaut und Vollständigkeit, als auch um die Verwendung seiner eigenen Übersetzung mit dem Herzog stritt. Doch schon damals deutete sich die Unvereinbarkeit von Bodenstedts Auffassung mit den Inszenierungszielen des Meininger Herzogs an, der den Intendanten schon 1870 wieder entließ.[17]

III. *Theatergeschichte*

Zu Kleists Zeit galt das ›Käthchen‹ gerade wegen seiner vielen Schauplätze und Szenenwechsel, wegen seiner üppigen Effekte wie Schloßbrand, Gewitter und Regen oder wegen der sonderbaren Verwandlung der Kunigunde von einer alten Vettel in eine strahlende Schönheit, kurz »in der Weise und Zusammenfügung, wie es ist«, als unspielbar.[18] Wilhelm Grimm formulierte 1810 in einer wohlwollenden Rezension die theaterpraktischen Probleme, die das Stück mit sich brachte, genauer, als er fragte: »Ob nun aber in der wirklichen Darstellung auf der Bühne diese märchenhafte Dichtung glaubhaft erscheinen wird?« Er getraue sich nicht, so Grimm weiter, diese Frage zu bejahen, »wenigstens nicht bei dem gegenwärtigen Zustande unserer Bühnen, die nur für das gewöhnliche Schauspiel«, aber nicht für Dramen gemacht seien, »wo die Dichtkunst sich in die höheren Sphären der Phantasie mit kühnerm Fluge aufschwingt«.[19] Hierin stimmte er offenbar mit Kleists eigener Einschätzung der Aufführungschancen seiner Stücke auf den zeitgenössischen Bühnen überein. Bei seiner Übersendung der ›Penthesilea‹ hatte Kleist an Goethe geschrieben, daß dieses Stück »eben so wenig für die Bühne geschrieben« sei wie der ›Zerbrochne Krug‹. Die Bühnen seiner Zeit seien »weder vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen«, daß er auf Aufführungen rechnen dürfe und also müsse er »in diesem Fall auf die Zukunft hinaussehen, weil die Rücksichten gar zu niederschlagend wären«.[20] Nimmt man solche Bemerkungen über den Zustand der damaligen Bühnen

[16] Friedrich von Bodenstedt: Über einige Shakespeare-Aufführungen in München. In: Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 2, 1867, S. 251 ff.

[17] Sündenregister Bodenstedts, angefertigt von Georg II., ThStaMgn, HA 285.

[18] August Wilhelm Iffland an Kleist am 13.8.1810, zitiert nach DKV II, S. 907.

[19] Wilhelm Grimm in einer Rezension der Leipziger ›Zeitung für die elegante Welt‹ vom 29.10.1810 (LS 369).

[20] Kleist an Goethe am 24.1.1808 (DKV IV, S. 407 f.).

und die Spielpraxis ernst, so ist Kleists ›Käthchen‹ ein Beispiel für jene bühnentechnische Umstrukturierung, in der sich die deutschsprachigen Bühnen am Beginn des 19. Jahrhunderts befanden und die tatsächlich, das Beispiel der Meininger wird es zeigen, auf ein »unsichtbares Theater« hinausliefen und auf eine Bühneneinrichtung, die »da erst kommen sollte«.[21] Einerseits scheiterte etwas so Phantastisches und Episches wie das ›Käthchen‹ noch an der Technik und den Spielkonventionen auf den meisten Bühnen des frühen 19. Jahrhunderts. Andererseits schien es die sich abzeichnenden technischen Neuerungen bei der Bühnenbeleuchtung oder das Verschwinden der perspektivischen Bühneneinrichtung bereits einzubeziehen. Das »gewöhnliche Schauspiel«, das auf den Bühnen um 1800 gegeben wurde, sollte wegen der Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit der Vorgänge mit nur wenigen Rollen und Schauplätzen auskommen. Es wurde auf der zentralperspektivisch eingerichteten Kulissen- und Soffittenbühne aufgeführt, die im Bühnenhintergrund durch einen ebenso perspektivisch bemalten Abschlußprospekt begrenzt wurde. Die Mimen traten zumeist einzeln auf und suchten die Nähe des relativ spärlichen Lichts auf der Bühne. Ihr Spiel war statisch und oft auf Gesicht und Hände beschränkt. Zur Beleuchtung dienten vielerorts noch Kerzen und Öllampen, die sich in der Mitte der Bühne und im Zuschauerraum in zentralen Deckenleuchtern sowie an der Bühnenrampe befanden. Zur selben Zeit setzten sich jedoch auch die um vieles helleren Argand-Lampen auf dem Theater durch. Sie funktionierten zwar ebenfalls mit Öl, erzeugten jedoch mit Hilfe eines hohlen Dochtes und vermittels Metallreflektoren ein deutlich helleres Licht als die herkömmlichen Öllampen und waren außerdem sicherer. Diese neuen Lampen konnten nun auch in den Seitengassen der Kulissen und an den Kulissen selbst angebracht werden, die ungünstige Beleuchtung der Bühnenrampe und die zentralen Leuchter wurden überflüssig. Dort wo die helleren Argand-Lampen eingesetzt wurden, hatte das gewaltige Nachteile für die traditionelle Kulissenbühne, die auf die veränderten Lichtverhältnisse nicht eingerichtet war. Die Zuschauer sahen nun deutlicher als früher die Schatten der Schauspieler an den Kulissen und daß der Mond im Bühnenhintergrund nichts anderes war als ein mehr schlecht als recht reflektierendes Stück Blech. Die perspektivisch eingerichtete Kulissenbühne war obsolet geworden, denn das Licht erforderte eine neue Bühneneinrichtung und ermöglichte neue Phantasien für das Theater.

Die schönsten und bissigsten Bemerkungen über den um 1800 der Phantasie und der Illusion größtenteils noch abholden Zustand des Dekorations- und Maschinenwesens stammen von E. T. A. Hoffmann, der 1810 mit Holbein in Bamberg war und

[21] Goethe hatte in einem Brief an Adam Heinrich Müller vom 28.8.1807 in Bezug auf Kleists ›Der zerbrochne Krug‹ bedauert, »daß das Stück auch wieder dem unsichtbaren Theater« angehöre, womit er auf dessen epische und nicht »wirklich dramatische« Struktur anspielte. Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke (Deutscher Klassiker Verlag), Briefe, Tagebücher und Gespräche, II. Abteilung Bd. 6 (33) S. 229. In seinem Antwortschreiben vom 1.2.1808 an Kleist auf dessen Zusendung der ›Penthesilea‹ bedauerte er, daß Kleist zu jenen jungen Männern gehöre, die »auf ein Theater warten, welches da kommen soll« (S. 273).

Kleists ›Käthchen‹ dort selbst mit auf die Bühne brachte. ›Der vollkommene Maschinist‹ heißt der kleine Text, in dem Hoffmann seine Phantasie von der vollendeten Illusion auf der Bühne entwickelt. Dieser Text spricht deutlich die Sprache der Entzauberung des alten Theaters durch das neue Licht. Dekorationen und Maschinen müßten, so Hoffmanns Ideal, unmerklich in die Dichtung eingreifen und durch den so erzeugten »Totaleffekt« müßte der Zuschauer »wie auf unsichtbaren Fittichen ganz aus dem Theater heraus in das phantastische Land der Poesie getragen werden«.[22] Stattdessen sähe er, so pointiert der Autor ironisch, auf dem Theater nur fälschlicherweise hervorhängende Stricke, einstürzende Gerüste und das jegliche Illusion zerstörende Mißverhältnis von Schauspielern und Dekorationen: »Wir hatten einen etwas großen Schauspieler, der durfte, wenn er den Bartholo im Barbier von Sevillia spielte, nur auf eine Fußbank steigen, um aus dem Fenster zu gucken, und als einmal zufällig unten die Tür aufging, sah man die langen roten Beine und war nur besorgt, wie er es machen würde, um durch die Tür zu kommen«.[23]

IV. *Die Meininger Aufführung*

Hoffmanns Text liest sich wie eine Vorwegnahme der Idee vom Gesamtkunstwerk, und Kleists ›Käthchen‹ scheint auf die bühnentechnischen Neuerungen am Ende des 19. Jahrhunderts voraus zu weisen. 65 Jahre nachdem das Stück geschrieben und für die Bühnenpraxis als untauglich erklärt worden war, wurde es 1876 in Meiningen neu für die Bühne eingerichtet. Zur selben Zeit inszenierte Richard Wagner seinen ›Ring des Nibelungen‹ in Bayreuth, und der Meininger Herzog sandte ihm seinen Maschinenmeister und einige Techniker zur Unterstützung. Als wolle er eine Antwort auf Grimms frühere Zweifel, ob »nun aber in der wirklichen Darstellung auf der Bühne diese märchenhafte Dichtung glaubhaft erscheinen wird«, geben, schrieb ein Rezensent über die Meininger Aufführung des ›Käthchen‹ 1876 in Berlin, daß ihr Effekt darin bestünde, »einen höheren Grad von Glaubwürdigkeit des künstlichen Scheins« erreicht zu haben und eine »mächtige Bezauberung der Phantasie« zu vermögen.[24] Anstelle der perspektivisch eingerichteten Kulissen- und Soffitten-Bühne erprobten die Meininger eine Vielzahl von Bögen und Rücksetzern, die nicht mehr perspektivisch gehängt waren, auch wenn sie noch die traditionellen Kulissengassen einhielten. Die alte Kulissenbühne besaß für die Zuschauer eine eindeutige und stabile Ordnung, Größe und Einrichtung des Bühnenraums waren durch die symmetrische Anordnung der Kulissen abschätzbar und einsichtig. Nun wurde durch vereinzelte Hängeteile, durch Bögen, die die ganze Bühnen-

[22] E.T.A. Hoffmann, Der vollendete Maschinist. In: E.T.A. Hoffmanns Werke in 15 Bänden, hg. von Georg Ellinger, Berlin, Leipzig, Wien und Stuttgart, o.J., Bd. 1, S. 64 (6. Teil der Kreisleriana aus den Phantasiestücken in Callots Manier).

[23] Hoffmann, Der vollendete Maschinist (wie Anm. 22), S. 68.

[24] Hopfen, Die Meininger in Berlin (wie Anm. 3), S. 69.

breite ausfüllten, durch Rücksetzer, die hinter den Durchgängen und Durchblicken der Bögen angebracht waren und durch die planvoll drapierten plastischen Elemente ein Raum eingerichtet, dessen Ausmaße und Ordnungsprinzipien der Einsicht der Zuschauer verborgen blieben. Die Bühne wurde zu einer eigenen Welt von imaginärer Größe. Bis dicht an den Bühnenrahmen wurden plastische Dekorationen aufgestellt, um beim Zuschauer den Eindruck zu erwecken, daß selbst die Bühne nur einen Ausschnitt jener anderen Welt zeige, die dem Blick des Publikums entzogen war. Dieser Eindruck wurde in Meiningen dadurch potenziert, daß die Hängebögen aus durchsichtiger Netzgaze gefertigt waren. Wenn auf ihr durchsichtiges Gitter Wurzeln, Baumstämme und Blätter appliziert wurden und vor einen solch lichten Baum überdies noch ein abgebrochener plastischer Ast plaziert wurde, war die Undurchschaubarkeit der Dimensionen perfekt. Die die Bühnendekoration nach hinten begrenzenden Abschlußprospekte waren durch die Dekorationen nur noch in Ausschnitten zu sehen; in manchen Dekorationen wurden sie gänzlich weggelassen. Waren sie vorhanden, wurden die Prospekte mit besonderen Farben bemalt, die das Licht entweder auf raffinierte Weise reflektierten oder es durch die bemalte Leinwand durchscheinen ließen. Neben einer Vielzahl von Argand-Lampen arbeiteten die Meininger auch mit Gas und später mit Kalklicht-Scheinwerfern. Vor allem das Gaslicht warf einen rötlich-warmen und gleichmäßigen Lichtschein über die ganze Bühne; es zauberte durch die transparenten Bäume oder auf die reflektierenden Prospekte ein stimmungsvolles, natürlich scheinendes Licht. Die Kalklichtscheinwerfer ermöglichten dagegen die intensive und konzentrierte Ausleuchtung einzelner Bühnenflecken, so daß durch diese Lichtregie eine eigene Raumdynamik entstand. Seit 1875 kauften die Meininger ihre elektrischen und physikalischen Apparate bei Hugo Bähr in Dresden und konnten mit dessen bemalten Glasplatten den schräg fallenden Regen und das schnell wechselnde Farblicht des Gewitters in ihrer ›Käthchen‹-Inszenierung bewerkstelligen. All das geschah dreieinhalb Jahre bevor Thomas A. Edison seine erste elektrische Glühlampe vier Tage am Brennen hielt.

Dank der neuen Licht- und Raumverhältnisse konnte der Herzog dem Maler Moritz Lehmann Anweisungen erteilen, die ihm auf der nur partiell und spärlich beleuchteten alten Bühne mit ihrer Schlagschatten werfenden Fußrampe sicher nicht eingefallen wären. Bezüglich der unterirdischen Höhle im ersten Akt schrieb er,

> […] daß die Gegenstände auf dem Bogen so plastisch sein müssen als möglich. Der Höhleneingang soll in den Bogen eingeschnitten sein mit Rücksetzer. Der Höhleneingang muß daher so weit vorne liegen, daß eine hohe Perspektive entsteht, wenn Personen in demselben erscheinen. Die Steinmassen, welche rechts und links der Höhle, müssen so hoch über die Bühne ragen, daß sie etwa so hoch als ein Mensch sind. Dies ist nöthig, um die Illusion zu wahren, sonst kommt der Schatten der Schauspieler an Stellen der Landschaft, wohin er in Natura nicht treffen kann. Ich setze bei allen meinen Dekorationen auf dieses Erforderniß. Wird es unbeachtet gelassen, fehlt die Illusion und man ist sofort durch den Eindruck gestört, daß man es mit bemalter Leinwand zu tun hat. – Ich liebe

> die Dekorationen möglichst kräftig gemalt, nicht blaß. Die meisten Dekorationsmaler lieben Letzteres und denken, die Schauspieler müßten dunkel vom Hintergrund sich abheben. In der Natur hebt der Mensch sich auch nicht dunkel von seiner Umgebung ab, sondern steht im selben Lichte, wie die Gegenstände, welche auf derselben Ebene sind wie er.[25]

Die transparenten und asymmetrisch geordneten Hängedekorationen waren gegenüber den früher meist paarweise im Boden befestigten Kulissen nicht nur leichter, sondern auch einzeln auszuwechseln. Das ermöglichte die neue Grundstruktur der ›Käthchen‹-Inszenierung durch die Verwandlung der Schauplätze.[26] Für die Meininger brachte sie einige logistische Schwierigkeiten mit sich, gingen doch auf einmal Veränderungen des Bühnenraums schneller als sich die Schauspieler für ihren nächsten Auftritt umkleiden konnten. »Die Badescene kann nicht fortgetragen werden wegen des Umzug von Nesper, der Zeit haben muß, den Harnisch anzulegen«, schrieb der Herzog resigniert an seinen Regisseur, nachdem zuvor der schnelle Bühnenumbau eifrig geübt worden war.[27] Um höchste Perfektion bei den Verwandlungen und den technischen Effekten drehte sich die gesamte Probenarbeit, die Korrespondenz zwischen Georg II. und Chronegk kannte kein anderes Thema. Die Verwandlungen erforderten ein kompliziertes räumliches und zeitliches Ordnungssystem auf der Hinterbühne, von dem der Zuschauer nicht das geringste ahnen sollte. Unsichtbar und schnell mußten sie vonstatten gehen, wie eine Zauberei, sonst wäre ihr eigentlicher Effekt, die Überraschung der Zuschauer, dahin gewesen.

In aufwendigen Technikproben, die oft in Abwesenheit der Schauspieler stattfanden, mußte »Stabilität in die Verwandlungen« gebracht werden: »Sie können sich am Vorstellungsabend auf den Kopf stellen, die Verwandlungen werden langsam gehen, wenn nicht in extra Proben System in die Verwandlungen gebracht worden ist«.[28] Solche Technikproben ohne Schauspieler waren neu in der Theatergeschichte und verweisen auf die im Vergleich zu früher geringer werdende Rolle, die die Schauspieler in solchen von der Bühnentechnik dominierten Inszenierungen spielten. Für den Herzog waren Technikproben »ohne Mitglieder, für Dekoration, Be-

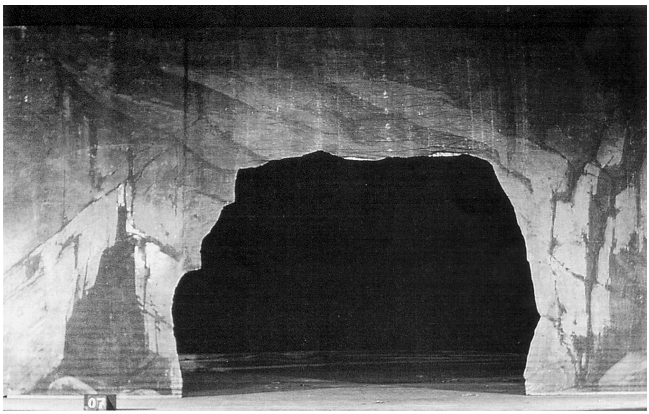
---

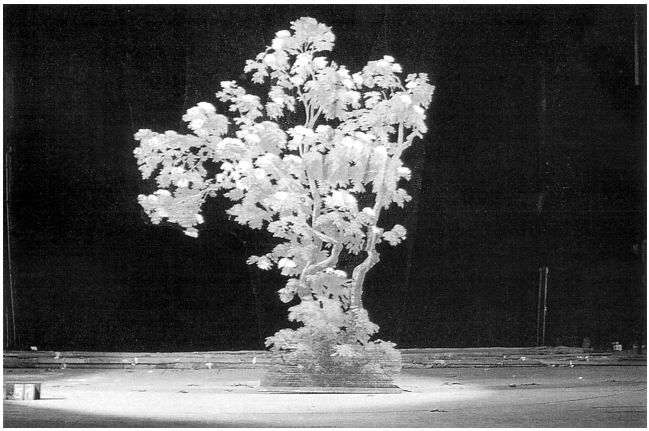
[25] Brief Georgs II. an Ludwig Chronegk vom 9.12.1875, ThStaMgn, HA 210. Sämtliche der 13 neuen ›Käthchen‹-Dekorationen wurden vom Pester Maler Moritz Lehmann gemalt und nicht, wie bislang angenommen, von den Brüdern Brückner in Coburg. Das geht aus dem Brief Georgs II. an Ludwig Chronegk vom 3.1.1876 hervor. ThStaMgn, HA 211. Die Annahme, die Dekorationen seien von den Brüdern Brückner gemalt, findet sich zuletzt noch in den Anmerkungen zum ›Käthchen‹ in DKV II, S. 928.

[26] Im Meininger Theatermuseum sind viele der Prospekte, Kulissenbögen, Hängeteile und Kostüme aufbewahrt. Diejenigen der Meininger ›Käthchen‹-Inszenierung waren 1997 in einer Ausstellung in Heilbronn zu sehen. Im Ausstellungskatalog sind Fotos der Dekorationsteile und Reproduktionen von Kostümskizzen Georgs II. abgedruckt. Vgl. dazu: ›Das Käthchen von Heilbronn‹ am Meininger Hoftheater. Ausstellung des Kleist-Archivs Sembdner der Stadt Heilbronn gemeinsam mit den Staatlichen Museen Meiningen, hg. von Günther Emig, Heilbronn 1997.

[27] Georg II. an Chronegk am 9.3.1876, ThStaMgn, HA 211.

[28] Georg II. an Chronegk am 6.3.1876, ThStaMgn, HA 211.





leuchtung und alles was damit zusammenhängt« sowie »die systematische Einteilung der Verantwortungsarbeit« vor dem Berliner Gastspiel unumgänglich, hatten doch bei den ersten ›Käthchen‹-Vorstellungen in Meiningen die Verwandlungen länger als die Spielszenen gedauert.[29] Noch mußte der größte Teil der Umbauten von Hand erledigt werden, elektrische Hebe- und Transportvorrichtungen oder eine Drehbühne, wie sie wenige Jahrzehnte später überall zur Verfügung standen, gab es zu dieser Zeit noch nicht. Um dennoch maximale Geschwindigkeit und Präzision bei den Verwandlungen zu erreichen, verstärkte der Herzog die an seinem Theater angestellten Theaterarbeiter, Abräumer, Inspizienten, Beleuchter, Requisiteure, Löschmannschaften, Garderobieren und den Bühnenmeister durch zusätzliche Hilfskräfte. Für die Meininger ›Käthchen‹-Probe am 6. März 1876 beispielsweise bestellte er noch zehn Soldaten und sechs Zimmerleute aus der Stadt hinzu. Funktionierten die Verwandlungen zur Zufriedenheit des Herzogs, stellte er eine »Extragratifikation« in Aussicht.[30]

In den ersten Schauplatz, die unterirdische Höhle, waren Teile des folgenden Waldes sichtbar integriert – Wurzeln, Steine und der Blick aus der Höhle hinaus in den Wald – andere Teile waren unsichtbar hinter der Höhlendekoration aufgehängt. Während der Verwandlung wurde die Höhlendekoration nach oben gezogen und weitere Versatzstücke des Waldes wurden herabgelassen. Anders dagegen wurde die Verwandlung zu Beginn des fünften Aktes bewerkstelligt. Befand sich eben auf der Bühne noch der freie Platz vor der kaiserlichen Burg in Worms, auf dem es in Meiningen linker Hand eine Treppe gab, so wurde im Anschluß daran – das Kaiserzimmer war gestrichen – ein Hängebogen herabgelassen, der die Treppe verdeckte und auf dem ein Teil jenes Zimmers der Strahlburg aufgemalt war, in dem Kunigunde von Strahl überrascht werden würde. Die übrigen Wände dieses Zimmers hielten Zimmerleute, die sie eilends herbeigetragen hatten, während der ganzen Szene fest.

Aus keinem anderen Grund als wegen ihrer Wandlungsfähigkeit spielte die Kunigunde für den Herzog die größte Rolle. Auf ihre Einrichtung wurde die meiste Sorgfalt verwendet. Während die Rolle des Käthchens kaum Erwähnung erfuhr, beschäftigten Kunigundens Kostüme und deren gute Sichtbarkeit auf der Bühne den Herzog und seine Frau bis zur letzten Minute vor der Berliner Premiere. Dank ihrer überraschenden und unheimlichen Verwandlungen von einer schönen in eine häßliche Frau und umgekehrt avancierte Kunigunde zur Hauptgestalt dieser Inszenierung und wurde von der in Meiningen am höchsten bezahlten Schauspielerin, Fräulein Moser-Sperner gespielt. Für die schnelle Verwandlung von der häßlichen zur schönen Kunigunde im fünften Akt ersann der Herzog eine aufwendige und absurde Maske:

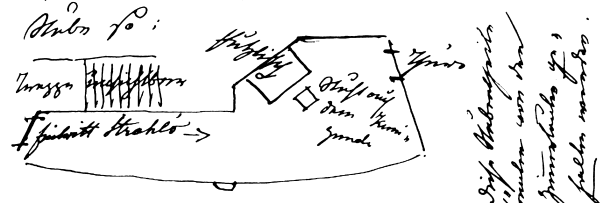
[29] Georg II. an Chronegk am 6.3.1876, ThStaMgn, HA 211.
[30] Georg II. an Chronegk am 6.3.1876, ThStaMgn, HA 211.

nachdem sie ad fruchtlos abgegangen, in dem Bewußtsein wiederkehren, das zum wachen Auge eingeschlafen sein dürfte.

Diese geldene, kostbarige mit Steinen gezierte Buch, d. das Herr wurde in einem Stück gefunden, die Teile des Buches konnten sich zu Ehren in den aufheben, darüber einen das Friedensmahl. Den Mord, der zum Teile gehört, wünsche sie den nur über.

Das Schiff mußte durch eine Jahrelange Verrichtung in der Bretagnegegend zu zerschlagen werden. Die falschen Steine Bretagnemann auch die Sude gemalt.

Von dem Kirchschatz in Worms verwandelte er in die Stube zu Strakl, so daß die Tragen schon blieben. Sonst der Stube so:



Schlange ab, so wurde die Dame Geschlecht a. dreschy. Das Frau Moser in Mutter Fuß. Sei, nach Kinnard im Fußtritt Strakl. Das als allies Sattel hinunterzogen a. unentdeckten durch in blendenden Schlange Gemächtnung Strakl wie sehr aufpaßt. Der Ring zwei Wenigender a. von nach Strakl mit schon grünen a. gelben Blumen ist gesprochen.

Für Ihre große Aufmerksamkeit gestern Abend meinen besten Dank.

Hochgeehrter Herr: nun: der Arzt, der

> Die Scene, in der Kunigunde als häßliche Mamsell erscheint, müssen wir noch probieren. Sie müßte, nachdem sie als häßlich abgegangen in dem Brautgewand wiederkehren, das zum raschen Anlegen eingerichtet sein müßte. Diese goldene, korbartige mit Perlen gestickte und Rosen garnierte Mütze und das Haar müßte in einem Stück zusammenhängen, die Taille des Rocks könnte sie zu Anfang der Scene anhaben, darüber eine Art […] Mantel. Den Rock, der zur Taille gehört, würfe sie dann nur über. Das Gesicht müßte durch eine federnde Vorrichtung in der Backengegend gequetscht werden. Die falschen hohlen Backen wären auf die Federn gemalt […] Gelänge es, so wäre die Scene spaßhaft und drastisch. Daß Frau Moser in Natur häßlich sei, wird niemand im Publikum denken. Aber als ältliche Vettel hinausgehen und unmittelbar darauf in blendendem Glanz zurückkommen denke ich mir sehr amüsant.[31]

Ganz zur Zufriedenheit des Herzogs ließ sich diese Verwandlung wohl nicht realisieren. Deshalb instruierte die Herzogin den Regisseur noch einmal ganz genau:

> Die Einsturz-Geschichte ist aber doch sehr schwierig und das Auftreten der 3 Herren von Thurneck hinterdrein macht mich auch nicht zur Seligen! Nesper soll nur noch Mal recht losbrüllen. In dem Akt soll die Moser, die sich 1–2 recht *schnell* umziehen muß nur das Kostüm des 2. Aktes anbehalten, u. ja nicht im Négligée sein, sie nimmt sich sonst den Effekt des 5. Aktes. In diesem muß sie sich *vor* dem Auftreten des Grafen ein bißchen dehnen u. sich einmal ganz zum Bauernmädchen herumdrehen, damit man sie auch ordentlich erkennt. Drum soll die Alte allein heraustreten und Rosalie der Moser die Schleppe tragend, folgen. Zum Schluß kann die Moser viel mehr tun – ich meine in der letzten Scene, wenn der Herold vortritt und liest muß sie schon eine große Pantomime machen u. vor ihrem Abgang könnte sie vielleicht den Leuten halbohnmächtig in die Arme sinken und dann mit Effekt abgehen.[32]

Diesen Brief schickte die Herzogin aus Meiningen nach Berlin, denn ihr war vor dem großen Ereignis in Berlin »ganz bänglich ums Herz«, so daß sie zu Hause geblieben war. Deutlich formulierte sie ihre Zweifel an der Inszenierung, als sie Chronegk gegenüber im selben Brief zugab, daß das ›Käthchen‹ »ja wohl amüsant« sei, aber alles vom Technischen abhinge und leicht mißlingen könne.

Damit der kurze Anblick der häßlichen Kunigunde beim Publikum auch den rechten »Effekt« machen konnte, mußte Kunigundens Schönheit in ihren davorliegenden Auftritten besonders hervorgehoben werden. Dafür nahm der Herzog auch Unwahrscheinlichkeiten in der jeweils darzustellenden Situation in Kauf:

> In der Köhlerscene darf kein Mann einen Mantel tragen, damit die Kostüme nicht zugedeckt werden. Es wird gut sein, den Regen aufhören zu lassen, wenn die Kunigunde aus der Köhlerhütte tritt. Ihre Umwickelung mit einem Mantel während sie getragen wird, bleibt besser weg, damit man das weiße Kleid sehe. Um den Mund und den Oberteil des Körpers mag ein dunkles Tuch geschlungen sein um anzuzeigen, daß ihr Mund geknebelt ist.[33]

Um die beste Sichtbarkeit der Kostüme und Dekorationen zu erreichen, richtete sich die Besetzungsliste einer Inszenierung in Meiningen mehr als einmal danach,

---

[31] Georg II. an Chronegk am 9.3.1876, ThStaMgn, HA 211.
[32] Freifrau Helene von Heldburg an Chronegk am 29.4.1876, ThStaMgn, HA 211.
[33] Georg II. an Chronegk am 30.4.1876, ThStaMgn, HA 211.

wie gut ein Schauspieler oder eine Schauspielerin in das bereits angefertigte Kostüm paßte. Bei der ›Käthchen‹-Inszenierung betraf das die Erscheinung des Cherub: »Statt der Schultz nehmen Sie die Spangenberg zum Engel oder die neue dicke Dame, die hübsche. Das Engelsgewand kann einer kurzen Figur nicht stehen«.[34]

Bis zum letzten Moment vor der Berliner Premiere wurde geändert und probiert, eine Praxis, die wegen der immer verschiedenen bühnentechnischen Bedingungen auch an anderen Gastspielorten erforderlich war. Das Ziel dieser unaufhörlichen Änderungen war, ganz im Gegensatz zur bisherigen Spielpraxis seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nicht das affektvolle Spiel der Schauspieler und schon gar nicht ein allzeit deutlich hörbarer Text. Stattdessen drehte sich alles um den besten optischen Effekt für die Zuschauer, um die optimale Erzeugung spektakulärer Wahrnehmungsillusionen. Wie später bei Filmaufnahmen mußten die Schauspieler vor allem auf die für sie vorgesehenen Positionen auf der Spielfläche achten. »Der Herzog bittet alle Rauchmaschinen vor den Engel zu stellen, damit ja viel Rauch entsteht. Die Dohm muß auch ja an die rechte Stelle treten, damit man sie ordentlich sieht«, übermittelte die Freifrau dem Regisseur, um ihn im Nachsatz noch zu bitten, ob er nicht »in dem Moment wo sie heraustritt« sicherheitshalber selbst bei der Schauspielerin sein könne.[35]

Chronegks Erfolgsmeldungen aus Berlin waren Meldungen über Geschwindigkeit, Rhythmus und geglückte Illusion. Am 12.5.1876 schrieb er an die Thüringischen Herrscher: »Da das Publikum spät kam, konnte ich erst 7 1/4 beginnen, 2 Pausen à 10 Minuten und das Ganze gegen 10 1/2 Uhr fertig, hieran mögen Sie, liebe Frau von Heldburg entnehmen, wie die Verwandlungen gingen und ich glaube, ich hätte mir etwas angetan, wenn trotz meiner Anstrengungen die Verwandlungen nicht gegangen wären«.[36] Der Meininger Beleuchtungsmeister Behrendt, so berichtete Chronegk weiter, habe sogar extra seinen Vater und seine beiden Brüder zur Vorstellung mitgenommen, um die Beleuchtung bei den Verwandlungen schnell zu regeln. Nach den Verwandlungen habe es jeweils stürmischen Beifall gegeben, besonders der Regen sei für alle sichtbar gewesen und habe so famos gewirkt, daß mancher im Publikum in Versuchung gekommen sei, den Regenschirm holen zu lassen. Die Flammen beim Schloßbrand wären enorm gewesen (das nötige Wasserdepot und die Löschmannschaften standen bereit), und als der plastische Fenstersims von Schloß Thurneck herunterkrachte, habe das ganze Publikum vor Schreck aufgeschrien. Mit dem Verweis darauf, daß besonders die schnellen Wechsel und Verwandlungen die Zuschauer beeindruckt hätten, schloß Chronegk seinen Erfolgsbericht: »Die Szenen wirken hier sehr komisch, so daß die wechselnde Wirkung von Angst und Komik auf das Publikum einen eigenartigen Reiz auszuüben scheint«.[37]

[34] Georg II. an Chronegk am 16.4.1876, ThStaMgn, HA 211.
[35] Freifrau Helene von Heldburg an Chronegk am 29.4.1876, ThStaMgn, HA 211.
[36] Chronegk an Georg II. und Helene von Heldburg am 12.5.1876, ThStaMgn, HA 229.
[37] Chronegk an Georg II. und Helene von Heldburg am 12.5.1876, ThStaMgn, HA 229.

Die Meininger ›Käthchen‹-Inszenierung wurde ganz und gar auf überraschende Bilder und bühnentechnische Effekte eingerichtet. Im alten Medium Theater, noch ohne Elektrizität, versuchten sich die Meininger an der Einrichtung einer Illusion, die einige Zeit später Max Reinhardt mit Drehbühne und Beleuchtungsbrücken leichter herstellen konnte und die am besten im Film herzustellen ist. In der Zeit der Dioramen, der Fotografie und Telegrafie wetteiferte man in Meiningen mit diesen Erfindungen und experimentierte an einem Theater, das in seiner Dreidimensionalität, mit Licht und Schatten, mit viel Veränderung und damals neuen technischen Effekten dem Zuschauer so erscheinen sollte, als existierten seine Erscheinungen tatsächlich. In Kleists ›Käthchen‹, dem ›Prinzen von Homburg‹ und der ›Hermannsschlacht‹, in den Historien von Schiller und Shakespeare fand man für dieses Vorhaben die geeigneten Folien.

Bilderläuterungen

S. 182: Köhlerhütte (Bogen Nr. 2)
S. 183 oben: Köhlerhütte (Bogen Nr. 1)
S. 183 unten: Herberge, Rückwandprospekt
S. 190 oben: Felsenhöhle (Bogen Nr. 2)
S. 190 Mitte: Höhleneingang
S. 190 unten: Holunderbaum

Aus: »Das Käthchen von Heilbronn« am Meininger Hoftheater. Ausstellung des Kleist-Archivs Sembdner der Stadt Heilbronn gemeinsam mit den Staatlichen Museen Meiningen, hg. von Günter Emig, Heilbronn 1997. Die Bildunterschriften folgen denjenigen des Katalogs.

Der Abdruck der Abbildungen erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Kulturstiftung Meiningen, Meininger Museen, Theatermuseum und dem Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn.

S. 192: Brief von Georg II. an Chronegk am 9. 3. 1876, ThStaMgn, HA 211.

Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Thüringischen Staatsarchivs Meiningen.

Ingo Breuer

›SCHAUPLÄTZE JÄMMERLICHER MORDGESCHICHTE‹

Tradition der Novelle und Theatralität der Historia bei Heinrich von Kleist[1]

Die vielzitierte, doch zu Kleists Lebzeiten ungedruckte Vorrede zu ›Der Zerbrochne Krug‹ ist ungewöhnlich, weil im Kontext eines Lustspiels die Frage nach der historischen Faktentreue aufgeworfen wird:

> Diesem Lustspiel liegt wahrscheinlich ein historisches Factum, worüber ich jedoch keine nähere Auskunft habe auffinden können, zum Grunde. Ich nahm die Veranlassung dazu aus einem Kupferstich, den ich vor mehreren Jahren in der Schweiz sah. […] Das Original war, wenn ich nicht irre, von einem niederländischen Meister. (DKV I, 259)

Kleist verwendet den Begriff »wahrscheinlich« nicht für den Stoff der Dramenhandlung, wie dies im Rahmen der geläufigen Poetiken üblich gewesen wäre, sondern bezogen auf die Faktizität der als Stoff verwendeten vergangenen Ereignisse und ironisiert damit sowohl den literarischen Wahrscheinlichkeitsbegriff als auch die vermeintliche Historizität des Dargestellten. Er habe »keine nähere Auskunft« über das Faktum, seine Autopsie des Kupferstichs liege mehrere Jahre zurück, und die Frage nach dem Gemälde, das dem Stich zur Vorlage gedient haben soll, dient Kleist für eine weitere Verunsicherung: »wenn ich nicht irre«. Sicherlich hätte Kleist die Gelegenheit gehabt, diese zweifelhaften Tatbestände vorab zu klären, doch geht es ihm offenbar um ein – halb ironisches, halb ernsthaftes – Vexierspiel mit Begriffen wie Wirklichkeit, Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, also mit zentralen poetologischen Kategorien.[2] Er verlagert das Thema auf eine metatheatralische Ebene und macht das *theatrum* zu einem Reflexionsfeld über die Möglichkeit der

[1] Die folgenden Überlegungen stehen im Zusammenhang einer in Vorbereitung befindlichen Arbeit zu Traditionen novellistischen Erzählens. Erste Ergebnisse finden sich in: Ingo Breuer, »Historien« von Liebe und Narrheit. Überlegungen zur Gattungstypologie frühneuzeitlicher Erzählliteratur am Beispiel des »Schäferromans«. In: Simpliciana 20 (1998), S. 255–282. – Ders., Formen des Romans. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Band 2: Die Literatur des 17. Jahrhunderts, hg. von Albert Meier, München 1999, S. 575–593, 674–678.

[2] Zudem könnte Kleist die Absicht gehabt haben, von einer wichtigen zeitgenössischen Quelle seines Stücks (Christian Felix Weißes ›Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht; oder der Amtmann‹ und von dem dort beigefügten Stich) abzulenken; vgl. den Kommentar in DKV I, 739 f.; siehe auch DKV I, 802 f. zum erkenntnistheoretischen Aspekt.

Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit – und zwar analog zum frühneuzeitlichen *theatrum*-Begriff im rhetorischen Kontext der *evidentia*.

Die von Kleist verwendeten Begriffe »wahrscheinlich« und »historisch« bezeichnen zwei entgegengesetzte Momente der Textproduktion. Aristoteles formuliert in seiner ›Poetik‹: Der Geschichtsschreiber teile »das Besondere« und »das wirklich Geschehene« mit, während der Dichter »mehr das Allgemeine« und das, »was geschehen könnte«, vermittelt, so daß die »Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung« sei.[3] Indem Kleist das »wirklich Geschehene« und »Besondere« als Gegenstand seiner Komödie benennt, erfüllt er eher die Gattungserwartungen an eine Tragödie. Er begibt sich damit aber mehr noch in die Nähe der Historiographie und verläßt – zumindest zum Schein – den Bereich dessen, was wir heute in der Regel unter Literatur verstehen.

Nun zeigen vor allem die meist ›historisch‹ ausgerichteten Trauerspiele, besonders wenn sie nicht in traditionelle Gattungsmuster zu passen scheinen, eine merkwürdige Übereinstimmung: Angefangen bei Shakespeares ›Romeo and Juliet‹ und den frühen englischen »domestic tragedies«, über Gryphius' ›Cardenio und Celinde‹, Lessings ›Emilia Galotti‹ und ›Nathan der Weise‹ bis zu Goethes ›Götz von Berlichingen‹ stammen die Vorbilder und Quellen aus einem recht klar umrissenen Stoff-Fundus – den frühneuzeitlichen ›Historien‹ und ›Novellen‹. Diese hatten bis zu Kleists Zeit[4] eine größere Bedeutung und Verbreitung als der vermeintliche ›Urtyp‹ der Novelle, Boccaccios ›Decamerone‹,[5] und beinhalten als eine wesentliche Gemeinsamkeit deutliche *historia*-Signale.

So finden sich bereits bei Boccaccio einige wesentliche Merkmale für die weitere Entwicklung novellistischer Traditionen, von denen einige kurz skizziert werden sollen, da sie zwar in jeder neueren romanistischen Literaturgeschichte nachzulesen sind, aber dem erst aus dem 19. Jahrhundert stammenden und in der Germanistik oft unkritisch repetierten »Mythos Novelle« widersprechen.[6] Der ›Decamerone‹

[3] Aristoteles, Die Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1989, S. 29.

[4] Gerhard Neumann konstruierte einen Gegensatz von Boccaccio und Cervantes, wobei für Kleist ein maßgeblicher Einfluß des letzten veranschlagt wird. Siehe Gerhard Neumann, Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists ›Marquise von O…‹ und in Cervantes' Novelle ›La fuerza de la sangre‹. In: Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von G. Neumann, Freiburg i.Br. 1994, S. 149–192. – Hannelore Schlaffer hingegen betont eher den Boccaccio-Bezug, vgl. Hannelore Schlaffer, Poetik der Novelle, Stuttgart 1993, S. 42–45, 49–53 u.ö. Beide gehen unphilologisch vor, da sie Vermittlungswege der Boccaccio- oder Cervantes-Rezeption ausklammern und einen modernen Novellenbegriff verallgemeinern.

[5] In der frühen deutschen Boccaccio-Rezeption wurde das Werk in der Regel als ›Steinbruch‹ benutzt, so auch für Fastnachtsspiele, Tragödien und Komödien. Vgl. Denes Monostory, Der ›Decamerone‹ und die deutsche Prosa des XVI. Jahrhunderts, The Hague und Paris 1971, S. 109 ff.

[6] Ich folge hier der Darstellung in: Italienische Literaturgeschichte, hg. von Volker Kapp, Stuttgart und Weimar 1992, S. 70–87 zu Boccaccio und Umfeld (von Rainer Stiller) und S. 25 ff. zum ›Novellino‹ (von Frank-Rutger Hausmann).

stellte eine – nur durch die Rahmung synthetisierte – Mischung höchst unterschiedlicher kurzer Erzählformen dar – nicht zuletzt von Schwankerzählungen, deren mittelalterliche ›Sinnenfreude‹ und deren ›Kleruskritik‹ oft fälschlicherweise als Vorboten der Renaissance gedeutet wurden.[7] Diese zurückprojizierte Vorstellung der ›Lebenslust‹ verdeckt leicht, daß das Werk nicht nur dem *delectare,* sondern vor allem auch dem *prodesse* dienen sollte: Es vermittelte Weltwissen und trug zur ›höflichen‹ Erziehung durch das Vorführen geselliger Umgangsformen und der moralischen Unterweisung bei, wie das von der germanistischen Forschung häufig ignorierte 10. Buch des ›Decamerone‹ nahelegt. Dabei fungierte das gesellige Reihumerzählen (nach dem Vorbild des höfischen »Joc partit«) als Anti-Melancholicum[8] und als ›spielerische‹ Erörterung gesellschaftlicher Themen zur Einübung höfischer *conduite* im Sprechen, Schreiben und Handeln – Bereiche, die sich nach Vorstellungen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit gegenseitig bedingen.[9] Das gesellschaftliche Spiel stellt zugleich ein ästhetisches dar, so daß die *Art* der Darstellung selbst zum Thema und Objekt des Erzählens wird, seit Boccaccio also eine »Problematisierung der Exempelerzählung durch die Novellistik« zu beobachten ist.[10] Damit erklärt Boccaccio sein Werk zum Vorbild eines höfisch-geselligen Erzählens, das nicht nur dem rhetorischen *aptum* und einer Wohlanständigkeit gemäß ist. Die Kunstfertigkeit des Erzählens, deren zunehmende Bedeutung auf eine Auseinanderentwicklung von Rhetorik und Poetik hinweist, wird bis ins 18. Jahrhun-

[7] So interpretierte Hannelore Schlaffer Boccaccios Werk und die gesamte novellistische Tradition unter anderem unter dem Leitbegriff der ›durchbrochenen erotischen Lizenz‹. Schlaffer, Poetik der Novelle (wie Anm. 4). Dieser Darstellung folgte zuletzt Claudia Liebrand, Pater semper incertus est. Kleists ›Marquise von O…‹ mit Boccaccio gelesen. In: KJb 2000, S. 46–60. – Siehe analog die widersprüchlichen Aussagen bei Winfried Freund, Novelle, Stuttgart 1998: Er glaubt, die »oft freizügigen Darstellungen« Boccaccios zielten darauf ab, den Leser zu »erfreuen« (S. 47) und kritisiert den belehrenden Charakter des ›Heptameron‹ Margaretes von Navarra. Wenig später glaubt Freund jedoch, daß »die Renaissancenovelle« durchgängig »freizügig und sinnenfroh« gewesen sei (S. 63). Solche gelegentlich beinahe ›schlüpfrigen‹ Lobeshymnen auf die Darstellung sexueller Freizügigkeit mit nostalgischen Verweisen auf die ›wahren Urbilder‹ – wahlweise (oder -los) Novellen Boccaccios oder der Renaissance – zählen zu den Topoi der neugermanistischen Novellentheorie.

[8] Vgl. Peter Brockmeier, Vernunft und Leidenschaft, individuelles Glück und soziale Norm. Bemerkungen zu einer thematischen Struktur der Novellistik seit Boccaccio. In: Erzählforschung: Ein Symposion, hg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1982, S. 367–383, hier S. 368.

[9] Vgl. Volker Kapp, Exempelerzählung und Anstandslehre bei Guazzo. Zur Bedeutung der Exempla nach Boccaccio. In: Exempla. Studien zur Bedeutung und Funktion exemplarischen Erzählens, hg. von Bernd Engler und Kurt Müller, Berlin 1995, S. 97–113, hier S. 100: »Seit den Anfängen der italienischen Novellistik wird eine enge Beziehung zwischen der Ethik eines paradigmatischen Handelns und der Ästhetik einer trefflichen sprachlichen Formulierung der Maximen dieses Handelns hergestellt.« Doch nicht nur dies: »Ausgangspunkt« von Stefano Guazzos ›La Civil Conversazione‹ ist eine melancholische Krankheit, die ein Philosoph »durch eine Unterhaltung über das rechte kommunikative Handeln heilen möchte« (S. 97). »Gepflegtes Erzählen exemplarischer Verhaltensweisen« sei, laut Prolog des ›Novellino‹, »ein Weg zu moralischer und seelischer Gesundheit« (S. 101).

[10] Kapp, Exempelerzählung und Anstandslehre (wie Anm. 9), S. 102.

dert nicht als Selbstzweck angesehen. Sie steht erstens im Kontext höfischer (und später bürgerlicher) Zeremoniell- und Konversationskultur und behält zweitens einen exemplarischen Charakter durch die *moralisatio* und die Angemessenheit, das *aptum*, bei der Darstellung von »Natur« als göttlicher Schöpfung, mit dem auch Boccaccio sein Werk legitimierte.[11] Dies impliziert zugleich eine Volte gegenüber unangemessenen Darstellungen von Natur und eine Charakterisierung des ›Decamerone‹ als *Anti-Werk*: Wie schon die Hundertzahl der Geschichten andeutet, handelt es sich nicht zuletzt um einen Gegenentwurf zu Dantes ›Divina Commedia‹ und bietet eine Aufwertung des Ereignishaften und Historischen gegenüber dem Primat der allegorischen Deutung. Diese Gegenlektüre stellt den Versuch einer Überbietung (*aemulatio*) dar und bezieht sich damit untrennbar sowohl intertextuell auf die Vorgängertexte als auch referentiell auf die ›richtiger‹ darzustellende Wirklichkeit.

Damit sind vier Punkte benannt, die auch in der Folgezeit trotz aller epochaler Veränderungen relevant bleiben werden: *erstens* das potentielle Absorbieren und Amalgamieren unterschiedlicher Formen und Traditionen, *zweitens* die Nutzanwendung für das höfliche, weltgewandte Verhalten (einschließlich schriftlicher und mündlicher Rhetorik- und Kommunikationsregeln), *drittens* ein empirisch-historischer Anspruch unter Betonung der Evidenz gegenüber Chimären und einer außer Kontrolle geratenen Phantasie sowie *viertens* die Prophylaxe und Therapie von Melancholie und gesellschaftlicher Dysfunktionalität, das heißt Unbrauchbarkeit für höfische und öffentliche Ämter.

I. *Tradition der Novelle: ›Historische Erzählung‹ und Anti-Roman*

In der Weiterentwicklung des ›Decamerone‹-Modells in Renaissance, Barock und Aufklärung gewinnt eine dezidiert moralisch-didaktische Interpretation an Bedeutung, die die Integration unterschiedlicher Erzählungen und auch einzelner ›Decamerone‹-Erzählungen in bestehende Traditionen religiöser und weltlicher Erbauungstexte und Exempla oder auch die Verwendung in den Moralischen Wochenschriften ermöglichte.[12]

---

[11] Gegen den möglichen Vorwurf der Immoralität wendet Boccaccio im »Schlußwort des Verfassers« ein: »Fürs erste, wenn sich in irgendeiner der Erzählungen Dinge dieser Art vorfinden, so hat es die Natur derselben erfordert, und jeder Vernünftige […] wird überzeugt sein, daß ich unmöglich anders erzählen konnte, wenn ich ihnen nicht gänzlich ihre wahre Gestalt nehmen wollte.« Giovanni Boccaccio, Der Decamerone, übersetzt von G. Diezel, rev. von Paola Calvino, 2 Bände, Zürich 1957 u.ö. (Bd. 1: 7. Auflage 1997; Bd. 2: 6. Auflage 1995), Band 2, S. 574.

[12] Vgl. Erzählte Welt. Frühneuzeitliche Erzählliteratur aus den Beständen der Universitätsbibliothek Marburg, hg. von Jörg Jochen Berns, Marburg 1993, S. 149 zu einer deutschen Bearbeitung des ›Decamerone‹ von 1561: »Bezeichnend für die Rezeption dieses Werks im 16. Jahrhundert ist die Betonung seiner lehrhaften Qualität.« – Siehe entsprechend Willi Hirdt,

Die frühneuzeitlichen Erzählsammlungen und Kompendien, die häufig hundert ›Geschichten‹ (oder deren Vielfaches) nach Boccaccios Vorbild enthalten, zählen zu den wesentlichen Tradierungsformen novellistischer Prosa[13] neben der Einzelerzählung und deren Verwendung als Episode im hohen höfischen Roman.[14] Die Erzählungen haben sowohl in ihrer singulären als auch in gesammelter Form eine starke Tendenz zur Moralisierung gemeinsam, so daß in der Frühen Neuzeit auch Novellen von Boccaccio und Cervantes in die heimische Tradition der Exempelerzählung integriert werden.[15]

Als »weithin vorherrschende Form der kurzen Erzählung im 16. und 17. Jahrhundert« bezeichnete Adolf Haslinger »die sogenannte ›moralische Erzählung‹«, von der aus sicherlich »eine fortlaufende Verbindung bis zur Goethezeit« gezogen werden könne,[16] ohne daß *eine* Novellen*form* für Boccaccios Werk oder für die Er-

---

Boccaccio und die deutsche Kurzprosa der Renaissance. In: Handbuch der deutschen Erzählung, hg. von Karl Konrad Polheim, Düsseldorf 1981, S. 28–36, 559 f. – Adolf Haslinger, Vom Humanismus zum Barock. In: Handbuch der deutschen Erzählung (wie oben), S. 37–55, 560–564.

[13] Einen Überblick über deutschsprachige Traditionen gewährt die Dokumentation des ›Wolfenbütteler Arbeitsgesprächs‹ vom 8.–10. April 1999 in: Simpliciana 21 (1999), S. 11–258. – Siehe auch Gundula Boveland, Erzählsammlungen in der Herzog August Bibliothek: Neuerwerbungen der ›Sammlung Deutscher Drucke 1601–1700‹. In: Simpliciana 22 (2000), S. 493–516. – Erzählte Welt (wie Anm. 12), vor allem S. 145–169. – Noch Goethe berichtet von der Lektüre des ›Theatrum Europäum‹ und der ›Acerra Philologica‹; vgl. Johann Wolfgang Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Taschenbuchausgabe, München 1982, Band 7, S. 558 (›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹) und Band 9, S. 35 (›Dichtung und Wahrheit‹). Auch im ›Anton Reiser‹ von Karl Philipp Moritz taucht die ›Acerra‹ mehrfach auf.

[14] Haslinger, Vom Humanismus zum Barock (wie Anm. 12), S. 46 und S. 49. Er unterscheidet »Kompendienform«, »Erzählungsform« und »Romanform« (S. 46), modifiziert damit aber die zuvor präsentierte, an Günter Weydts Darstellung (Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen, Bern und München 1968) orientierte Dreiteilung in eine »Weiterführung der deutschen Exempel- und Schwankliteratur«, eine »Übernahme der europäischen Erzähl- und Novellenliteratur der Renaissance« und die »Aufnahme der erzählerischen Kleinform (Erzählung, Novelle) in die erzählerischen Großformen (Roman, Novellenzyklus)« (S. 40). Weydts Systematisierung basiert auf zwei inkompatiblen Kriterien (Tradition und Form).

[15] Zur Cervantes-Rezeption vgl. Haslinger, Vom Humanismus zum Barock (wie Anm. 12), S. 48 f. – Volker Meid, Barocknovellen? Zu Harsdörffers moralischen Geschichten. In: Euphorion 62 (1968), S. 72–76. – Hans Gerd Rötzer, Die Rezeption der Novelas Ejemplares bei Harsdörffer. In: Chloë. Beihefte zum ›Daphnis‹ 9 (1990), S. 365–383, hier S. 383: »Im Vergleich zum Nuancen-Reichtum der Originale sind Harsdörffers Bearbeitungen grobkantige Holzschnitte […], […] weil er die Novellen seiner Absicht, eine Exempelsammlung, einen ›Spielvorrath‹ für die Konversation zu schaffen, unterwarf.« So blieb »nicht einmal das Gerüst« der ›Vidriera‹-Novelle erhalten, sondern diese wurde »zum bloßen, wenn auch kuriosen, Demonstrationsfall für die schädlichen Auswirkungen der Melancholie umfunktioniert«; vgl. Guillaume van Gemert, Cervantes Novelle ›El licenciado Vidriera‹ in Deutschland. Frühe Belege für ihre Verbreitung. In: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten 15 (1988), Heft 2, S. 85–89, hier S. 87.

[16] Haslinger, Vom Humanismus zum Barock (wie Anm. 12), S. 54.

zählungen Goethes und Kleists definierbar wäre. Als bezeichnendes Beispiel darf Varnhagens Rezension einer zeitgenössischen Prosasammlung gelten:

> *Isabella von Ägypten, Kaiser Karl's des Fünften erste Jugendliebe; eine Erzählung. Melück Maria Blainville, die Hausprophetin aus Arabien; eine Anekdote. Die drei liebreichen Schwestern und der glückliche Färber; ein Sittengemählde. Angelica die Genueserin und Cosmus der Seilspringer; eine Novelle. Von* LUDWIG ACHIM VON ARNIM. *Berlin 1812.* Diese Novellen – denn ungeachtet der sinnreichen, genaueren Unterscheidung, welche hier den Dichtungscharakter der einzelnen Stücke besonders bezeichnen soll, wird doch jene Benennung noch immer als allgemeine für die ganze Gattung gelten dürfen – gewähren dem ernstlichen Leser mit dem fruchtbarsten Genuß einen Stoff vielartigster Betrachtung.[17]

En passant bestimmt Varnhagen den Begriff »Novelle« lediglich als Oberbegriff für eine Vielzahl von Erzählformen und steht damit der neueren Novellenforschung recht nahe, die induktiv und historisch den Erzähltraditionen (und nicht deduktiv und normativ einer unveränderlichen Form und/oder einem ›Geist der Novelle‹) nachspürt.[18] Ebenso wie bereits Boccaccios und Cervantes' Novellensammlungen unterschiedliche Textformen integrieren konnten, bleiben auch hier Differenzen innerhalb eines gewissen Rahmens gattungstypologisch irrelevant. So kam Jürgen Jacobs in seiner Darstellung zur Erzählliteratur der Aufklärung zum folgenden Ergebnis:

> Die Autoren selbst unterscheiden nicht deutlich zwischen Roman und Erzählung, sondern verwenden die Gattungsbezeichnung oft synonym. […] Auch wenn die Autoren ihre kürzeren Erzähltexte als moralische, philosophische oder satirische Erzählungen, als Märchen, Novellen, Anekdoten oder Geschichten, als Skizzen oder Bagatellen bezeichneten, dann ist das für eine literaturwissenschaftliche Gliederung des Stoffs nur von beschränktem Nutzen […].[19]

---

[17] Karl August Varnhagen von Ense, Literaturkritiken, hg. von Klaus F. Gille, Tübingen 1977, S. 4. Weiter unten spricht er ebenso beliebig von »Anekdoten des Boccaccio«, »Novellen des Cervantes« und »Erzählungen von Heinrich von Kleist« (S. 4f.). – Entsprechend hatte sich auch Goethe nicht gescheut, in seine ›Novelle‹ ein Märchen als Bestandteil des Erzählzyklus aufzunehmen. – Vgl. auch das anonym veröffentlichte Werk ›Der neue Boccaz in scherzhaften Erzählungen‹ (Leipzig 1772), dessen Titel den Begriff »Erzählung« statt »Novelle« trägt. Im 17. Jahrhundert heißt es beispielsweise, daß die »Hispanier und Italiener […] Gedichte oder Mähren (novelas) geschrieben hätten«. Georg Philipp Harsdörffer: Der grosse Schau-Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte. Frankfurt a. M. und Hamburg 1664. Nachdruck Hildesheim und New York 1978, [2 Bände in 1; hier Band 2], S. 183. Harsdörffer bewertet selbst seine eigene Novellensammlung nicht als solche, da er sich auf spätere französische Werke bezieht, die meist mit dem Begriff »histoire« operieren.

[18] Vgl. hierzu auch die grundsätzlichen Erwägungen von Karl Konrad Polheim, Gattungsproblematik. In: Handbuch der deutschen Erzählung (wie Anm. 12), S. 9–16, 555ff.

[19] Siehe auch den entsprechenden Befund bei Jürgen Jacobs, Die deutsche Erzählung im Zeitalter der Aufklärung. In: Handbuch der deutschen Erzählung (wie Anm. 12), S. 56–71, 564f., hier S. 56. Vgl. entsprechend auch Wolfgang Krömer, Kurzerzählungen und Novellen in den romanischen Literaturen bis 1700, Berlin 1973, S. 148. – Entsprechendes gilt für den engeren Bereich der Novellistik, speziell in der Nachfolge von Marmontels ›Contes Moreaux‹, deren Titel (›Moralische Erzählungen‹) Kleist zunächst für seine Erzählsammlung gewählt hatte

Dieser Mangel an Gattungsbewußtsein trifft nicht nur auf Texte zu, die üblicherweise als ›Literatur‹ aufgefaßt werden: Auch eine klare Unterscheidung zwischen ›fiktionaler‹ und ›nonfiktionaler‹ Prosa läßt sich nicht feststellen,[20] was die Forschung noch heute irritiert. So äußert Klaus Müller-Salget zunächst die geläufige Ansicht, die Anekdote sei »eine zwischen Faktizität und Fiktionalität angesiedelte Gattung«, stellt im selben Satz aber fest, daß »zu Kleists Zeit […] Anekdoten im allgemeinen noch als Tatsachenberichte genommen« wurden (DKV III, 915 f.). In Kleists Anekdoten seien »die ›merkwürdigen‹ Begebenheiten […] entschieden in der Überzahl«, womit auf Goethes Formel, in der Novelle sei eine »unerhörte Begebenheit« gestaltet, angespielt und damit die These der Identität von Anekdote und Novelle konstatiert wird, was den Vorstellungen Kleists, Varnhagens von Ense und anderer Zeitgenossen entsprechen dürfte.[21]

Goethe faßte in dem Begriff »Begebenheit« die Orientierung am historischen Faktum sowie die Nähe zur Historiographie und zur Journalistik[22] zusammen und konstatiert damit einen ›non-fiktionalen‹ Charakter der Novelle. Das Unerhörte, also das Moment der Neuheit, durch das sich der Begriff »Novelle« schließlich einzig und allein auszeichnet,[23] gehört ebenso unmittelbar zu der besonderen Eigenart novellistischen Erzählens, das sich kaum von der »Neuigkeit« des Zeitungswesens

(vgl. den Kommentar in DKV III, 699). Vgl. Karl Alfred Blüher, Die französische Novelle, Tübingen 1985, S. 130 f. Auf S. 131 heißt es: »[A]ndere Erzählungen dieses Genres erschienen auch unter Bezeichnungen wie ›anecdote (morale)‹, ›nouvelle (morale)‹ oder ›histoire (morale)‹ […]«.

[20] Vgl. exemplarisch Barbara Potthast, Die verdrängte Krise. Studien zum »inferioren« deutschen Roman zwischen 1750 und 1770, Hamburg 1997, S. 85: »[…] nicht-fiktionale lebenspraktische, gesellschaftliche, auch technische Expositionen in einer Vermischung mit fiktionalem widersprechen um die Mitte des Jahrhunderts nicht der Gattungserwartung. Als Romane figurieren in den zeitgenössischen Buchmarkt-Katalogen Reiseberichte, Lebensbeschreibungen, Biographien, Briefwechsel gelehrter und erbaulicher Art, kulturkritische Reflexionen, Erzählungen in Anlehnung an traditionelle Erzählstoffe […]. Die Romantitel tragen Bezeichnungen wie ›Historie‹, ›Geschichte‹, ›Leben‹, ›Erzählung‹, ›Begebenheiten‹ oder ›Briefe‹.«

[21] DKV III, 915. Vgl. auch Gerhard Neumann, ›anekdoton‹. Zur Konstruktion von Kleists historischer Novelle. In: Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag, hg. von Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters, Tübingen 2000, S. 108–133.

[22] Vgl. Reinhart Meyer, Novelle und Journal. Band 1: Titel und Normen. Untersuchungen zur Terminologie der Journalprosa, zu ihren Tendenzen, Verhältnissen und Bedingungen, Stuttgart 1987. Seiner Identifikation von Novelle und Journalprosa hat die weitere Forschung nicht folgen können, doch bietet die Arbeit wesentliches Material für einen Zusammenhang dieser Bereiche.

[23] Noch in Johann Heinrich Zedlers ›Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste‹ (Nachdruck Graz 1961) ist kein literarischer Novellenbegriff geführt. Unter dem Stichwort »Novellen« finden sich eine lange Beschreibung des juristischen Begriffs (Band 24, Leipzig und Halle 1740, Sp. 1507–1513) und ein Verweis auf das Stichwort »Zeitung« (Band 61, Leipzig und Halle 1749, Sp. 799–911), letztes ebenso unter den Stichwörtern »Nov. (oder Novell.)«, »Nova« und »Novellae« (Band 24, Sp. 1481, 1505).

und Kleists Anekdoten der ›Berliner Abendblätter‹ abgrenzen läßt.[24] Die Tatsache, daß Kleist und viele andere Autoren ihre Novellen zuerst in z.T. von ihnen selbst herausgegebenen Zeitschriften veröffentlichten, könnte als zufälliges Detail in der Geschichte des Buch- und Pressewesens angesehen werden. Doch sollte es irritieren, daß 1561 in einer deutschen Boccaccio-Übersetzung der Begriff »Novelle« mit »Historia« und »Newe Zeitung« übersetzt worden war.[25] Zudem hießen die ersten »Zeitungen« häufig »Relationes« – ein Titel, den zum Beispiel auch Eberhard Werner Happel in ›Größte Denkwürdigkeiten der Welt oder Sogenannte Relationes Curiosae‹ für eine bunt gemischte Sammlung naturwissenschaftlicher Traktate, historiographischer Texte, Exempelerzählungen und Novellen benutzte.[26] Hier verschmelzen Begriffe wie Novelle und Relationes, Zeitung und Exemplum unter dem Leitbegriff der *curiositas*. Auch die Zeitungen – wie Kleists ›Berliner Abendblätter‹ – boten auf dem begrenzten Raum, der zur Verfügung stand, eine Mischung von Erzählungen und Novellen, juristischen Fallbeschreibungen und politischen Nachrichten, die eine ›unerhörte Begebenheit‹ als Stoff gemeinsam haben.

Wenn Kleists Zeitgenossen die Begriffe unterschiedslos verwenden, darf auch für Kleist kein eindeutig bestimmbares Gattungsbewußtsein vorausgesetzt werden. In der Kleist-Ausgabe des ›Deutschen Klassiker Verlags‹ wird ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ unter der Rubrik »Fabeln. Anekdoten, Geschichten, Merkwürdigkeiten«, in der von Helmut Sembdner herausgegebenen Ausgabe unter »Anekdoten« geführt, während das ›Marionettentheater‹ in der DKV-Ausgabe den »philosophischen und kunsttheoretischen Schriften«, bei Sembdner den »kleinen Schriften« zur »Kunst- und Weltbetrachtung« zugeordnet wird. Kleist hat meist auf eine Bezeichnung und Unterscheidung verzichtet, was angesichts der analogen Struktur der drei genannten Texte durchaus Plausibilität besitzt: Jeweils drei Geschichten sind eingebettet in eine Rahmenerzählung, was beispielsweise bei Goe-

[24] Hingewiesen sei auf die Tatsache, daß Kleist das als historisch deklarierte Stück ›Der Zerbrochne Krug‹ selbst in diesen Kontext rückte: »Wir waren nach dem ersten Plane unsrer Zeitschrift [›Phöbus‹] willens, hier das Fragment eines größern Werkes einzurücken (Robert Guiskard […]); doch da dieses kleine, vor mehrern Jahren zusammengesetzte, Lustspiel [›Der Zerbrochne Krug‹] eben jetzt auf der Bühne von Weimar verunglückt ist: so wird es unsre Leser vielleicht interessieren, einigermaßen prüfen zu können, worin dies seinen Grund habe. Und so mag es, als eine Art von *Neuigkeit des Tages*, hier seinen Platz finden« (DKV I, 268, meine Hervorhebung).

[25] Vgl. Erzählte Welt (wie Anm. 12), Kat.-Nr. 187, S. 148 f. – Zum Zeitungskontext vgl. Jörg Jochen Berns, Zeitung und Historia: Die historiographischen Konzepte der Zeitungstheoretiker des 17. Jahrhunderts. In: Daphnis 12 (1983), H. 1, S. 87–110. – Jean-Daniel Krebs, Journalismus und Novelle. In: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten 14 (1987), H. 1, S. 6 ff. – Für den Kontext zu Harsdörffer auch: Ders., Deutsche Barocknovelle zwischen Morallehre und Information: Georg Philipp Harsdörffer und Théophraste Renaudot. In: Modern Language Notes 103 (1988), Nr. 3, S. 478–503.

[26] Leicht zugänglich ist die Auswahlausgabe: Eberhard Werner Happel, Größte Denkwürdigkeiten der Welt oder Sogenannte Relationes Curiosae (1683–1691), hg. von Uwe Hübner und Jürgen Westphal, Berlin 1990.

thes ›Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹ und ›Novelle‹ durchweg als novellistisches Merkmal angesehen wurde.[27] Daß ein lehrhafter Gegenstand abgehandelt wird, entspricht dem typisch frühneuzeitlichen Fehlen einer Differenzierung zwischen Sachbuch und Belletristik in novellistischen Erzähltexten.

Kleists weitgehender Verzicht auf Gattungsbezeichnungen darf folglich nicht als Resultat einer Verrätselungsstrategie aufgefaßt werden, sondern stellt schlichtweg den Niederschlag eines wenig entwickelten Gattungsbewußtseins seiner Zeit dar. Ebenso wie Kleist einen Kupferstich als ›Geschichtserzählung‹ wahrnehmen kann, erlauben die »heimliche Nähe literarischen und juristischen Schreibens« sowie die »historiographisch[e] Orientierung der aufklärerischen Erzähltheorie« trotz der allmählichen Dichotomisierung der Gattungen noch eine Rezeption und Produktion von ›Novellen‹ als ›historische Erzählungen‹, wie sie sich auch an der juridischen und historiographischen Sprache und Struktur Kleistscher Texte unschwer aufzeigen lassen.[28] Die merkwürdige Affinität von Novellen und ›Sachbüchern‹ liegt in der Tatsache begründet, daß in den Poetiken der Frühen Neuzeit – so Erich Kleinschmidt – die »im Mittelalter noch weitgehend unproblematische Integration von Dichtung und Historiographie […] zwar aufgebrochen, praktisch aber nicht beseitigt [ist], da die Gemeinsamkeit des rhetorischen Ausdrucksschemas noch nicht zerstört wurde«.[29] Folglich werden Novellen, Erzählungen und Romane noch im 18. Jahrhundert eher in Rhetoriken als in Poetiken – und gelegentlich im Kontext von Wochenzeitungen – besprochen.[30] Diese rhetorische Basis der Erzähl-

---

[27] Dies gilt ebenso für ›Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden‹. Vgl. Günter Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Stuttgart 1991, S. 13 und ders., Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJb 1999, S. 25–40, hier S. 27; sowie zum ›Marionettentheater‹: Bernhard Dotzler, »Federkrieg«. Kleist und die Autorschaft des Produzenten. In: KJb 1998, S. 37–61, hier S. 42 f. Er weist darauf hin, daß »der nur aus Konvention sogenannte Aufsatz in Wahrheit eine Erzählung ist«, in der Kleist »Fallgeschichten« als »Parallelgeschichten« präsentiert (S. 43).

[28] Grundlegend hierzu (wenn auch ohne direkten Kleist-Bezug) ist die Studie von Eckhardt Meyer-Krentler, »Geschichtserzählungen«. Zur ›Poetik des Sachverhalts‹ im juristischen Schrifttum des 18. Jahrhunderts. In: Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920 […], hg. von Jörg Schönert u. a., Tübingen 1991, S. 117–157, hier S. 137. Ich danke Alexander Košenina für den Hinweis. – Rudolf Schenda, Mordgeschichten. In: Enzyklopädie des Märchens, hg. von Rolf Wilhelm Brednich u. a., Band 9, Berlin und New York 1999, Sp. 879–893, hier Sp. 888 zur Verschiebung vom moralisch-didaktischen Exemplum in der Frühen Neuzeit zur juristisch-informierenden Kasusliteratur im 18. Jahrhundert. – Vgl. auch den Kommentar in DKV I, 796 f.: Die Ermittlung eines Tatbestands könne als »Grundstruktur Kleistscher Fiktion« gelten.

[29] Erich Kleinschmidt, Die Wirklichkeit der Literatur. Fiktionsbewußtsein und das Problem der ästhetischen Realität von Dichtung in der Frühen Neuzeit. In: DVjs 61 (1982), S. 174–197, hier S. 178 f.

[30] Vgl. Hartmut Dedert, Vor einer Theorie der Novelle. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion. In: ZfdPh 112 (1993), Heft 4, S. 481–508, hier S. 484 ff.

gattungen spiegelt sich in vielen Fällen darin wieder, daß die Rhetorizität der (höfischen) Kultur in ihr zu einem wesentlichen Thema wird.

Dies gilt besonders für den »galanten Roman« als Nachfolger der tragischen bzw. historischen Liebeserzählungen des 17. Jahrhunderts, die der Frühaufklärer Christian Thomasius in seinen ›Monats-Gesprächen‹ als »kurtz[e] Liebes-Historien« bzw. »klein[e] Roman[e]« bezeichnete und lobte.[31] Sie enthielten eine angemessene Mischung aus »Historie« und Erfindung, »auch Politische, Moralische, ja auch sonsten Philosophische und Theologische Discurse«, die »ein junger Mensch, der auf Lesung solcher Geschichten erpicht ist, mit grosser Begierde lieset, und in sein Gedächtniß schliesset«.[32] Vor allem vermittelten diese Werke ›politische‹ Erkenntnisse: Isaac Claudes ›Le Comte de Soissons, nouvelle galante‹ (Köln 1677) zeige beispielsweise einen »Galans, der mit Staats-Affairen überhäuft, und von lauter dissimulation zusammen gesetzet« sei, die den nicht-repräsentativen, also nach damaligem Wortverständnis den ›privaten‹ Bereich betreffen. Interesse an dieser Figur entstehe, weil der Cardinal Richelieu als Vorbild gedient habe, und weil sich hier »scharffsinnig[e] List« und ›kluges politisches Verhalten‹ studieren lasse.[33] Thomasius sieht in dieser Figur ein Studienobjekt der Moralistik, von dem Adlige wie Bürger die weltmännischen Spielregeln der Simulation und Dissimulation lernen können, wenn sie innerhalb des bestehenden Systems Karriere zu machen beabsichtigen.[34] Diese meist galanten Erzählungen und Romane zeigen eine Verschiebung von der (weiter virulenten) Moraldidaxe zur Konversations- und moralistischen Verhaltenslehre und dokumentieren in ihrer Popularität die Relevanz der anschaulich vermittelten Zeremoniellwissenschaft für Adel *und* Bürgertum. So faßte Varnhagen von Ense in seiner Bemerkung zur ›Marquise von O…‹ treffend auch die moralistische Intention Kleists zusammen: Diese Erzählung sei »geschickt und gebildet, aber – das ist wichtig – gebildet wie die Erzählung eines Weltmanns, nicht gebildet wie die eines Dichters« (LS 260). An *diese* Tradition der Aufklärung knüpft Kleist im doppelten Sinne an, denn er verfolgt ein moralistisches Interesse und benutzt dabei diejenige literarische Gattung, in der seit dem 17. Jahrhundert solche Themen vornehmlich abgehandelt wurden: diejenige der Novelle oder ›historischen Erzählung‹, die auch bei Kleist (in der Erstausgabe seiner ›Erzählungen‹) einen Umfang von etwa 100–

[31] Christian Thomasius, Schertz- und Ernsthaffter, Vernünfftiger und Einfältiger Gedancken, über allerhand Lustige und nützliche Bücher und Fragen Erster Monath oder Januarius, in einem Gespräch vorgestellet von der Gesellschaft der Müßigen [Monats-Gespräch]. In: Ders., Deutsche Schriften, hg. von Peter von Düffel, Stuttgart 1970, S. 51–172, hier S. 114.

[32] Thomasius, Monats-Gespräch (wie Anm. 31), S. 110.

[33] Thomasius, Monats-Gespräch (wie Anm. 31), S. 116, vgl. auch S. 109.

[34] Zur Lehrhaftigkeit des ›niederen‹ und galanten Romans im Barock im Hinblick auf die Einübung karriereförderender höfischer Verhaltensweisen vgl. Breuer, Formen des Romans (wie Anm. 1).

200 Druckseiten erreichen kann und damit der Größenordnung der ›petits romans‹ entspricht.[35]

Diese ›kleinen Romane‹, die ab der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden, um 1700 hohe Popularität errangen und noch um 1800 unter der gleichen Gattungsbezeichnung veröffentlicht wurden,[36] stellen quantitative Erweiterungen der ›nouvelles histoires‹ und der ›nouvelles galantes‹ dar, so daß eine Unterscheidung von längerer Novelle und ›petit roman‹ in der romanistischen Forschung nicht vorgenommen wird.[37] Ebensowenig tut dies Kleist, der sich in einem Schreiben an Friedrich de la Motte Fouqué vom 15. August 1811 für die Zusendung der »kleinen Roman[e]« von dessen Ehefrau Caroline bedankt, diese aber wenige Zeilen später »die vortrefflichen Erzählungen« nennt.[38] In diesem Zusammenhang wäre vielleicht auch der Status von Kleists (angeblichem) »Roman« zu diskutieren.[39]

Eine novellistische Traditionslinie und zugleich eine Unschärfe der Gattungstypologie muß vom »Schäferroman« über den »galanten Roman« bis zu Romanen Wielands und seiner Zeitgenossen veranschlagt werden. Selbst höfische Romane wurden bekanntlich erst ab dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts Gegenstand von Poetiken,[40] Erzählungen und Novellen erst um 1800, so daß es weit über einhundert Jahre dauerte, bis sich eine Unterscheidung zwischen Roman, Novelle und Erzählung zu etablieren begann.[41] Das Problem, Kleists Erzählungen und Essays unter formalen Gesichtspunkten zu unterscheiden, aber auch Kleists unscharf anmutende Begriffsverwendung zeugen daher gerade von diesem Übergangsstatus.

---

[35] ›Kohlhaas‹ brachte es auf über 200 Druckseiten, die ›Marquise‹ hatte etwa 90 Druckseiten und die ›Verlobung in St. Domingo‹ etwa 85. Die anderen Texte bleiben unter 40 Druckseiten. Vgl. hierzu den jeweiligen Kommentar zur Textüberlieferung in DKV III. Die ›kleinen Romane‹ konnten durchaus 500 Druckseiten umfassen.

[36] Bibliographisch nachweisen konnte ich bisher u.a. die anonym verfaßten Werke ›Kleine Romane aus Amor's Guckkästchen‹ (o.O. 1789), ›Kleine Romane, mit Spuk und Hexerei durchwebt‹ (Leipzig 1804), mit zusätzlichem *historia*-Signal ›Kleine Romane aus der wirklichen Welt‹ (Leipzig 1791) und eine ›Sammlung kleinerer Romane und Erzählungen (11 Bände, Straßburg 1789–1791).

[37] Vgl. exemplarisch Blüher, Die französische Novelle (wie Anm. 19), S. 70f., 78f., 89 u.ö. – René Godenne, La nouvelle française, Paris 1974, besonders S. 32–42. – Für den deutschsprachigen Bereich vgl. Breuer, »Historien« von Liebe und Narrheit (wie Anm. 1).

[38] DKV IV, 500. Caroline de la Motte Fouqué hatte 1810, also im Vorjahr, ihren ersten Roman (›Die Frau des Falkensteins‹) in zwei Bänden veröffentlicht, der hier folglich nicht gemeint sein kann. Ihre Erzählungen erschienen bereits ab 1806.

[39] Dieser Gattung soll sich Kleist nur einmal (erst in seinem letzten Lebensjahr) bedient haben (NR 71b, 130a). Der Roman ist nicht erhalten.

[40] Zur Romantheorie vgl. Fritz Wahrenburg, Funktionswandel und ästhetische Norm. Zur Entwicklung der Romantheorie in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1976. – Wilhelm Voßkamp, Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blankenburg, Stuttgart 1973. – Klaus R. Scherpe, Gattungspoetik im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1968.

[41] Vgl. Dedert, Vor einer Theorie der Novelle (wie Anm. 30).

Die Leitbegriffe für die Diskussion um diese Dichotomisierung von Prosagattungen und das wesentliche Unterscheidungskriterium bilden in der Frühen Neuzeit nicht die seit dem 19. Jahrhundert geläufigen Gattungsbezeichnungen, sondern »Fabula« und »Historia«,[42] wobei der letzte Begriff nicht im heutigen Sinne auf die Vergangenheit der Handlungen abzielt, sondern vielmehr auf Faktizität und Belegbarkeit,[43] so daß der Begriff »Roman« meist weniger als Gattungsbezeichnung denn als Schimpfwort für einen als allzu fabulös eingeschätzten Prosatext eingesetzt wurde.[44]

Johann Michael Moscherosch hatte bereits Mitte des 17. Jahrhunderts in seiner einflußreichen Erzählsammlung ›Wunderliche und warhafftige Gesichte Philanders von Sittewald‹, die auf Quevedos ›Sueños‹ basiert und die er im Titel als »Strafschrift«, also als Satire bezeichnet, vor allem gegen den ›Amadís‹-Roman polemisiert und auf frühneuzeitliche Novellensammlungen als eigene Vorbilder verwiesen.[45] Solche Oppositionen finden sich ähnlich in Grimmelshausens ›Simplicissi-

[42] Vgl. hierzu den Abdruck der Beiträge zur Tagung »Fabula und Historia« in Simpliciana 20 (1998) sowie Rosmarie Zeller, Grimmelshausens ›Keuscher Joseph‹, ›Dietwald und Amelinde‹ und ›Proxymus und Lympida‹ im Kontext zeitgenössischer Romantheorie. In: Simpliciana 15 (1993), S. 173–192.

[43] Der Begriff »historia« trägt in der Frühen Neuzeit eine schier unübersehbare Zahl von Bedeutungen; vgl. Joachim Knape, »Historie« in Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext, Baden-Baden 1984, siehe u. a. die Überblicksdarstellung auf S. 389–400. – Nichtsdestoweniger bleibt festzuhalten, daß die poetologischen Debatten zu Roman, Novelle und anderen Prosagattungen bis zu Kleists Zeit um diesen Begriff kreisen; vgl. exemplarisch Wolfgang Brückner, Historien und Historie. Erzählliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts als Forschungsaufgabe. In: Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus, Berlin 1974, S. 13–123. – Wolfgang Martens, Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften, Stuttgart 1968, S. 505–508.

[44] Erinnert sei daran, daß bis um 1800 zahlreiche Werke, die heutzutage als Roman bezeichnet werden, damals vom jeweiligen Verfasser (oder vom Verleger) als »Historia« (Synonyme: »Begebenheit«, »wahre Geschichte« usw.) ausgewiesen worden waren. Dies gilt auch für manche ›hohe höfische Romane‹ und ›Pikaroromane‹ sowie noch für die ›Romane‹ Wielands und vieler anderer Zeitgenossen von Kleist.

[45] Johann [auch: Hans] Michael Moscherosch: Wunderliche und warhafftige Gesichte Philanders von Sittewald / Das ist Straff-Schriften […], 2 Bände, Straßburg 1650, Band I, S. 104: »Die Geschichte deß Belleforest, Nerveze, Rosset, Clythie de la cour und andere, weisen vns, wie so gar durch die Buhlerey und Narrenlieb theils Mänschen gemeistert werden: daß sie ihre Buhlen als Abgötter verehren: Ihnen Opffer und gelübde thun: sich vmb Ihrentwillen erstechen, ermorden, verheissen, verfluchen, versegnen, verdammen: in willige Gefahr begeben Leibes vnnd der Seelen«. Zum ›Amadís‹ vgl. S. 112. Belleforest war einer der Übersetzer (und Bearbeiter!) von Bandellos Novellen (dt. Übersetzungen erschienen ab 1601) und gab Sammlungen mit tragischen Liebesgeschichten (›Les Histoires Tragiques‹, 7 Bände, 1559–82) heraus; Nerveze verfaßte Liebesgeschichten nach Bandellos Vorbild mit zusätzlichen Liebesdialogen, Musterbriefen und Gedichten; zum Cervantes-Übersetzer und Novellenautor Rosset siehe unten; Jean Puget de la Serres ›La Clythie de la cour‹ erschien 1633 in einer deutschen Übersetzung mit dem Untertitel ›Anmutige, Hertzenserquickende, mit vielen Amorosischen vnd

mus‹ und besonders deutlich bei Gotthard Heidegger, der mit seiner ›Mythoscopia Romantica oder Discours von den so benannten Romans‹ (Zürich 1698) die wohl bekannteste Streitschrift gegen den Roman verfaßt hatte und ein Jahrzehnt später eine überarbeitete und erweiterte Fassung der ›Acerra Philologica‹ Peter Laurembergs (Zürich 1708) – eine Sammlung von Erzählungen, Novellen, wissenschaftlichen und Gebrauchstexten – herausgab und damit die bei Moscherosch und Grimmelshausen implizit vorhandene Unterscheidung von novellistischer *historia* und romanhafter *fabula* fortsetzte. Entsprechend benutzt auch Kleists Zeitgenosse August Heinrich Julius Lafontaine am Anfang von ›Clara du Plessis und Clairant‹ den Begriff »Roman« und bezeichnet seinen eigenen Text im Untertitel ausdrücklich als »Familien*geschichte*«: »Wenn ich der Welt einige *Begebenheiten* von einzelnen ausgewanderten französischen Familien erzähle, so darf sie nicht glauben, daß es *Romane* sind«.[46] Auf die »Begebenheit« und die »Historia« als Signale der Anti-*fabula* konnte damit ebenso Kleist rekurrieren.

Daß Kleist seinem ›Michael Kohlhaas‹ den Untertitel »Aus einer alten Chronik« und damit der Erzählung einen faktischen Eindruck gegeben hat, ist bekannt. Tatsächlich basiert diese Geschichte auf einem Werk, das im Titel als ›Diplomatische und curieuse Nachlese der Historie von Ober-Sachsen‹ ausgewiesen ist, in der die Kohlhaas-Geschichte als »Nachricht« bezeichnet wird, die wiederum auf eine »Chronic« zurückgehe.[47] Auch der Textanfang gibt ein entsprechendes Signal: Ort und Zeit sowie Beruf, Name, Abstammung und Familienverhältnisse des Protagonisten werden einigermaßen präzise benannt.[48] Selbst die »Legende« von der ›Heiligen Cäcilie‹ beginnt entsprechend: »Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts« spiele die Handlung, und die vier Brüder werden präzise mit Beruf, Studien- und Wohnort bezeichnet (DKV III, 287).

Eine besondere Variante solcher Signale findet sich zum Beispiel im Schlußsatz des ›Kohlhaas‹: »Vom Kohlhaas aber haben noch im vergangenen Jahrhundert, im Mecklenburgischen, einige frohe und rüstige Nachkommen gelebt« (DKV III, 142). Diese Aussage wird ausdrücklich als eine Nachbemerkung im Rahmen der Erzählung ausgewiesen[49] und dient wiederum der faktischen Bekräftigung des zuvor Er-

discreten Discoursen, auch mancherley vermischten wundersamen Historischen Liebsblumen gezierte Vorstellung […]‹ (Leipzig 1633). – Es ist folglich davon auszugehen, daß der ›satirische Roman‹ des 17. Jahrhunderts im direkten Bezug zu novellistischen Traditionen steht, was auch für Grimmelshausens Werke nur im Ansatz erforscht ist.

[46] August Heinrich Julius Lafontaine, Clara du Plessis und Clairant. Eine Familiengeschichte französischer Emigrierter (1795), Leipzig 1986, S. 5 (meine Hervorhebungen).

[47] Vgl. hierzu DKV III, 707–713 und SW[7] II, 895 f.

[48] Vgl. hierzu exemplarisch Jan-Dirk Müller, Kleists Mittelalter-Phantasma. Zur Erzählung ›Der Zweikampf‹ (1811). In: KJb 1998, S. 3–20, vor allem S. 3 f. zu Kleists Spiel mit scheinbar präzisen Datierungen, Personen und Schauplätzen.

[49] Kurz zuvor wurde deutlich die Grenze zwischen Binnen- und Rahmenerzählung gezogen: »Hier endigt die Geschichte vom Kohlhaas« (DKV III, 141 f.). Zur Rahmenerzählung gehört die Beerdigung und vor allem die Nachgeschichte (Schicksal des Kurfürsten und der Kinder von Kohlhaas). Eine ähnliche Nachbemerkung findet sich in ›Die heilige Cäcilie oder

zählten. Im Schlußsatz von ›Die Verlobung in St. Domingo‹ heißt es, »noch im Jahr 1807« sei »unter den Büschen seines Gartens das Denkmal zu sehen« gewesen, das Herr Strömli seinem Vetter Gustav »und der Verlobten desselben, der treuen Toni, hatte setzen lassen« (DKV III, 260), und am Anfang von ›Das Bettelweib von Locarno‹: »Am Fuße der Alpen, bei Locarno im oberen Italien, befand sich ein altes […] Schloß, das man jetzt, wenn man vom St. Gotthard kommt, in Schutt und Trümmern liegen sieht« (DKV III, 261). Die Nachkommen, das Denkmal und die Schloßruine dienen einer Bekräftigung des Faktischen durch aktuelle und evidente Spuren dieser Ereignisse,[50] zu denen man wohl auch Kleists Rekurs auf die Erinnerungsspuren der Leserschaft in ›Die Verlobung in St. Domingo‹ zählen darf: »Nun weiß jedermann, daß im Jahr 1803, als der General Dessalines mit 30 000 Negern gegen Port au Prince vorrückte […]« und so weiter (DKV III, 223).

Nicht nur die augenscheinliche Präsenz des Historischen durch Gedächtnisorte oder ›Dokumente‹ und nicht nur die (Über-) Präzision der genannten Fakten dienen als Signale der *historia*, sondern auch gezielte Auslassungen und Verrätselungen. Über die ›Marquise von O…‹ heißt es im Inhaltsverzeichnis zum ›Phöbus‹-Heft, daß der »Schauplatz« der »wahren Begebenheit« an einen anderen Ort verlegt worden sei (DKV III, 769). Entsprechend erweckt die – auch in anderen Erzählungen Kleists häufig anzutreffende – Anonymisierung der Orte und Namen (Marquise von O…, Obrist von G… usw.) bei den Rezipienten die Neugier nach einer Entlarvung der Verschlüsselung und damit den (wohl häufig irrigen) Eindruck, daß hier tatsächlich etwas zu entschlüsseln sei.[51] Dieses Verfahren ist altbekannt und findet sich häufig in der frühneuzeitlichen Novellistik, speziell in den Liebeserzählungen des 17. Jahrhunderts, in denen ein Erzähler die Schreibfeder als Duell-Waffe des neuen Cortegiano gegen jeden anzuwenden droht, der die wirklichen Namen der geschilderten hohen Persönlichkeiten ausplaudere.[52]

Die Gewalt der Musik‹: Nachdem Kleist das Ende der eigentlichen Historia vermerkt hat (»Hier endigt diese Legende«), weist er darauf hin, daß die Frau »nach dem Haag zurück[ging]« und die Söhne erst »im späten Alter« starben, präsentiert also wieder eine Nachgeschichte des zuvor Erzählten (DKV III, 313).

[50] Dieses zeitliche und/oder räumliche Näherrücken der Erzählung an den Rezipienten darf im Zusammenhang mit der zunehmenden Abwendung von biblischen und antiken Stoffen seit der Frühen Neuzeit gesehen werden, die durch nationale, bürgerliche (usw.) Themen ersetzt wurden. Zu denken wäre auch an die Bevorzugung ›privater‹ Themen statt solcher aus der repräsentativen Sphäre.

[51] Wenn die »Zitadelle bei M…« liegt und die Mutter von G… den »Landsitz« verlassen habe, »den sie bisher bei V… bewohnt hatte«, dann entlarvt sich Kleists Spiel mit den Faktizitätssignalen durch eine überflüssige Verrätselung, da der Schauplatz Italien angeblich bereits die Verschlüsselung eines Orts im »Norden« darstelle (DKV III, 143, vgl. DKV III, 769). – Der überaus bewußte Einsatz solcher Verschlüsselungstechniken läßt sich an den unterschiedlichen Ausgaben der ›Marquise von O…‹ ablesen. In der Zeitschrift ›Phöbus‹, die in Dresden erschien, fehlen die Hinweise auf Sachsen. Vgl. SW[7] II, 896 (Anmerkung zu 9,19) und DKV III, 782f.

[52] [George Christoph von Gregersdorf?], Jüngst-erbawete Schäfferey / Oder Keusche Liebes-Beschreibung / Von der Verliebten Nimfen AMOENA, Vnd dem Lobwuerdigen Schäffer

Ein weiterer raffinierter Schachzug Kleists sei noch erwähnt. Im ›Kohlhaas‹ heißt es über den Kurfürsten: »Wohin er eigentlich ging […], lassen wir dahin gestellt sein, indem die Chroniken, aus deren Vergleichung wir Bericht erstatten, an dieser Stelle, auf befremdende Weise, einander widersprechen und aufheben« (DKV III, 137f.). Ein deutlicheres *historia*-Signal konnte Kleist kaum geben, da er explizit historiographische Ansprüche geltend macht.[53]

Seine *historia*-Simulationen funktionierten so gut, daß die Brockhaus-Redaktion in ihrem ›Conversations-Lexikon‹ von 1853 Kleists ›Kohlhaas‹ als historischen Bericht nacherzählt (NR 673a/b) und die Pariser ›Revue des deux mondes‹ 1859 eingesteht: »Man könnte für Augenblicke an die Chronik eines Zeitgenossen denken, so genau, zahlreich und ausführlich sind die Details« (NR 674). Theodor Fontane merkt entsprechend an, die ›Marquise von O…‹ sei »mit einer gewissen frauenärztlichen Objektivität vorgetragen« (NR 678). Kleists Erzählungen wirkten bei Zeitgenossen und bei der Nachwelt häufig genug wie Texte aus einem Lehrbuch der Geschichte. Dieser historiographische Eindruck dürfte Kleists Absicht entsprochen haben, wie die überaus zahlreichen Faktizitätssignale in den Erzählungen nahelegen.

Programmatische Äußerungen finden sich vor allem in den sogenannten »Anekdoten«, zum Beispiel in ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten‹ von 1811 mit den drei gerahmten Erzählungen, an deren Anfang der Binnenerzähler spricht:

> […] die Leute fordern, als erste Bedingung, von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit. (DKV III, 376)

Kleist muß von diesem Gedanken fasziniert gewesen sein, da er ähnlich im 1810 erstmals vollständig veröffentlichten ›Kohlhaas‹ auftaucht:

> […] und wie die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zu gestehen müssen […]. (DKV III, 134)

Diese Formulierung zeigt Ähnlichkeiten mit Christoph Martin Wielands Ankündigung eines unerwarteten Geschehens in seiner ›Geschichte des Agathon‹:

Amandus […], Leipzig 1632. In: Schäferromane des Barock, hg. von Klaus Kaczerowsky. Reinbek 1970, S. 7–96, hier S. 11: »So wisse, daß ich das, was mein Mund der Feder vertrawet hat, entweder mit der Faust, oder mit der Feder, als einem *Cavalier* zustehet, solcher gestalt vertheidigen wil, daß du hinfüro einen Vnbekandten mit verhaßten Worten zu berühren, dich nicht bald wierumb vnterfangen sollest.« – Damit wird Literatur selbst zu einem Element der literarischen Duellkultur (um die es in der Kleist-Tagung 1998 ging; vgl. KJb 1998 und 1999) und zum Zeichen des Zivilisationsprozesses, wie ihn Freud beschrieb: »Die adäquate Reaktion ist immer die Tat. Aber wie ein englischer Autor geistreich bemerkte, derjenige, welcher dem Feinde statt des Pfeils ein Schimpfwort entgegenschleuderte, war der Begründer der Zivilisation«. Sigmund Freud, Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene. In: Ders., Studienausgabe, Bd. VI, Frankfurt a.M. 1971, S. 9–24, hier S. 22.

[53] Vgl. auch Müller, Kleists Mittelalter-Phantasma (wie Anm. 48), S. 4 zum Anfang der Erzählung ›Der Zweikampf‹: »[D]as klingt nach einem pedantischen Mittelalterhistoriker«.

> Wenn es seine Richtigkeit hat, daß alle Dinge in der Welt in der genauesten Beziehung auf einander stehen, so ist es nicht minder gewiß, daß diese Verbindung unter einzelnen Dingen oft ganz unmerklich ist; und daher scheint es zu kommen, daß die Geschichte zuweilen viel seltsamere Begebenheiten erzählt, als ein Romanschreiber zu dichten wagen dürfte.[54]

Eine solche Gegenüberstellung einerseits von (bisweilen unwahrscheinlicher) Wirklichkeit und Wahrheit als naturwissenschaftliche und philosophische Kategorien und andererseits von (bisweilen unwirklicher) Wahrscheinlichkeit als poetische Kategorie bezeichnet die Opposition zwischen der *historia* und der ›chimärischen‹ Prosa, wie sie Kleist in seinem frühen ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden‹ formuliert hat:

> Ich rate Ihnen […] die Geschichte an, nicht als Studium, sondern als Lektüre. Vielleicht ist die große Überschwemmung von Romanen, die, nach Ihrer eignen Mitteilung, auch ihre Phantasie einst unter Wasser gesetzt hat […], […] an der Empfindung des Menschenhasses schuld […]. Aber wie ganz anders ist es mit der Geschichte, mein Freund! Sie ist die getreue Darstellung dessen, was sich zu allen Zeiten unter den Menschen zugetragen hat. Da hat keiner etwas hinzugesetzt, keiner etwas weggelassen, es finden sich keine phantastischen Ideale, keine Dichtung […]. (DKV III, 528 f.)

»Dichtung« und »Phantasie« verwendet Kleist hier, etwas polemisch und pauschal, synonym als Bezeichnung für den ›chimärischen‹ Roman und bestätigt damit die traditionelle Unterscheidung zwischen *fabula* und *historia*. Vor allem aber unterscheidet er zwei Rezeptionsverfahren der *historia*: einerseits die Nutzung als historiographisches Werk zum Zweck des Geschichtsstudiums und andererseits die zugleich nützlich-erbauliche und unterhaltsame »Lektüre«. Das jeweilige Leseverfahren und nicht das Werk ›an sich‹ entscheidet also über den Status der *historia* im Gattungssystem ebenso wie auch über die Abgrenzung zwischen der *historia* und dem Roman als unkontrollierter Imaginations- und Affektmaschine.

Dem entspricht auch die Unterscheidung zwischen Wahrscheinlichkeit und Wahrheit, die Kleist hier weniger philosophisch als historiographisch einzusetzen scheint, da der Offizier als Erzähler unmittelbar zuvor erklärt: »Drei Geschichten […] sind von der Art, daß ich ihnen zwar selbst vollkommenen Glauben beimesse, gleichwohl aber Gefahr liefe, für einen Windbeutel gehalten zu werden, wenn ich sie erzählen wollte«; die Zuhörer indes verlangen, die Geschichten zu hören, da sie den Mann als jemanden kennen, »der sich der Lüge niemals schuldig machte« (DKV III, 376). Nicht die Wahrscheinlichkeit oder dokumentierte Faktizität der Geschichten legitimiert das Erzählen, sondern ein paratextuelles Signal für deren

[54] Christoph Martin Wieland, Geschichte des Agathon. In: Ders., Sämtliche Werke, Leipzig 1794–1811, Nachdruck in 14 Bänden: Hamburg [und Nördlingen] 1984, Band 1, S. 28 f. (1. Buch, 2. Kapitel). Trotz des Titelbestandteils »Geschichte« hatte Wieland im ›Vorbericht zur ersten Ausgabe‹ auf die Abweichung seines Werks von der Historie hingewiesen: »Der Herausgeber der gegenwärtigen Geschichte siehet so wenig Wahrscheinlichkeit vor sich, das Publikum zu überreden, daß sie in der That aus einer alten Griechischen Handschrift gezogen sei […]« (S. IX).

Verbürgtheit. So führt seine Erzählung schließlich sowohl zur Bekräftigung der Faktizität als auch zur Reflexion über den poetologischen Status des Erzählten:

> Lassen Sie ihn, sprach ein Mitglied der Gesellschaft; die Geschichte steht in dem Anhang zu Schillers Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande; und der Verf. bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen. (DKV III, 379)

So sehr Kleists Vexierspiele, speziell in dieser novellistisch strukturierten Erzählung, bekannt sind, so ernst muß die hier beschriebene Arbeitsteilung zwischen Historiker und Dichter genommen werden. Der Romanautor dürfe, so Kleist, von diesem Stoff keinen Gebrauch machen, da der Vorfall nicht dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit gemäß sei, der Autor von Historien jedoch könne auch das Unwahrscheinliche erzählen, wenn es sich um verbürgte Ereignisse handele. Legitimieren kann Kleist dies mit Wieland unter der Voraussetzung, daß dem Unwahrscheinlichen eine möglicherweise verborgene, aber dekouvrierbare Kausalität unterliegt.[55] Eine solche Kausalität wird jedoch nur dann als gegeben akzeptiert, wenn das erzählte Ereignis als wirklich angesehen werden darf und damit eine ernsthafte Herausforderung der Vernunft bietet, was als implizite Kritik an einer letztlich deduktiv operierenden Vernunft und als aufgeklärte Kritik an der Aufklärung verstanden werden muß.[56]

Die Empirie als Herausforderung für das Erzählen der *historia* führt dazu, daß der Erzähler die unwahrscheinliche Geschichte als wirkliche Geschichte darbieten muß, um dem Postulat der Wahrscheinlichkeit Genüge zu leisten. Dies geschieht, indem ›romanhafte‹ Wahrscheinlichkeit geleugnet und ›historische‹ Wirklichkeit suggeriert wird. Wenn Kleist in seinen Erzählungen durchgängig auf die (tatsächliche oder fingierte) Faktizität des Erzählten abhebt, so grenzt er nach zeitgenössischen Vorstellungen seine Texte von dem ab, was meist als Roman verstanden wurde, und definiert sie implizit als »Anti-Romane«.[57] Horst Thomé vermerkte in

---

[55] Ebenso besagt die »Erkenntnistheorie […] europäischer Moralistik«, daß alle Simulationen und Dissimulationen, die »Täuschungen am Schluß alle entlarvt werden [können]«. Blamberger, Agonalität und Theatralität (wie Anm. 27), S. 37.

[56] Kleist widerspricht der »Identifikation von Vernunft und Natur«, zum Beispiel bei Gottsched, bei dem »Natur nicht als Inbegriff der empirischen Dinge erscheint, sondern […] einer formalen Reduktion unterworfen wird.« Peter J. Brenner, Die Krise der Selbstbehauptung. Subjekt und Wirklichkeit im Roman der Aufklärung, Tübingen 1981, S. 37.

[57] Der Begriff wurde geprägt von Charles Sorel, der ›Le Berger Extravagant‹ (1627) – eine Anwendung des satirischen ›Don Quichote‹-Modells auf den Schäferroman – in der zweiten Auflage von 1633 unter dem Titel ›L'Anti-Roman ou l'Histoire du berger Lysis‹ veröffentlichte. – Siehe für den Anti-Roman und »anderen« Roman im deutschsprachigen Bereich auch Eckardt Meyer-Krentler, Der andere Roman. Gellerts ›Schwedische Gräfin‹. Von der aufklärerischen Propaganda gegen den ›Roman‹ zur empfindsamen Erlebnisdichtung, Göppingen 1974. Eine genaue Aufarbeitung des Einflusses der Empfindsamkeit auf Kleist steht meines Wissens noch aus. – Günter Blamberger hat Kleists Novellen als Anti-Bildungsromane bezeichnet und damit auf einen wesentlichen Aspekt von Kleists Selbstpositionierung hingewiesen. Günter Blamber-

einer Einführung zu Wieland etwas überspitzt: »Der Roman gilt im 18. Jahrhundert nicht als Poesie, sondern steht in der Nähe zur Sachprosa, soll also, ähnlich wie ›nichtfiktionale‹ publizistische Texte, Informationen vermitteln«.[58] Wielands ›Geschichte des Agathon‹ und seine ›Geschichte der Abderiten‹ erzählen nur relevante Geschichten und signalisieren bereits im Titel die vermeintliche Historizität der Handlung, was in der novellistisch strukturierten ›Abderiten‹-Geschichte noch dadurch verstärkt wird, daß der Erzähler als Historiker auftritt. Wieland ironisiert in seiner ›Geschichte des Agathon‹ jedoch »den prätendierten Tatsachencharakter«,[59] ebenso wie Kleist seine als faktisch signalisierten Erzählungen soweit zuspitzt, daß der Erzähler als unzuverlässig und die Geschichte als fingiert erscheinen muß. Damit präsentiert Kleist an einem vielleicht etwas überraschenden Punkt das Fiktionssignal seiner Geschichte: Der Autor verweigert die ›unparteiliche Darstellung‹, indem er den Erzähler mit einem demonstrativ ›historischen‹ Gestus eine unwahrscheinliche ›Lügengeschichte‹ vortragen läßt. Damit wird aus Kleists Erzählliteratur ein Metatext über das Problem des Erzählens von Geschichte(n), vor allem aber ein Lernprogramm zur Produktion, Kontrolle und Kritik der Evidenz. Es ist die Inszenierung und Verfälschung des Historischen, die er leistet *und* zugleich als poetisches und rhetorisches Verfahren darstellt. So wird nicht nur historische Faktizität vor Augen gestellt, sondern auch deren erzählerische Suggestion oder Simulation, also das künstlerische Dargestelltsein und das imaginäre Vor-Augen-Stellen von Historie und Wirklichkeit sowie von Fiktionalität und Theatralität.[60]

---

ger, Die Novelle als Anti-Bildungsgeschichte. In: Literatur und Anthrophologie um 1800, hg. von Peter-André Alt u. a., Würzburg 2002 (in Vorbereitung).

[58] Sven-Aage Jørgensen, Herbert Naumann und Horst Thomé: Wieland. Epoche – Werk – Wirkung. München 1994. S. 122.

[59] Thomé u. a. (wie Anm. 58), S. 295. Dies gilt zum Beispiel auch für den quasi-historischen Roman ›Die Geschichte der Abderiten‹.

[60] Vgl. auch Neumann, ›anekdoton‹ (wie Anm. 21). Er betont den »Einbruch des Kontingenten in die Teleologie des Erzählens« (S. 133), übersieht dabei aber die »Teleologie des Erzählens« bei Kleist, obwohl er zum Beispiel erstens auf eine »aufklärend[e] wie strategisch[e] Absicht« aufmerksam macht und zweitens auf die »sozialen Rituale, die Inszenierungen und Theatralisierungen kommunikativer Akte, welche die historische Wirklichkeit [angeblich!] ausmachen«, hinweist (S. 131). Hieraus wäre – historisch argumentierend – u. a. der Status der Moralistik-Diskussion bei Kleist zu bestimmen. Zudem übersieht Neumann, daß die Spannung zwischen sinnhafter Erzählung und kontingenter Geschichte die (fiktionale und non-fiktionale) Erzählliteratur seit der Frühen Neuzeit prägt. Allerdings zählt er zu den wenigen, die die Bedeutung des *historia*-Signals für Kleist erkannt haben.

II. *Kleists Schau-Plätze: Die Theatralität der Historia*

Im 17. Jahrhundert erschienen mehrere Erzählungen und Novellensammlungen unter Titeln wie ›Der grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte‹ oder ›Der grosse Schau-Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte‹.[61] Ein wesentliches Vorbild solcher Erzählungen ist, wie der Titel verdeutlicht, François Rossets Novellensammlung ›Histoires tragiques de nostre temps‹, das 1628 durch Martin Zeiller ins Deutsche übersetzt worden ist, und zwar mit dem Titel ›Theatrum tragicum, Das ist: Newe, Wahrhafftige, traurig, kläglich unnd wunderliche Geschichten‹.[62] Als direkte Quelle fungierte das ›Amphithéâtre sanglant‹ von Jean-Pierre Camus, der ebenso die ›Spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs tragiques effects de nostre siècle‹ verfaßt hatte.[63] Solche Titel sind Legion und finden sich nur selten in Literaturgeschichten, da sie als barocke Buntschreiberei abqualifiziert und damals wie heute den unliterarischen Erbauungsbüchern zugerechnet und damit weitgehend ignoriert werden,[64] obwohl sie in Inhalt und Struktur einen deutlichen Bezug zur Novellistik des Mittelalters und der Renaissance aufweisen oder gar als Novellensammlungen bezeichnet werden müssen.

Nun ließe sich der Hinweis auf diese Titelbestandteile leicht mit dem Hinweis beiseite fegen, daß im Barock eben die Vorstellung eines *theatrum mundi* vorherrschend gewesen sei. Doch verweist diese Schauplatz-Metapher nicht nur auf die

---

[61] Harsdörffer, Der grosse Schau-Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte (wie Anm. 17). – Ders., Der grosse Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte. Hamburg 1666. Nachdruck Hildesheim und New York 1975. Siehe auch die Hinweise in Anm. 13.

[62] Martin Zeiller, Theatrum Tragicum, Das ist: Newe, Wahrhafftige, traurig, kläglich unnd wunderliche Geschichten, die wegen Zauberey, Diebstal unnd Rauberey, sonderlich aber unzeitig: und unordentlicher Lieb halber sich vor wenig Jahren mehrer theils in Franckreich zugetragen haben; und anfangs vom Herrn Francisco von Rosset in Frantzösischer Sprach weitläufftig beschrieben, hernach aber in die Teutsche kürtzlich, und so viel es der Inhalt der historischen Warheit hat leiden wollen, seynd transferirt, unnd […] mit […] andern denckwürdigen, […] newen Historien, nutzlichen Lehren und Erinnerungen vermehrt worden, Tübingen 1628. Der Band erlebte zahlreiche Auflagen. Sein Einfluß auf die Barockliteratur kann kaum überschätzt werden, ist aber nur in der Grimmelshausen-Forschung, vor allem durch Italo Michele Battafaranos Arbeiten, einigermaßen bekannt. Zeiller schrieb zudem das Vorwort für Harsdörffers ›Schau-Platz‹. Das Original von François de Rosset erschien 1616 in Paris unter dem Titel ›Les histoires tragiques de nostre temps‹. Vgl. hierzu Rudolf Schenda, Jämmerliche Mordgeschichte. Harsdörffer, Huber, Zeiller und französische Tragica des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Volkskultur – Geschichte – Region. Festschrift für Wolfgang Brückner zum 60. Geburtstag, hg. von Karl Kramer u. a., 2. Auflage, Würzburg 1992, S. 530–551.

[63] Jean-Pierre Camus, L'Amphithéâtre sanglant (1630), Nachdruck Paris 2001. – Ders., Les spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs tragiques effects de nostre siècle (1630), Nachdruck Genf 1973.

[64] In einem Katalog frühneuzeitlicher Bestände in der Universitätsbibliothek Marburg wird eine frühe deutsche Übersetzung des ›Decamerone‹ ebenfalls unter der Rubrik »Buntschreiberei« geführt; vgl. Erzählte Welt (wie Anm. 12), S. 148 f.

Abbildung eines Welttheaters, sondern auch *avant la lettre* auf eine *Ästhetik* der Novelle oder der »historischen Erzählung«.

Wenn die Provokation von »Chimären« und – als Folge – von Seelenkrankheiten durch den Roman ein wesentliches Argument für die novellistische *historia* darstellt, dann deutet sich an, daß die Entscheidung von Autoren gegen den Roman etwas mit der Anschaulichkeit und der Imagination zu tun hat. Die Liebeserzählungen des 17. Jahrhunderts bieten denn auch ausführliche Reflexionen über die Gefahren des Augenscheins. Ein zunächst ganz vernünftiger Mann wird durch das Anschauen einer Frau durch die Augen hindurch von der Liebe »affiziert«, wodurch eine lebensbedrohliche melancholische Krankheit ausgelöst wird. Die Trennung der unvernünftigen Liebenden am Schluß – meist durch eine »Reisetherapie« – stellt ein »happy end« dar, das den Weg frei macht für das weitere gesellschaftliche Funktionieren des Mannes, also die Karriere, während die Frau vor allem eine Verkörperung der Gefahren von Affekten darstellt und möglicherweise auch das bedrohliche Reizpotential der höfischen Kultur versinnbildlicht. Diese Handlung spiegelt die notwendige Affektkontrolle, das Erlernen konventionalisierter Gesprächskultur und zeremonieller Verhaltensweisen, der Simulation und Dissimulation.

Eine etwas andere Ausrichtung findet sich bei den tragischen Liebes- und Mordgeschichten, die eine noch weitaus größere Popularität beim adligen und bürgerlichen Publikum besaßen. Die monströsen und schauerlichen Erzählungen wurden – anders als bei Kleist – nicht so sehr als Affront gegenüber der göttlichen Ordnung oder der Vorsehung betrachtet, sondern als unterhaltsamer Erzählstoff geselliger Kultur, als Beispiele für die Macht der Fortuna und vor allem als Mittel der Abschreckung vor dem Laster und Erziehung zur Tugend. Das Exemplarische der erzählten Fallgeschichten liegt dabei gerade in ihrer (tatsächlichen oder vermeintlichen) Historizität und Faktizität begründet, und der Lerneffekt wird vor allem durch die Anschaulichkeit und darum Einprägsamkeit des Erzählten erzielt. Bereits die Titel solcher Erzählsammlungen geben häufig einen direkten Hinweis auf die doppelte Ebene ihrer Theatralität: Das ›Theatrum Tragicum‹ verweist allgemein auf die bühnenhafte Anschaulichkeit und speziell auf die dramatische Parallelgattung der Tragödie, deren Poetik und Wirkungsästhetik offenbar auf die tragischen Geschichten übertragen wird und dadurch diese nicht-repräsentative narrative Gattung mit ihrem häufig niederen Personal – als ›bürgerliche Trauerspiele‹ *avant la lettre* – legitimieren soll.

Zentrales Moment dieser Erzählungen bleibt die Evokation bildlicher Vorstellungen als Arbeit an der Memoria und Imagination sowie an der Vernunft und an den Affekten der Rezipienten. So ist bei Harsdörffer an anderer Stelle davon die Rede, daß der Leser durch die Erzählungen hindurchgehen solle wie durch eine Galerie mit Tapisserien oder durch einen Bildersaal, wobei jede Geschichte ein

Merkbild in der Memoria des Lesers hinterlassen solle,[65] so daß das Gesamtwerk den Charakter einer enzyklopädischen Kunst- oder Wunderkammer annimmt.[66] August Wilhelm Schlegel konstatiert entsprechend eine »verschwenderische Fülle des Faktischen im Boccaz und anderen guten italienischen und spanischen Novellisten« und fordert, daß »die Novelle Erfahrung von wirklich geschehenen Dingen mitteilen soll«; ihr »Ziel« sei es, »Erfahrungen über den Weltlauf mitzuteilen«.[67] Umgekehrt erklärte Christian Thomasius über die polyhistorischen Erzählsammlungen des Erfolgsschriftstellers Erasmus Francisci, sie seien »nach der Manier des Decamerone von Boccaccio« geschrieben, und empfiehlt solche Werke eindringlich den Jurastudenten.[68] Der Verfasser der »Vorrede« zur Zeitschrift ›Museum des Wundervollen‹, das Kleist gelegentlich als Quelle benutzt hat, schreibt:

> Wenn also Erscheinungen gesammelt werden, welche die Wißbegierde spannen und Erstaunen erregen, so will man dadurch zugleich den Zweck des Menschen auf dieser Erde – die Ausbildung und Vervollkommnung aller seiner Anlagen und Kräfte zur freien Selbsttätigkeit zu befördern suchen. Es soll dadurch nicht bloß eine müßige Neugierde gestillt, sondern der Mensch soll zugleich ein kräftiges Mittel zu seiner Mündigwerdung erhalten.[69]

---

[65] Vgl. Elmar Locher, »Vor Augenstellen« als Enargeia/Energeia und Hypotypose im Spannungsfeld von Fabula und Historia bei Georg Philipp Harsdörffer. In: Simpliciana 20 (1998), S. 189–209, hier S. 204 ff.

[66] Vgl. grundsätzlich Horst Bredekamp, Antikesehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993, zur Aufspaltung der einzelnen Bereiche der Wunderkammer im 18. Jahrhundert vgl. S. 80–85, ein Hinweis auf Kleist S. 97 f. – Siehe zuletzt den Ausstellungskatalog: Theatrum Naturae et Artis. Theater der Natur und Kunst. Essays. Wunderkammern des Wissens, hg. von Horst Bredekamp u. a., Berlin 2000, vor allem die Beiträge von Barbara Segelken (›Sammlungsgeschichte zwischen Leibnitz und Humboldt. Die königlichen Sammlungen im Kontext der akademischen Institution‹, S. 44–51) und Horst Bredekamp (›Leibnitz' Theater der Natur und Kunst‹, S. 12–19). – Weltenharmonie. Die Kunstkammer und die Ordnung des Wissens, Katalog der Ausstellung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 2000. – Kunstkammern behalten trotz des *curiositas*-Primats eine religiöse Komponente, da sie ein Abbild der göttlichen Schöpfung im Kleinen darstellen sollen; vgl. Happel, Relationes Curiosae (wie Anm. 26), S. 223: »Aber was ist dieses alles gegen die unvergleichliche Kunstkammer des allergrößten Monarchen von der Welt? Gott hat auf seiner runden Weltkugel eine solche Kunstkammer ordiniert, mit welcher keine einzige zu vergleichen ist«.

[67] August Wilhelm Schlegel, Kritische Schriften und Briefe IV: Geschichte der romanischen Literatur, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1965, S. 214, 216 f.

[68] Christian Thomasius, Höchnötige Cautelen für einen Studiosus juris (1713). Auszug mit dem Titel ›Von dem Studio der Poesie‹ nachgedruckt in: Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung, Band 1: Aus der Frühzeit der deutschen Aufklärung. Christian Thomasius und Christian Weise, hg. von Fritz Brüggemann, Darmstadt 1972 (Nachdruck der 2. Auflage, Leipzig 1938), S. 122–127, hier S. 125 (Anmerkung).

[69] Museum des Wundervollen oder Magazin des Außerordentlichen [in der Natur, der Kunst und im Menschenleben], hg. von Karl Riha, Köln 1984, S. 7 f. Es handelt sich um eine knappe Auswahl von Geschichten aus dieser Zeitschrift, darunter auch die kurze Erzählung ›Macht der Musik‹, die zwar nicht von der Heiligen Cäcilie berichtet, doch immerhin davon,

An die Stelle der unkontrollierten Chimären des Romans tritt die wissens- und vernunftgesteuerte Imaginationskontrolle, die als Garant seelischer Gesundheit und beruflichen Aufstiegs gilt.[70] So heißt es 1698 bei Gotthardt Heidegger:

> Historienlesen gebieret schöne Wissenschafft, pflantzet andächtige Gedancken über der heiligen Providenz des Höchsten, gibet nöthige Conduite, und Lebenskunst. etc. […]
> So ist es […] mit dem Roman-lesen sauber nicht beschaffen. Denn die Romans setzen das Gemüth mit ihren gemachen Revolutionen, freyen Vorstellungen, feurigen Außdruckungen, und andren bunden Händeln in Sehnen, Unruh, Lüsternheit und Brunst, nehmen den Kopff gantz als in Arrest, setzen den Menschen in ein Schwitzbad der Passionen, verderben folgens auch die Gesundheit, machen Melancholicos und Duckmäuser […].[71]

Von einer solchen kontrollierten Bild- und Imaginationspolitik der Historia spricht auch noch 1793 Adolf Freiherr von Knigge, der wohl bedeutendste Moralist zu Kleists Zeit:[72]

> Gewiß ist es, daß man im würklichen Leben durch Beyspiel mehr ausrichtet, wie durch bloße Lehre; so auch ein Schauspiel, in welchem die Begebenheiten nicht bloß erzählt werden, sondern würklich vor den Augen des Zuschauers vorzugehen scheinen […], mehr bewirken kann wie das Lesen, oder die Vorträge des Redners […].[73]

---

daß ein Nebenbuhler vom Mord an seinem Konkurrenten Abstand nimmt, als er dessen Geigenspiel in der Kirche hört. Die *moralisatio* lautet: »Die Musik heilt nicht nur Krankheiten, sondern besänftigt auch die Leidenschaften und Affekten.«

[70] Vgl. hierzu und zum vorigen: Breuer, Formen des Romans (wie Anm. 1) sowie ders., »Historien« von Liebe und Narrheit (wie Anm. 1). Siehe auch Johann Heinrich Zedlers ›Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste‹, Band 32, Leipzig und Halle 1742, Sp. 700–703, hier Sp. 702: »Einige wollen behaupten, daß auch die allertugendhafteste und klügste Romans vor die Jugend gefährlich zu lesen wären, indem nicht nur deren Gemüther mit den Regungen der Liebe (welcher Affect in allen solchen Büchern die Oberhand hätte) sondern auch mit allerhand anderen Chimären und bey der ietzigen Welt nicht practicablen Gedancken nothwendig angefüllet werden müsten.« Obwohl diese und ähnliche Positionen nur referiert werden, fehlt jede gegenteilige Aussage.

[71] Gotthardt Heidegger, Mythoscopia Romantica oder Discours Von den so benanten Romans, Zürich 1698; hier zitiert nach: Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, hg. von Hartmut Steinecke und Fritz Wahrenburg, Stuttgart 1999, S. 87 f.

[72] Günter Blamberger, der die Diskussion um die moralistische Basis von Kleists Denken initiiert hat, geht von einer Opposition zwischen ›aristokratischer Moralistik‹ und ›bürgerlicher Ideologie‹ aus, die im Hinblick auf Knigge, aber auch bereits für den Frühaufklärer Christian Thomasius in dieser Form problematisch ist. Blamberger, Agonalität und Theatralität (wie Anm. 27), hier vor allem S. 33. Hiervon ausgehende Überlegungen finden sich u.a. bei Martin Dönike, »… durch List und den ganzen Inbegriff jener Künste, die die Notwehr dem Schwachen in die Hände gibt«. Zur Gedankenfigur der Notwehr bei Kleist. In: KJb 1999, S. 53–66, hier S. 64 zur moralistischen Tradition. – Adam Soboczinski, Die Impotenz des Händlers und das Geheimnis der trefflichen Frau. Ökonomie und Verstellung in Kleists Novelle ›Der Findling‹. In: KJb 2000, S. 118–135, hier S. 134 f. – Sibylle Peters, Von der Klugheitslehre des Medialen. (Eine Paradoxe.) Ein Vorschlag zum Gebrauch der ›Berliner Abendblätter‹. In: KJb 2000, S. 136–160, hier S. 148, 157.

[73] Adolph Freiherr von Knigge, Über Schriftsteller und Schriftstellerey, Hannover 1793, S. 206; hier zitiert nach Jochen Schulte-Sasse, Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit und die historischen Gründe seines Zerfalls. In: Aufklärung und literarische Öffentlichkeit,

Das »Einspielen von Verhaltensweisen mit Hilfe der Affekte« und die Herstellung »anschauende[r] Erkenntnisse«[74] werden im aufklärerischen Diskurs zwar meist mit der Gebärdensprache des Theaters in Verbindung gebracht, doch handelt es sich grundsätzlich um die aus der Rhetorik bekannte Hypotypose, das Vor-Augen-Stellen, das ebenso auf szenisch-inszenierende wie auf diegetisch-beschreibende Formen, auf literarische wie auch auf nicht-literarische Prosa zutrifft,[75] also nicht nur der Theaterinszenierung, sondern potentiell jedem Text zugrunde liegt. Indem jedoch die Kritik am Roman gerade die Kontrollierbarkeit der Imagination bei der Herstellung von Evidenz problematisiert, wird die ›exemplarische‹ Historia als Anti-Roman zu dem prominenten Ort, an dem dieses Problem virulent und auch explizit gemacht wird. So schreibt Volker Kapp in einem Aufsatz zur Boccaccio-Rezeption – hier bezüglich der Novellensammlung ›Gli Hecatommithi‹ von Giambattista Giraldi Cinzio:

> Abstrakte Vorstellungen eigneten sich zum Entwerfen wissenschaftlicher Theorien, Exempla zum Beschreiben von menschlichen Verhaltensweisen, die man aus der praktischen Erfahrung (»esperienza«) ableiten und veranschaulichen müsse. Die Exempelerzählungen gehörten deshalb zu den Erfahrungswissenschaften, weil sie das Geschehen vor den Augen der anderen ablaufen ließen […].[76]

Kleists Erzählungen bieten eine solche vor Augen gestellte »esperienza« in einer radikalen Überbietung, da die Evidenz selbst zum Problem oder gar zur romanhaften Chimäre erklärt wird, wobei er zunächst auf das bekannte frühneuzeitliche Motiv einer Infektion und Affizierung der Seele und des Körpers durch die Augen rekurriert. Im ›Findling‹ stirbt Elvire nach dem Anblick von Nicolo in Gestalt des Colino an den »Folgen eines hitzigen Fiebers« (DKV III, 281), nachdem sie bereits beim ersten Anblick von Nicolo »wie durch einen unsichtbaren Blitz getroffen« schien (DKV III, 270) und seit ihrer Rettung durch Colino in ihrer Jugend »einen stillen Zug von Traurigkeit im Gemüt« gehabt hatte (DKV III, 268). Diese Liebesmelancholie kultiviert Elvire durch das versteckte Gemälde von Colino, von dem gesagt wird, daß Nicolo beim Anblick der »großen Augen des Bildes, das ihn starr ansah«, erschrak (DKV III, 274). Ironischerweise wartet Nicolo trotz des zerstörerischen Blicke-Theaters auf den Moment, in dem er durch den »Blick in ihr Auge seine schwankende Überzeugung krönen würde« (DKV III, 276). Als Piachi den Jungen Nicolo ohnmächtig daniedersinken *sieht*, wird sein Mitleid geweckt und das fatale Geschehen nimmt seinen Lauf. Da sein Blick bei der zweiten Kutschfahrt mit

hg. von Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt a.M. 1980, S. 83–115, hier S. 92. Es handelt sich bei dieser Bemerkung um den altbekannten Gemeinplatz der ›verzukkerten Pille‹, allerdings mit der Besonderheit, daß die Theatralität hervorgehoben wird.

[74] Schulte-Sasse, Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit (wie Anm. 73), S. 86.

[75] Vgl. auch Bernhard Zimmermann, Goethes ›Novelle‹ und der Hirtenroman des Longos. In: Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums Rom 1998, hg. von Bernd Witte und Mauro Ponzi, Berlin 1999, S. 101–112; zur Bedeutung der Bildbeschreibung S. 103 f., 106 f.

[76] Kapp, Exempelerzählung und Anstandslehre (wie Anm. 9), S. 109.

Nicolo durch Tränen getrübt ist, merkt er nicht, daß dieser offenbar ohne Rührung Nüsse knackt (DKV III, 267). Das Auge als Spiegel der Seele klingt gelegentlich an, in der Regel stellt es aber das Einfallstor zerstörerischer Affekte dar. Boccaccios Pest wird bei Kleist nicht durch Erreger übertragen, vor denen Flucht und Quarantäne schützen und geselliges Novellenerzählen ablenken könnte, sondern immateriell über die Augen.[77]

Hier steht die Evidenz auf dem Spiel: Auf der einen Seite steht die zerstörerische Imagination durch einen mitleidig-sentimentalen oder verliebt-gerührten, auf der anderen Seite der kontrollierte und kontrollierende Blick, was der unzuverlässige Erzähler regelmäßig zu verbergen trachtet. So weiß er zum Beispiel, daß Nicolo sich »rasende Hoffnung« macht, berichtet aber ›historisch‹ und tatsachengetreu von seinen »scheuen Blicken« (DKV III, 274). Damit begibt sich der Erzähler vermeintlich in die Position des ›unparteilichen‹ Erzählers aus der Historiographie, wird dabei aber als tatsächlich höchst unzuverlässiger Erzähler zum Komplizen der Verbrecher, so daß beim Rezipienten eine Entlarvung der Darstellung, wie sie der Erzähler gibt, herausgefordert wird. Für Nicolo gilt dies ebenso wie für den zunächst eher sympathischen Piachi, der am Schluß diabolische Züge erhält und damit den vorangegangenen Augenschein widerlegt.

Eine Evidenz der Erzählung stellt sich nur durch eine analytische und moralistisch geschulte Gegenlektüre her,[78] die die Simulationen nicht nur der Figuren, sondern auch des Erzählers auflöst. So wird denn auch fraglich, ob das Denkmal für Gustav und Toni, das man angeblich noch lange *sehen* konnte, oder ob die Schloßruine bei Locarno, die man angeblich immer noch *sieht*, Evidenz herstellen und die Historia bekräftigen oder diese nicht vielmehr untergraben, denn gerade das Augenscheinliche hat sich durchweg als Täuschung erwiesen.

Der Schluß des ›Findling‹ – die nur ironisch zu lesende Bemerkung, daß Piachi »ganz in der Stille, auf dem Platz del popolo«, dem »Platz des Volkes«, aufgeknüpft worden ist (DKV III, 283) – verdeutlicht zwei wesentliche Aspekte dieser Evidenzproblematik.[79] Bei dem ersten handelt es sich um die mögliche Anspielung auf den römischen Carneval (auf dem Corso zwischen Piazza Venezia und Piazza del Popolo) und damit auch auf das Maskenspiel, so daß kein anderer Ort besser als

[77] Siehe auch den Anfang des zweiten Akts, Szene 4 von Kleists ›Amphitryon‹: »CHARIS […] Hier ist kein Namenszug Amphitryons. / ALKMENE Unselige, so bist du sinnberaubt? / Hier stünde nicht, daß man's mit Fingern läse, / Mit großem, goldgegrabnen Zug ein A? / CHARIS Gewiß nicht, beste Fürstin. Welch ein Wahn? / […] Hier steht ein J.« (DKV I, 419 f., Vs. 1114–1120). Vgl. hierzu Elmar Locher, Körperlektüren bei Kleist … Daß man's mit Fingern läse … In: Körpersprache und Sprachkörper. Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur, hg. von Claudia Monti u. a., Bozen u. a. 1996, S. 69–86, hierzu S. 85 f.

[78] Vgl. Blamberger, Die Novelle als Anti-Bildungsgeschichte (wie Anm. 57).

[79] Vgl. auch den Schluß des ›Kohlhaas‹, indem der Abdecker paradoxerweise als Angehöriger eines ›unehrlichen‹ Berufs samt den ›unehrlichen‹ Rappen mit dem Kurfürsten einen öffentlichen Auftritt auf einem Marktplatz hat (DKV III, 139–142).

Schauplatz für das Finale der Simulationserzählung taugen dürfte. Bernhard Greiner hat unlängst darauf hingewiesen, so daß dieser Punkt hier nur erwähnt sein soll.[80]

Der zweite Aspekt betrifft das Moment der Öffentlichkeit. Wo in der ›wirklichen‹ Geschichte Ereignisse dem Blick entzogen wurden, stellt der Erzähler der Historia diese auf einen öffentlichen Schauplatz und macht sie nicht zu moralischen, wohl aber zu moralistischen Gedächtnisbildern. August Wilhelm Schlegel vermerkt 1803/04, es müsse »in der modernen Poesie eine eigentümlich historische Gattung geben, deren Verdienst darin besteht, etwas zu erzählen, was in der eigentlichen Historie keinen Platz findet«.[81] Diese Gattung befindet sich damit nicht nur außerhalb des durch Poetiken legitimierten Bereichs, wie dies auch Kleist in seiner Geringschätzung der Historien und Novellen gegenüber dem Drama bestätigte (NR 73a), sondern bildet laut Schlegel auch ein »poetisches Gegenstück« zur »politische[n] Historie«, das nicht dem »ernste[n] Studium«, sondern der »Erholung«, »Unterhaltung« und in verdeckter Weise der »Belehrung« dient. Die »Erfahrungen des geselligen Lebens« und der Mensch in seinem »Naturstande« mit »allen den Schwächen, Leidenschaften und selbstischen Trieben« bedürfen bei der Darstellung der »gebildete[n] gesellige[n] Erzähler« und eines »verständige[n] Blicks«, da die Gesetze der menschlichen Natur (und nicht die der Politik) transparent werden sollen.[82] So heißt es dort zusammenfassend:

> Die Novelle ist eine Geschichte außerhalb der Geschichte, sie erzählt folglich merkwürdige Begebenheiten, die gleichsam hinter dem Rücken der bürgerlichen Verfassungen und Anordnungen vorgefallen sind. Dazu gehören teils seltsame, bald günstige, bald ungünstige Abwechslungen des Glücks, teils schlaue Streiche, zur Befriedigung der Leidenschaften unternommen. Das erste gibt hauptsächlich die tragischen und ernsten, das letzte die komischen Novellen.[83]

Diese Zweiteilung der Geschichten »außerhalb der Geschichte« war im 17. Jahrhundert höchst geläufig, wie die oben genannten Titel Rossets, Zeillers, Camus' und Harsdörffers zeigen. Johann Michael Dilherr lobt in seiner Zuschrift zum ›Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte‹ Harsdörffers Erzählsammlung: Er habe »eine sehr löbliche und nützliche Arbeit verrichtet, in dem [er] auß dem *alltäglichen* Menschlichen Leben, viel nachdenckliche fröliche und traurige Exempeln, so sich theils zu unsrer Vätter, theils zu unsren Zeiten begeben (welche sonst gemeiniglich in wind geschlagen werden) zusammen gesammelt«.[84] Beim ›Alltagsleben‹ und

[80] Vgl. Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 356.

[81] Schlegel, Geschichte der romanischen Literatur (wie Anm. 67), S. 213.

[82] Schlegel, Geschichte der romanischen Literatur (wie Anm. 67), S. 217 f.

[83] Schlegel, Geschichte der romanischen Literatur (wie Anm. 67), S. 218 f.

[84] Harsdörffer, Schau-Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte (wie Anm. 17). Teil I, S. 4. Meine Hervorhebung. Ausführlicher noch hatte Harsdörffer dies in der »Nothwendige[n] Vorrede an den Neugierigen Leser« in seinem ›Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte‹ beschrieben.

»Privaten« handelt es sich nicht um einen bürgerlichen Gegenbereich und ein antihöfisches Refugium, sondern um eine der repräsentativen Öffentlichkeit und der Geschichte der Nationen komplementäre Sphäre.[85] Allerdings taugt nur der repräsentative Raum für den hohen Roman und die Tragödie, während das »Private« offensichtlich anderen Bereichen vorbehalten bleibt und trotz der möglichen Anwesenheit hohen Personals einen nicht-repräsentativen Stellenwert im Diskurssystem der Zeit einnimmt, also zunächst den nicht-repräsentativen Gattungen vorbehalten bleibt. Hierbei geht es nicht nur um das Interesse an »Lebensgeschichten bürgerlicher Protagonisten«, die speziell im 18. Jahrhundert besonderes Interesse weckten, da hieraus eine direktere Lehrhaftigkeit für das Publikum zu erwarten war,[86] sondern auch um einen metatextuellen Kommentar über den Status novellistischer Evidenz.[87]

Das Erzählen der heimlichen Exekution an einem Ort, der sich normalerweise durch Öffentlichkeit auszeichnet, liest sich wie eine Inszenierung von *idola* im Sinne Francis Bacons. In seinem ›Neuen Organon‹ heißt es mit einer Betonung der *res* gegenüber der *verba* über die *idola theatri* und die *idola fori*:

> 43. Es giebt auch Götzenbilder in Folge der gegenseitigen Berührung und Gemeinschaft des menschlichen Geschlechts, welche ich wegen des Verkehrs und der Verbindung der Menschen die Götzenbilder des *Marktes* nenne. Denn die Menschen gesellen sich zu einander vermittelst der Rede; aber die Worte werden den Dingen nach der Auffassung der Menge beigelegt […] Denn die Worte thun dem Verstande Gewalt an, stören Alles und verleiten die Menschen zu leeren und zahllosen Streitigkeiten und Erdichtungen.
> 44. Es giebt endlich Götzenbilder, welche in die Seele der Menschen aus den mancherlei Lehrsätzen der Philosophie und auch aus verkehrten Regeln der Beweise eingedrungen sind, und die ich die Götzenbilder des *Theaters* nenne; denn so viel wie philosophische Systeme erfunden und angenommen worden sind, so viel Fabeln sind damit vorgebracht und aufgeführt worden, welche aus der Welt eine Dichtung und eine Schaubühne gemacht haben.
> 45. Der menschliche Geist setzt vermöge seiner Natur leicht eine grössere Regelmässigkeit und Gleichheit in den Dingen voraus, als er später findet. Und obgleich in der Natur Vieles nur einmal vorkommt oder voller Ungleichheiten ist, so legt der Geist doch den Dingen viel Gleichlaufendes, Uebereinstimmendes und Beziehungen bei, die es nicht giebt.[88]

Kleist stellt mit der *piazza del popolo* einen Ort vor, an dem in diesem speziellen Fall keine *idola* ausgestellt werden können, da sich der gesamte Sachverhalt gegen eine »Regelmässigkeit und Gleichheit in den Dingen« und damit gegen eine ›Veröf-

[85] Vgl. hierzu auch Conrad Wiedemann: Heroisch – schäferlich – geistlich. Zu einem möglichen Systemzusammenhang barocker Rollenhaltung. In: Schäferdichtung, hg. von Wilhelm Voßkamp, Hamburg 1977, S. 96–122.

[86] Dedert, Vor einer Theorie der Novelle (wie Anm. 30), S. 498.

[87] Vgl. auch Andreas Solbach, Evidentia und Erzähltheorie. Die Rhetorik anschaulichen Erzählens in der Frühmoderne und ihre antiken Quellen, München 1994.

[88] Franz Baco's Neues Organon, übersetzt, erläutert und mit einer Lebensbeschreibung des Verfassers versehen von J. H. von Kirchmann, Berlin 1870 (Philosophische Bibliothek; 32), S. 77 ff. Die erste deutsche Übersetzung erschien 1793 in Berlin.

fentlichung‹ sperrt. Der römische Markt taugt angesichts des religiösen und moralischen Skandalons nicht für ein Jahrmarktsspektakel und eine theatralische Inszenierung der göttlichen und weltlichen Ordnung, wie dies bei Hinrichtungen üblich war. Ebensowenig soll Kleists Erzählung die *idola* des Markts und des Theaters bedienen, vielmehr soll sie als Anti-Dichtung und Anti-Schaubühne eine Korrektur der »Götzen*bilder*« von Wirklichkeit leisten. Karlheinz Stierle schrieb anläßlich einer Interpretation des ›Erdbebens in Chili‹:

> Seit Boccaccio die Novelle zur Kunstform steigerte, ist für diese Erzählform das Verhältnis von Zufall und Prägnanz der Erzählfiguration und die Ambiguität dieses Zufalls zwischen Sinn und Kontingenz wesentlich. […] Die Geschichte steht quer zu allen religiösen Sinngebungen […]. Die Rätselhaftigkeit des Sinns der Geschichte wird zur Rätselhaftigkeit des Bewußtseins, das in die Geschichte verstrickt ist.[89]

Die Historia-Suggestion in Kleists novellistischen Werken betont gerade die Rolle der Kontingenz gegenüber den *idola* der Aufklärung im Sinne einer ›Aufklärung der Aufklärung‹. Im Zentrum stehen dabei das Theatrum und der Markt[90] als gesellschaftliche Institutionen, durch die (und für die) ›fabulöse‹ und ›chimärische‹ Götzenbilder hergestellt werden, gegen die Kleist seine Gegengeschichten wendet. So schreibt Bernhard Greiner über ›Der Zweikampf‹:

> In einer auffälligen, von der Kleist-Forschung bisher aber nicht beachteten Weise wird die Handlung der Novelle dadurch vorangetrieben, daß Figuren öffentlich machen, d.h. ›herausgeben‹, was nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist. Sie vollziehen damit, was Erzählen eines ›Anekdoton‹ im Wortsinn besagt […].[91]

Kleist geht es nicht um Ideologiekritik, sondern um ein Gegen-Theatrum sowie um das Erringen von Meisterschaft in der Suggestion von Wirklichkeitsnähe, die sich gerade darin am besten beweist, etwas besonders Unwahrscheinliches so zu erzählen, daß zwar die Unwahrscheinlichkeit latent im Bewußtsein bleibt, das Erzählte aber dennoch als wirklich erscheint. Das *aptum* löst sich damit partiell von der Wirklichkeit und wird zum ästhetischen Prinzip; das Abzubildende besteht weniger in der Wirklichkeit als in der Schwierigkeit, Wirklichkeit und Erzählung in Deckung zu bringen – und zwar gerade dort, wo das *historia*-Postulat am vehementesten vorgetragen wird:[92] Kleist meint die Wirklichkeit, wo er die Verstellungen seiner Figuren und vor allem seiner Erzähler vor Augen führt.

---

[89] Karlheinz Stierle, Das Beben des Bewußtseins. Die narrative Struktur von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹. In: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹, hg. von David E. Wellbery, 3. Auflage, München 1993, S. 54–68, 176 f., hier S. 58 f. – Zur zentralen Rolle der Kontingenz für Kleists Novellistik vgl. auch Neumann, ›anekdoton‹ (wie Anm. 21).

[90] Für Anregungen danke ich den TeilnehmerInnen und Einladenden des Kolloquiums über ›Kleists Marktplätze‹ an der Universität Bonn am 25. Juni 1999 unter der Leitung von Jürgen Fohrmann und Helmut J. Schneider.

[91] Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 80), S. 386 f.

[92] Vgl. hierzu zuletzt Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 80), S. 283 f.

Da die Prosagattungen noch um 1800 nicht ausgebildet sind, aber dennoch der Unterschied zwischen ›historischer Erzählung‹ und ›fabulösem, chimärischem Roman‹ die Diskussion bestimmt, muß der Unterschied als rezeptive Differenz in der Beurteilung dessen, was als poetische Wahrscheinlichkeit zu gelten hat, angesehen werden. Peter J. Brenners Befund für Siegmund von Birkens Romantheorie ließe sich entsprechend auch auf das 18. Jahrhundert übertragen: »Die Differenz von Historiographie und romanhafter Fiktion ist dann irrelevant, wenn die Fiktion durch die Wahrscheinlichkeit ihrer Darstellung sich der Geschichtsschreibung annähert«.[93] Für das Gattungsbewußtsein zu Kleists Zeit ergibt sich aber ein weiterer ungewöhnlicher Befund: Das Verdikt über die Chimären und die fehlende formale Differenzierung zwischen Roman und Novelle führen zu einer novellistischen Überformung des Romans, wie sie August Wilhelm Schlegel konstatiert hatte:

> Allein das ist ausgemacht, daß viele der modernen und unromantischen Romane sich gerade dasselbe zum Ziel gesetzt, was die Novelle: nämlich Erfahrungen über den Weltlauf mitzuteilen, und etwas als wirklich geschehen zu erzählen. Daher die vielen Überschriften: *kein Roman, wahre Geschichte* usw.[94]

Das »Wiederauflebe[n] der echten Gattung«, das Schlegel in Goethes ›Wilhelm Meister‹ sieht, bedeutet, daß es sich bei Novellen und ›wahren‹ Romanen *nicht* um Anti-Bildungsromane handelt, sondern um eine Anti-*fabula*.[95] In dieser inszenierten Differenz zwischen wahrscheinlicher Imagination und historischer Wirklichkeit dürfte die Antwort auf die Frage Christa Bürgers begründet liegen, »wie wir ein Erzählen zu beurteilen haben, das seinen Rezipienten einem der Sage vergleichbaren Bann ausliefert«.[96] Möglicherweise handelt es sich um eine gesteuerte und als solche inszenierte Überbietung bisherigen Erzählens, bei dem nicht nur das Erzählte vor Augen geführt wird, sondern auch das Erzählen selbst und damit die Rhetorizität der Literatur – gerade dort, wo sie sich besonders wirklichkeitsnah gibt.

Die Inszenierung des gesellig-gelehrten Gesprächs über die Historia im Text wird schließlich zu einer Inszenierung der Historia und dieser speziellen schriftlichen Inszenierung namens Literatur selbst; aus dem allegorischen *theatrum mundi* des Mittelalters und vor allem der Frühen Neuzeit entsteht unter dem Deckmantel des *theatrum historiarum* und dann des *theatrum historiae* bei Kleist (und anderen) eine Theatralität fiktionalen Erzählens, bei der die *evidentia* der Rhetorik als Vor-Augen-Stellen von Ereignissen und zugleich des Darstellungsvorgangs zentral bleibt – und die Spannung zwischen kontingentem Ereignis und sinnhaftem Erzäh-

[93] Brenner, Die Krise der Selbstbehauptung (wie Anm. 56), S. 20.
[94] Schlegel, Geschichte der romanischen Literatur (wie Anm. 67), S. 216 f.
[95] Vgl. Schlegel, Geschichte der romanischen Literatur (wie Anm. 67), S. 213.
[96] Christa Bürger, Statt einer Interpretation. Anmerkungen zu Kleists Erzählen. In: Positionen der Literaturwissenschaft (wie Anm. 89), S. 88–109, 180–183, hier S. 108.

len.[97] Kontingenz führt jedoch nicht, wie in der Sekundärliteratur häufig behauptet, zum Zerbrechen aller Sinnhorizonte, sondern zu einer Neubestimmung von Sinn und Erzählung. Ebenso wie Baldessar Castiglione in seinem ›Libro del Cortegiano‹ und Giovanni Della Casa in seinem ›Galateo‹ die »urbanità« und den Erzählstil Boccaccios zum Vorbild ihrer prudentistischen Lehrbücher bzw. Novellensammlung nahmen,[98] rekurriert Kleist auf novellistische Traditionen, um die Kultur der Simulation und Dissimulation darzustellen, verzichtet dabei aber völlig auf die höfisch ausgerichtete Zeremoniellkunst als Fluchtpunkt des Erzählens. Die Zeremoniell- und Konversationskultur ist bei Kleist längst zu einem bürgerlichen und damit – nach der damals geläufigen Vorstellung – zu einem anthropologischen Phänomen geworden.

Damit entzieht sich Kleists Erzählung den traditionellen literarischen (Wirkungs-) Kategorien, wie sie durchgängig anhand der Komödie (delectare & prodesse) und der Tragödie (eleos & phobos) beschrieben worden sind. Der ›Findling‹ bringe, so Ludwig Tieck, »keine tragische Wirkung hervor«, denn das Dargestellte sei »mehr peinigend als ergreifend«.[99] Ähnliche Äußerungen finden sich auch zu anderen Werken Kleists. Und über eine Lesung Kleists aus seiner wohl ›jämmerlichsten Mordgeschichte‹ mit dem Titel ›Die Familie Schroffenstein‹ wird bekanntlich berichtet, »das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft, wie auch des Dichters« sei »so stürmisch und endlos« gewesen, »daß, bis zu seiner letzten Mordszene zu gelangen, Unmöglichkeit wurde« (LS 67a). Ein solches Gelächter war vielleicht der Tatsache geschuldet, daß eben nicht der Schrecken des Erzählten in den Vordergrund trat, sondern die drastische Überbietung und vielleicht gar satirische Entlarvung von Verhaltens- und Erzählkonventionen. Das Auseinanderdriften von Erwartung (oder Wahrnehmung) und ›historischem Faktum‹ bringt nichts weniger hervor als entweder das Lachen oder das Erschrecken. Damit tritt das Erzählen von Novellen und Geschichten aus dem Bereich der Historiographie und des evidenten Exemplums heraus in den Bereich einer ästhetischen Fiktion, *indem* die Historia als

[97] Vgl. Rodolphe Gasché, Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant. In: Was heißt »Darstellen«? Hg. von Christiaan Hart Nibbrig, Frankfurt a.M. 1994, S. 152–174. – Rüdiger Campe, Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, hg. von Gerhard Neumann, Stuttgart und Weimar 1997, S. 208–225. – Elmar Locher bin ich für diesbezügliche Gespräche und Hinweise zu großem Dank verpflichtet.

[98] Vgl. Manfred Hinz, Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1992, S. 200 f., 322 ff.

[99] Ludwig Tieck in seiner Vorrede zu Kleists ›Hinterlassenen Schriften‹ (1821); hier zitiert nach DKV III, 864.

vorgestellte und inszenierte Wirklichkeit vor Augen gestellt wird – und dadurch auch ein »Hiatus von Historie und Fiktion«[100] sowie die Auseinanderentwicklung von Rhetorik und Poetik.

[100] Damit befänden sich Kleists Novellen im Kontext dessen, was Geppert als »anderen« Roman beschrieben hat. Hans Vilmar Geppert, Der »andere« historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen 1976, zum Hiatus vgl. S. 34 ff. u.ö. Vgl. hierzu und zu Kritikpunkten zusammenfassend Hugo Aust, Der historische Roman, Stuttgart und Weimar 1994, S. 44–48.

Elke Heckner

Zur Ambivalenz kolonialer Mimikry in Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹

I

Läßt sich in der literarischen Darstellung kolonialer Herrschaftsstrukturen und Konflikte ein in den Inszenierungen dieser Darstellung strukturell angelegtes subversives Potential ausmachen? Wenn ja, unter welchen Umständen und mit welchen Einschränkungen? Kleists ›Die Verlobung in St. Domingo‹ wirft diese Frage auf, und die anhaltende Kontroverse zum Status des Kolonialismus in der Novelle zeigt, daß sich diese gegen eine eindeutige Auflösung des Problems sperrt. In einem neueren Beitrag zur fraglichen kolonialkritischen Haltung der Novelle argumentiert Hansjörg Bay beispielsweise gegen die Annahme, die Novelle besitze ein subversives Potential, das über gelegentliche »Irritationen« der kolonialen Sichtweise hinausgehe.[1] Indem Bay versucht, die kolonialkritischen Momente des Textes in eine einheitliche Erzählperspektive einzubinden, berücksichtigt er jedoch nicht Kleists widersprüchliche Inszenierung sich überlagernder Stellungnahmen für und gegen den französischen Kolonialismus auf St. Domingo. In dieser komplexen Inszenierungspraxis werden verschiedene Perspektiven ineinandergeschoben und agieren gegeneinander, so daß zugleich aus einer kolonialistischen und kolonialkritischen Perspektive erzählt wird. Wie ich im folgenden zeigen werde, bedient sich diese Inszenierungspraxis eines bislang kaum zur Kenntnis genommenen Verfahrens, des Verfahrens der Mimikry, das mit einer vorgetäuschten Identität für sicher gehaltene Machtverhältnisse untergräbt und das den Protagonisten der Novelle sowohl als subversive Strategie gegen die französische Kolonialordnung dient als auch zu deren Verteidigung eingesetzt wird. Auf Kleists besondere Affinität zur Mimikry hat vor kurzem Martin Dönike hingewiesen: Er zeigt auf, wie Kleist das publizistische Überleben der ›Berliner Abendblätter‹ unter napoleonischer Zensur genau durch jene Strategie einer »*imitatio* respektive *simulatio* des Gegners« sicherzustellen

[1] Hansjörg Bay, »Als die Schwarzen die Weißen ermordeten«. Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹. In: KJb 1998, S. 80–108, hier S. 87.

suchte,[2] die er in der ungefähr zeitgleichen Abfassung der Novelle als Babekans Kunst der List fiktionalisiert vorführt.

Ausgehend von der These, daß sich die Darstellung des Kolonialismus in der ›Verlobung in St. Domingo‹ des Verfahrens der Mimikry bedient, gilt es zu untersuchen, wie Mimikry in der Novelle in Erscheinung tritt und welche Rolle dabei Babekans kunstvolles Täuschungsmanöver spielt. Babekans Kunst der List zeigt auf, wie koloniale Subjekte die Position einer strukturellen Unterordnung strategisch zum eigenen Vorteil nutzen können, indem sie vorgeben, die Sichtweise der kolonialen Ordnung zu vertreten. Babekans strategisches Einnehmen (in der doppelten Bedeutung des Wortes) des kolonialistischen Standpunktes bedient sich einer ethnischen Maskerade, in der sie als »Mulattin« eine weiße Identität inszeniert.[3] Babekans Maskerade kompliziert die Darstellung des in der Novelle verhandelten kolonialen Geschlechter- und Rassendiskurses,[4] der zur Kulisse einer subversiven Uminszenierung wird. Die Körperpolitik des französischen Kolonialismus wird durch Babekans Mimikry in ihrem uneingeschränkten Gewaltanspruch aufgezeigt, während zugleich dieser Anspruch strittig gemacht wird. Babekans *passing,* das nicht nur die kolonialistische Blindheit Gustavs (des Schweizer Offiziers im Dienste der französischen Kolonialmacht) exemplarisch vorführt, sondern auch die kolonialistische Erzählstimme in epistemologische Bedrängnis bringt, läßt sich als die Artikulation einer Politik kolonialen Widerstands verstehen, wie sie die jüngste postkoloniale Theorie in Bezug auf die Handlungsfähigkeit kolonialer Subjekte herausgearbeitet hat.[5]

Die Forschung hat bei der Erörterung von Babekans Täuschungsmanöver vielfach versäumt, Babekans performative Inszenierung des »Geschlecht[s] der Weißen« im weiteren Kontext einer Widerstandspolitik kolonialer Subjekte zu lesen (170).[6] Babekan inszeniert durch das Verfahren der Mimikry eine kolonialkritische Gegenperspektive, indem sie die in der Kolonialordnung angelegte Idealisierung alles Weißen zum eigenen Vorteil (ver-) wendet. Babekans Mimikry beruht auf einer Zitatpraxis. Sie zitiert im *passing* die Perspektive der kolonialen Ordnung und vermag so Angehörige des französischen Kolonialsystems mit den Mitteln ihrer eige-

[2] Martin Dönike, »… durch List und den ganzen Inbegriff jener Künste, die die Notwehr dem Schwachen in die Hände gibt«. Zur Gedankenfigur der Notwehr bei Kleist. In: KJb 1999, S. 53–66, hier S. 57.

[3] Im angloamerikanischen Theoriediskurs wird die erfolgreiche Annahme und Inszenierung einer Identität, die nicht die eigene ist und dennoch als eigene dargestellt wird, als *passing* bezeichnet. Die Effektivität der Inszenierung beruht auf der Überzeugungskraft ihrer Performanz. Angesichts einer fehlenden geeigneten Übersetzung werde ich im folgenden den Ausdruck *passing* benutzen.

[4] Wenn ich im folgenden das Wort »Rasse« verwende, beziehe ich mich auf die Konstruktionen dieser Kategorie im 19. Jahrhundert.

[5] Homi Bhabha, Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse. In: Ders., The Location of Culture, New York 1994, S. 85–92.

[6] Die Kleist-Zitate folgen der Ausgabe SW[7] II und sind im Text durch Angabe der Seitenzahl in Klammern nachgewiesen.

nen rassistischen Farbwahrnehmung zu schlagen. Babekans Zitatpraxis, durch die sie strategisch kolonialistische Standpunkte anzitiert, parodiert und damit in Frage stellt, bietet eine Anknüpfungsmöglichkeit an Homi Bhabhas Theorie kolonialer Nachahmung. Die im folgenden vorgeschlagene Interpretation entfaltet zum einen die Komplexität, die der Praxis der Mimikry im kolonialen Prozeß zukommt, und modifiziert zum anderen die von Bhabha beschriebene Möglichkeit des Widerstands kolonialer Subjekte in einem Punkt. Mit der Aneignung der Mimikry durch Babekans Tochter Toni, die als Halbweiße bzw. Halbschwarze[7] zum »Geschlecht der Weißen« überläuft (170), kommt die kolonialkritische Intervention Babekans zu einem jähen Ende und wirft die Frage auf, ob der Aneignung der Mimikry durch koloniale Subjekte notwendigerweise eine emanzipatorische Bedeutung zukommt oder ob diese nicht vielmehr unter bestimmten Umständen zu beliebigen Zwecken eingesetzt werden kann. Es wird zu untersuchen sein, wie die Novelle dieses Einschreiben der kolonialkritischen Funktion der Mimikry in den kolonialistischen Diskurs bewertet.

Der Wendepunkt, an dem Mimikry von einer kolonialkritischen Strategie zu einer Strategie im Namen des Kolonialismus umschlägt, verdeutlicht die prekäre Rolle, die der Frage des Geschlechts in der Mimikry zukommt. Denn der Anlaß von Tonis Identitätswechsel, in dem sie ihre Identifikation mit dem Gesetz der aufständischen Sklaven zugunsten einer Identifikation als Weiße aufhebt, ist Gustavs Verführung. Bereits 1991 wies Sigrid Weigel auf die komplexe Verschränkung von ethnischem und sozialem Geschlecht hin,[8] ohne diese jedoch im Hinblick auf das Verfahren der Mimikry zu erörtern. Die durch Babekans Mimikry in epistemologische Bedrängnis geratene koloniale Perspektive erfährt durch Tonis quasi-religiöses Bekenntnis als Weiße und Gustavs nachfolgende Rettung eine Aufwertung und macht so den vorhergehenden Autoritätsverlust der kolonialen Erzählstimme

[7] Der Text nimmt Bezug auf Toni als »Mestize«. Die Sekundärliteratur hat auf die Inkonsistenz dieses Begriffs hingewiesen, insofern er eine gemischte indianisch-weiße Abstammung bezeichnet, wogegen Tonis Mutter als Mulattin und ihr Vater als weiß ausgewiesen werden. Vgl. 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. – Roland Reuß, »sagt ihm –!« – Zur Kritik der Kommentierungspraxis poetischer Texte an einem Beispiel der Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: Brandenburger Kleist-Blätter (1996) BKA IV/I, S. 33–43. – Klaus Müller-Salget, August und die Mestize. Zu einigen Kontroversen um Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹. In: Euphorion 92 (1998), S. 103–113. – Neuere Literatur zeigt, daß *mestizaje* und *mulatto* austauschbare Ausdrücke waren. *Mestizaje* kann dabei einfach ›gemischtrassig‹ bedeuten. Siehe Werner Sollers, Neither Black Nor White Yet Both: Thematic Explorations of Interracial Literature, New York 1997, S. 128 f. Zur jüngsten Wiederaufwertung der Kategorie *mestizaje* siehe Ernst Rudin, New Mestizos: Traces of a Quincentenary Miracle in Old World Spanish and New World English Text. In: Pluralism & the Limits of Authenticity in North American Literatures, hg. von Winfried Siemerling und Katrin Schwenk, Iowa City 1996, S. 112–129.

[8] Weigel, Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassendiskurs (wie Anm. 7).

durch die rhetorische Bekräftigung ihrer moralischen Überlegenheit wett. Jedoch scheitert Tonis Mimikry an der hermeneutischen Blindheit Gustavs, der nicht in der Lage ist, Tonis Inszenierung schwarzer Identität als bloße Inszenierung zu lesen. Wenn der Leser der Novelle gewissermaßen zum Zeugen von Gustavs beständiger Fehllektüre der Mimikry wird, so ist zu fragen, ob sich der Leser selbst noch in eine hermeneutische Sicherheit retten kann. Oder wird dieser ebenso übertölpelt, indem er glauben gemacht wird, seine Position sei außerhalb der Ökonomie der List angesiedelt?

Die Destabilisierung der Leserposition ergibt sich aus Kleists Inszenierung gegensätzlicher Positionen auf der Erzählebene, die analog zum Verfahren der Mimikry auf der Figurenebene eine Zitatpraxis nahelegt, die in diesem Fall auf zeitgenössische französische Diskurse zur kolonialen Unabhängigkeit auf St. Domingo zurückgreift. Kleists Darstellung gegenläufiger Perspektiven läßt sich zwar nicht auf eine konkrete historische Abhandlung zurückführen, bezieht sich jedoch in ihrer scheinbar widersprüchlichen Inszenierungspraxis auf zeitgenössische Kontroversen. Zu Beginn der Novelle wird beispielsweise eine weiße koloniale Stimme anzitiert, die sich lautstark über das von den aufständischen Sklaven an den Plantagenbesitzern vollzogene Unrecht beklagt, nur um diesen Redeschwall, der den Leser von der profunden Gutmütigkeit des Sklavenbesitzers Villeneuve und des damit zu ewiger Dankbarkeit verpflichteten Sklaven Congo Hoango überzeugen will, an pointierten Stellen in nachgeschobenen Nebensätzen zu entkräften, etwa wenn von der Tyrannei gesprochen wird, die Congo Hoango seinem ursprünglichen Vaterland entriß (160). Die Autorität des weißen moralistischen Erzählers erleidet an verschiedenen Textstellen massive Einbrüche, die, wie im folgenden ausgeführt werden soll, die koloniale Perspektive in erhebliche epistemologische Bedrängnis bringen, so daß keineswegs von einer einheitlichen Erzählperspektive ausgegangen werden kann. Dieses Erzählverfahren, in dem jeweils das zuvor Behauptete in seiner Glaubwürdigkeit in Frage gestellt wird, kennzeichnet vielmehr eine spezifisch Kleistsche Erzählstrategie, die sich in dieser Novelle zeitgenössischer französischer Diskurse zur Frage kolonialer Unabhängigkeit auf St. Domingo bedient. Wenn auch auf die britische und französische Geschichtsschreibung zur Sklaverei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an dieser Stelle nicht eingegangen werden kann, legt ein kurzer Blick auf diese nahe,[9] daß Kleists kontrapunkti-

[9] Zur Quellenlage der Kontroversen über die Sklaverei auf St. Domingo siehe David Marshall, Saint-Domingue Literal Production, 1770–1825, unveröffentlichtes Manuskript. – Charakteristisch für die französische Auseinandersetzung mit der Sklaverei, deren Anfänge in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts anzusetzen ist, ist eine Darstellungsweise, die in der gleichen Schrift – sei es zum Zwecke der Verteidigung oder Anfechtung der Sklaverei – die Standpunkte beider Parteien gegeneinander führt. Diese Darstellungsweise wird zur schablonenhaften Form, so daß beispielsweise der Herausgeber von Condorcets ›Réflexions sur l'esclavage des nègres‹ (1781) seine Leser vor der einschläfernden Wirkung der litaneihaften Abhandlung beider Positionen warnt. Die Angriffe auf das Sklavensystem im französischsprachigen Atlantik kursierten in einer Vielzahl von Gattungen seit 1770 (z. B. Henrion de Pansey ›Memoire pour

scher Darstellungsstil nicht zuletzt diese Debatten zitiert, was wiederum Bays Behauptung widerlegt, daß dem Leser historisch keine Gegenperspektive zur kolonialistischen Sichtweise zur Verfügung gestanden habe.[10]

II

Der Frage der Mimikry in ihrer vollen Komplexität gerecht zu werden heißt, die Implikationen von Babekans *passing* in Bezug auf ihre Handlungsfähigkeit als koloniales Subjekt aufzuzeigen wie auch die Doppeldeutigkeit der Zitatpraxis auf der Darstellungsebene zu untersuchen, der sowohl Gustav als auch der um Klärung bemühte Leser ausgesetzt sind. Homi Bhabhas Überlegungen zur kolonialen Nachahmung verdeutlichen, daß diese hermeneutische Verwirrung gewissermaßen Vorbedingung einer erfolgreichen Täuschungsaktion ist, die der Struktur jeglicher Mimikry innewohnt.

In seinem Essay ›Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse‹ zeigt Bhabha, wie die koloniale Forderung nach Anpassung und Einbindung ihrer Subjekte in eine hierarchische Kolonialordnung als Herrschaftsgeste zu verstehen ist, aber auch die Möglichkeit des Widerstands eröffnet.[11] Denn das den kolonialen Subjekten vorgehaltene Bild ihrer selbst fordert zum einen deren unbedingte Anpassung an dieses Bild und stellt somit eine Strategie der Unterwerfung dar,[12] zum anderen stellt das nachzuahmende Bild nur eine Forderung nach Anpassung dar, deren Erfüllung allem Anschein zum Trotz nicht notwendigerweise gewährleistet ist. Das koloniale Subjekt kann die Anpassung vortäuschen und strategisch das vorgehaltene Ideal erfüllen, so daß es scheinbar der Forderung der Kolonialmacht nachkommt. Bhabha versteht die täuschende Inszenierung als einen Akt der Wie-

---

un nègre qui reclame sa liberté‹; Claude Louis Michel de Sacy ›L'Esclavage des Americains et des Nègres‹, 1775) und können als öffentliche Auseinandersetzung mit der frühen Verteidigung der Sklaverei gesehen werden (Belou de Saint Quentin ›Dissertation sur la traité des Nègres‹, 1764; Philippe Fermin ›Dissertation sur la Question s'il est permit d'avoir en sa possession les Esclaves‹, 1770). Gegen das Sklavensystem auf St. Domingo im besonderen wandten sich René Hilliard d'Auberteuil (›Considération sur l'état présent de la colonie française de Saint-Domingue‹, 1776–77) und Condorcet (›Réflexions sur l'esclavage des nègres‹, 1781). Der öffentliche Diskurs zur Frage der Sklaverei spitzte sich durch die Ereignisse der französischen Revolution zu; ein zuvor unpersönlicher Argumentationsstil wich einem persönlichen Appell an eine öffentliche Institution (beispielsweise die französische Nationalversammlung), nahm häufig die Form eines Dialogs an und bezog sich meist auf eine konkrete politische Situation.

[10] Bay, »Als die Schwarzen die Weißen ermordeten« (wie Anm. 1), S. 87.

[11] Bhabha, Of mimicry and man (wie Anm. 5), S. 86.

[12] In ihrem Aufsatz zu Frantz Fanon hat Diana Fuss Bhabhas These ausgeführt, daß die koloniale Forderung nach Identifikation mit dem Bild der Kolonialherren zugleich eine Einschränkung beinhaltet, indem gefordert wird: »be like me, don't be like me.« Diana Fuss, Interior Colonies: Frantz Fanon and the Politics of Identification. In: Diacritics 24 (1994), Heft 2–3, S. 20–42, hier S. 23.

derholung, in dem das koloniale Subjekt per Inszenierung das vorgehaltene Ideal zitiert. Im Zitieren wird unweigerlich eine Differenz zwischen Nachzuahmenden und Nachgeahmten eingeführt, die im Akt der Wiederholung die Möglichkeit einer nachäffenden Mimikry eröffnet und so die Autorität der kolonialistischen Forderung nach Nachahmung untergräbt. Diese Möglichkeit des Umkippens der Mimesis in eine parodistische Mimikry ist in jeder Forderung nach vollständiger Nachahmung angelegt, da dieser bestenfalls nur partiell nachgekommen werden kann. Für Bhabha schafft die Möglichkeit der Verschiebung von Mimesis zu Mimikry einen Spielraum des Aufbegehrens innerhalb der von der Kolonialordnung gesetzten Parameter, der es kolonialen Subjekten erlaubt, unter den Bedingungen kolonialer Herrschaft Handlungsfähigkeit zu erlangen.[13]

Vom kolonialen Subjekt setzt der Balanceakt der Mimikry ein genaues ›Lesen zwischen den Zeilen‹ voraus, das der in der Mimikry angelegten Ambivalenz Rechnung trägt. Mimikry ist dann erfolgreich, wenn in der Wahrnehmung der Kolonialherren die inszenierte Identität akzeptiert wird. Das Verfahren der Mimikry setzt, mit anderen Worten, auf die hermeneutische Unfähigkeit kolonialer Wahrnehmung, die die vorgeführte Inszenierung einer Identität lediglich in ihrer buchstäblichen Bedeutung versteht und somit in ihrer Doppeldeutigkeit verkennt. Mimikry als Kunst der Täuschung ›richtig‹ zu lesen hieße somit, der möglichen Ambivalenz vorgeführter Identitäten auf die Schliche zu kommen und diese damit in ihrer performativen Inszenierung zu entlarven. Die Aufgabe, zwischen den Zeilen zu lesen, stellt sich somit nicht nur für die Protagonisten der ›Verlobung in St. Domingo‹, sondern gleichfalls für ihre Leser.

Babekans Täuschungsmanöver vor dem Hintergrund von Bhabhas Theorie zu begreifen ermöglicht, die Voraussetzungen ihrer Kunst der List aufzudecken, die sich spezifisch einer Mimikry des »Geschlecht[s] der Weißen« bedient (170). Die Kunst der Täuschung wird letztlich nur durch eine Untersuchung der Inszenierungspraktiken des ethnischen und sozialen Geschlechts zugänglich, wie diese in ihrer kolonialen Konstruktion von Babekan und Toni nachgestellt und herbeizitiert werden, jedoch nicht durch einen davon abgekoppelten abstrakten Begriff der Täuschung.[14] In der Novelle tritt Mimikry zunächst durch die vom Erzähler beschriebene »gräßlich[e] List« Babekans in Erscheinung (161), in der Babekan ihre Tochter Toni als Köder benutzt, um die vor den aufständischen Sklaven fliehenden Weißen

[13] Zum Verfahren der Mimikry bei Homi Bhabha siehe auch Claudia Breger, Mimikry als Grenzverwirrung: Parodistische Posen bei Yoko Tawada. In: Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik, hg. von Claudia Benthien und Irmela Krüger-Fürhoff, Stuttgart 1999, S. 176–206.

[14] Die Sekundärliteratur neigt häufig dazu, in Babekans Kunst der Täuschung einen Umbruch und eine Destabilisierung der Leseposition zu sehen, ohne diese jedoch auf die durch die Kunst der Täuschung verhandelte Kolonial- und Geschlechterordnung zu beziehen. Siehe beispielsweise Volker Kaisers Interpretation, die aus einem fehlenden Apostroph in der Sembdner-Ausgabe einen Imperativ des Lesens (»Lies List«) konstruiert. Volker Kaiser, Der Haken der Auslegung. In: Athenäum 1997, S. 193–210, hier S. 203 f.

und Kreolen in das ehemalige Hauptgebäude der Plantage zu locken. Dieser Täuschungsakt beruht auf einer ethnischen Maskerade, in der sich Toni als Weiße ausgibt – eine Maskerade, die laut Erzähler erfolgreich ist, da der ohnehin schon »ins Gelbliche gehenden Gesichtsfarbe« Tonis durch die – ihr von der Mutter angelegte – weiße Kleidung nachgeholfen wird (161). Tonis Maskerade soll sich, falls notwendig, sogar sexueller Offerten bedienen. Die Rolle, die der weibliche koloniale Körper bei dieser häuslichen Widerstandspolitik spielt, wird bereits in den abschätzigen Worten des Erzählers vorweggenommen, in denen es heißt, daß Toni »den Fremden keine Liebkosung […] versagen« solle, »bis auf die letzte, die ihr bei Todesstrafe verboten war« (161). Toni lotst durch ihr *passing* als weiß Gustav, einen vor den Aufständischen fliehenden Schweizer Offizier, in das ehemalige Plantagengebäude Villeneuves. Für Babekan, die im Text als dunkelhäutige Mulattin bezeichnet wird, kommt ein vergleichbarer Maskeradeakt nicht in Frage. Sie wendet Mimikry dahingehend, daß sie sich die kolonialistische Sprache der Weißen aneignet. Babekan gibt, mit anderen Worten, in ihrer Rede die von ihr zitierten kolonialistischen Standpunkte als ihre eigenen aus und stellt so mittels Sprechakt ihre vermeintliche symbolische Solidarität mit Weißen und Kreolen her. In ihrer Rede gegenüber Gustav offenbart Babekan ihre Strategie der Mimikry:

> Wenn wir uns nicht durch List und den ganzen Inbegriff jener Künste, die die Notwehr dem Schwachen in die Hände gibt, vor ihrer Verfolgung zu sichern wüßten: der Schatten von Verwandtschaft, der über unsere Gesichter ausgebreitet ist, der, könnt Ihr sicher glauben, tut es nicht! (165)

Während Babekan im Sprechakt ihre List preisgibt und so die Wahrheit spricht, täuscht sie zugleich Gustav, indem sie vorgibt, ebenso wie er von den aufständischen ehemaligen Sklaven verfolgt zu werden. Babekans vermeintliche Offenlegung ihrer List dient der Festigung ihres bereits zuvor rhetorisch hergestellten symbolischen Weißseins, aus dem Gustav ein gemeinsames Schicksal der Verfolgung durch Aufständische ableitet.

> Wie? rief der Fremde. Ihr, die Ihr nach Eurer ganzen Gesichtsbildung eine Mulattin, und mithin afrikanischen Ursprungs seid, Ihr wäret […] mit uns Europäern in *einer* Verdammnis? (165)

Gustavs Umpolung seiner vorprogrammierten Rassenwahrnehmung, nach der allen Dunkelhäutigen nicht zu trauen ist, wird durch Babekans und Tonis erfolgreiches *passing* als weiß bewirkt, so daß Babekan in seinen Augen letztlich ›weiß‹ werden kann. Der Erfolg von Babekans rhetorischer Mimikry beruht auf Gustavs Unfähigkeit, zwischen den Zeilen zu lesen. Für Gustav stellen sich Sachverhalte in ihrer Buchstäblichkeit dar. Genau diese Buchstäblichkeit wird in Babekans mimetischer Rede aufgegriffen und ironisch verkehrt, wenn sie Gustavs Äußerung einer »grausame[n] und unerhörte[n] Erbitterung, welche alle Einwohner dieser Insel ergriffen hat« (165) zitiert und die koloniale Logik des Satzes im Akt der Wiederholung ad absurdum führt. Babekans Rede scheint zunächst das von Gustav hervorgebrachte

Erstaunen über die unbegründet erscheinende Erbitterung zu teilen, das auf der Ausblendung und dem ›Vergessen‹ der Praktiken des Kolonialismus beruht.

> »Ja, diese rasende Erbitterung«, heuchelte die Alte. »Ist es nicht, als ob die Hände *eines* Körpers, oder die Zähne *eines* Mundes gegen einander wüten wollten, weil das *eine* Glied nicht geschaffen ist, wie das andere? Was kann ich, deren Vater aus St. Jago, von der Insel Cuba war, für den Schimmer von Licht, der auf meinem Antlitz, wenn es Tag wird, erdämmert? Und was kann meine Tochter, die in Europa empfangen und geboren ist, dafür, daß der volle Tag jenes Weltteils von dem ihrigen widerscheint?« (165)

Am Beispiel der Metapher des *einen* sich selbst zerfleischenden Körpers zeigt Babekan die destruktive Wirkung des Prinzips der ethnisch-rassischen Differenz (»weil das *eine* Glied nicht geschaffen ist, wie das andere«) auf, dem auf Hautfarbe basierende Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien zugrunde liegen. Die Metaphorik des *einen* Körpers, dessen Körperteile nun plötzlich und scheinbar unbegründet Krieg gegeneinander führen, spielt auf die koloniale Fiktion eines Volks- bzw. Staatskörpers an, der diese quasi naturalisierte Einheit im Namen des *Einen*, d.h. der unhinterfragbaren Überlegenheit des weißen Geschlechts (im Sinne Kleists als genealogischer Begriff für die weißen Kolonialherren) einfordert. Die Sprachfigur des einen Mundes legt das Privilegieren einer Stimme nahe, der andere Stimmen unterzuordnen sind; die Figur der Hände bezeichnet den einen Ort, durch den Gewalt ausgeübt wird. In Babekans verstellter Rede, die eine Verfolgung durch Aufständische vorgibt, kommt die spaltende Differenz erst durch den Aufstand der ehemaligen Sklaven gegen die Kolonialherren in den Blick, der die vermeintliche Einheit des zuvor harmonisch operierenden Staatskörpers gewaltsam aufbricht. Jedoch begründet und erhält sich die koloniale Ordnung genau aufgrund des Prinzips der rassischen Differenz, wenngleich dieses die Fiktion des einen harmonischen Körpers ausblendet. Gustavs Äußerung aufgreifend parodiert Babekan in der Nachäffung seiner Rede die von ihm unausgesprochenen und sozusagen vergessenen Bedingungen des Kolonialismus: das Prinzip der ethnisch-rassischen Differenz, das schon immer konstitutiv für die Kolonialordnung war und erst in den Blick kommen kann, wenn es von den ehemaligen Sklaven gegen die französische Kolonialmacht gewendet wird.

Durch die Wiederholung von Gustavs Rede stellt Babekan seine ursprüngliche Äußerung einer scheinbar unbegründeten »grausame[n] und unerhörte[n] Erbitterung« der ehemaligen Sklaven in Frage (165). In der Wiederholung des Satzes nimmt dieser eine Doppeldeutigkeit an, in der er seine vorherige Autorität einbüßt und nun in Babekans umgemünzter Replik als Kritik an der französischen Kolonialpolitik gelesen werden kann. Babekans parodistische Rede zeigt ferner die Unausweichlichkeit und Willkür auf, mit der koloniale Subjekte der Zuordnung zu ihrer ›Rassenkategorie‹ ausgeliefert sind, einer Kategorie, die sie nicht gewählt haben und die im Rahmen des biologistischen Diskurses dennoch ihren Status in der kolonialen Ordnung festlegt. Babekans mimetische Praxis, in der sie Gustavs Urteile bzw. Vorurteile wiederholt, jedoch diesen im Akt der Wiederholung ironisierend ihre

vorherige Sprachautorität verweigert und in doppeldeutige Rede ummünzt, läßt sich innerhalb der von Bhabha beschriebenen Doppelbewegung verstehen, die koloniale Mimikry charakterisiert: eine aus kolonialistischer Perspektive vollzogene Anpassung, die letztlich nur eine scheinbare, partielle Anpassung sein kann. Sie eröffnet die Möglichkeit einer subversiven Verschiebung, die so den im Text ohnehin als fragil beschriebenen französischen Kolonialdiskurs weiter ins Wanken bringt.

III

Die Forschung hat häufig Gustavs ›hermeneutische Hilflosigkeit‹ kommentiert,[15] ohne diese jedoch auf die besonderen Bedingungen der Mimikry zu beziehen, unter denen sie zum Tragen kommt. Gustavs kolonialistische Blindheit, die im Laufe des Texts wiederholt ihrem eigenen Fehl- bzw. Vorurteil aufsitzt, beruht auf jener Unfähigkeit, ›zwischen den Zeilen‹ zu lesen, die Homi Bhabha als Kennzeichen kolonialistischer Wahrnehmung beschreibt. Gustavs anfängliche Zweifel an seinem Erkenntnisvermögen weichen einer auf reiner Sinneswahrnehmung beruhenden Sicherheit seines Urteils, in dem die Signifikanten ›schwarz‹ und ›weiß‹ zum Maßstab seiner Urteilsskala werden. Je weißer Toni und Babekan für ihn werden, desto vertrauenswürdiger scheinen sie ihm. Bei ihrer ersten Begegnung leitet Gustav Babekans Vertrauenswürdigkeit aus einem Lichtschimmer auf ihrem Gesicht ab, in dem er sich als Weißer wiederzuerkennen glaubt. »Euch kann ich mich anvertrauen; aus der Farbe Eures Gesichts schimmert mir ein Strahl von der meinigen entgegen« (164). Gustavs spekulatives Wiedererkennen blendet Babekans dunkle Hautfarbe aus. Der Moment des vermeintlichen Wiedererkennens beruht auf der Projektion seines Weißseins, das er dann von Babekans Gesicht abliest. Babekans so fantasmagorisch hergestelltes symbolisches Weißsein wird von Gustav als Zeichen ihrer ethnisch-›rassischen‹ Verbundenheit gelesen. Diese Szene des vermeintlichen Er- und letztlichen Verkennens offenbart jene unreflektierte, auf scheinbarer Sinneswahrnehmung beruhende Fehllektüre, die im Laufe der Novelle so charakteristisch für Gustav wird.[16]

---

[15] Siehe Herbert Uerlings, Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte, Tübingen 1997, S. 40.

[16] Vgl. Susanne Zantop, die in ihren bahnbrechenden germanistischen Arbeiten zum Kolonialismus auch über Kleists Novelle gearbeitet hat. Suzanne Zantop, Verlobung, Hochzeit und Scheidung in St. Domingo: Die Haitische Revolution in zeitgenössischer deutscher Literatur (1792–1817). In: »Neue Welt«/«Dritte Welt«. Interkulturelle Beziehungen Deutschlands zu Lateinamerika und der Karibik, hg. von Sigrid Bauschinger und Susan Cocalis, Tübingen und Basel, 1994, S. 29–52, hier besonders S. 43–46. In Zantops Analyse wird Gustavs Blindheit als eine Überlagerung kolonialer Realität durch die fantasmagorischen Konstruktionen des sentimentalen Liebesdiskurses beschrieben.

Gustav erliegt der hermeneutischen Unfähigkeit, die seinem kolonial-determinierten Standpunkt geschuldet ist, aus dessen Perspektive Babekan und Toni als weiß vereinnahmt werden, was allerdings ihrem Täuschungsmanöver zugute kommt. Der Erfolg von Babekans Mimikry beruht auf der impliziten Unhinterfragbarkeit des kolonialistischen Diskurses, der die Gültigkeit und Legitimität seiner Standpunkte als gegeben voraussetzt. An verschiedenen Textstellen wird deutlich, daß Babekans Rhetorik weißer Zugehörigkeit im Laufe ihrer Rede ambivalente Bedeutung annimmt, die im Leser Zweifel an ihrer zuvor behaupteten Loyalität gegenüber Weißen aufkommen läßt. Gustav ist jedoch unfähig, die in ihrer Rede implizierten Einschränkungen zu erkennen, selbst wenn diese vor ihm ausgebreitet werden. Gustav hinterfragt so beispielsweise nicht eine an Tonis Vater geknüpfte Loyalitätsbekundung, in der Babekan verspricht, Gustav und seiner Familie »um des Europäers, meiner Tochter Vater willen« (167) zu helfen. Für ihn bleibt der Begriff des »Europäers« weiterhin positiv konnotiert, selbst als sich herausstellt, daß Bertrand seine Vaterschaft gerichtlich verleugnet, worauf Babekan durch eine grausame Auspeitschung bestraft wird, von der sie, wie der Erzähler berichtet, die Schwindsucht davontrage (161).

Die Novelle unterstreicht Gustavs kolonialistische Fehllektüre durch die Ziellosigkeit seiner Körpersprache. Der Erzähler beschreibt, wie Gustav häufig nach Babekans Hand greift, um so mittels dieser Geste sein Urteil zu bekräftigen und sich seines Urteilsvermögens zu vergewissern. Der Griff nach der Hand führt letztlich nicht die von Gustav erwünschte Vergewisserung vor, sondern vielmehr sein von eigener Hand besiegeltes Fehlurteil. Die Novelle weist kontinuierlich sein Urteil als Vor- oder Fehlurteil aus, was in seiner Verurteilung Tonis kulminiert, die er im Glauben ihres vermeintlichen Verrats ermorden wird. Der von ihm wahrgenommene Verrat legt lediglich das Verkennen seiner eigenen kolonialen Vor- und (Ver-) Urteilsstruktur bloß, das die Novelle per anagrammatischem Namenswechsel kennzeichnet. Gustav wird für die Szene, in der er Tonis Rettungsaktion als Verrat interpretiert, in August umbenannt – ein Name, der auf die Position des ewig Getäuschten und sich selbst Täuschenden verweist. In seiner Selbsttäuschung wird deutlich, daß Gustav weniger ein Gefangener äußerer Umstände ist als vielmehr in seiner eigenen Wahrnehmung befangen bleibt.

Babekans Mimikry inszeniert eine Gegenperspektive zum kolonialistischen Standpunkt, an den sie sich anzugleichen vorgibt und dessen moralistische Einheitslogik sie im Akt ihrer Rede parodierend entkräftet. Der Leser wird gewissermaßen Zeuge von Gustavs kolonialistischer (Selbst-) Verblendung wie auch der systematischen Delegitimierung der anfänglichen Behauptungen des weißen Erzählers.[17] Die moralistische Rhetorik des weißen Erzählers, die die grausame

[17] Die Diskussion einer Gegenperspektive zur kolonialen Sichtweise, die jedoch nicht die Frage der Mimikry berücksichtigt, findet sich in Bay, »Als die Schwarzen die Weißen ermordeten« (wie Anm. 1), S. 84. Fleming weist ausdrücklich auf Babekans Widerstandspolitik hin und kritisiert damit die Perspektive des Erzählers auf Babekans »gräßliche List«, die andere Arbei-

Abrechnungsaktion der ehemaligen Sklaven der wohlwollenden Haltung des Plantagenbesitzers Villeneuve gegenüberstellt, wird beispielsweise durch Babekans Erzählung der von Villeneuve veranlaßten Auspeitschung entwaffnet. Babekans Erzählung der infolge einer von ihr angestrengten Vaterschaftsklage verabreichten »grausamen Strafe« (161) zeigt nicht nur die parteiische Willkür kolonialer Gerichtsbarkeit, sondern auch die uneingeschränkte Gewalt, der koloniale Subjekte vonseiten ihrer Kolonialherren ausgeliefert sind. In den Blick rückt somit die verschleiernde Funktion kolonialistischer Rhetorik, für die das Problem des Kolonialismus lediglich in den unrechtmäßigen Übergriffen »einige[r] schlechte[r] Mitglieder« liegt (170), ohne daß die systematische Gewaltausübung an kolonialen Subjekten sichtbar wird. Im Dienste dieser Gegeninszenierung wird die Rhetorik des weißen Erzählers, die den kolonialen weiblichen Körper als Ort der täuschenden Verführung darstellt, im Nachsatz zurechtgerückt, indem der Ursprung der weiblichen Verführungskünste mit fatalem Ausgang in einer vorgängigen kolonialen Gewalttat diesem Körper gegenüber aufgezeigt wird. Wenn zunächst kolonialistische Rhetorik Babekans negativ konnotierte »gräßlich[e] List« einführt, so vergißt eine andere Erzählstimme nicht einzuwenden, daß Babekan aufgrund »einer grausamen Strafe, die sie in ihrer Jugend erhalten hatte« (161) selbst nicht in der Lage ist, die ethnische Maskerade auszuführen, was die später beschriebene Auspeitschung durch Villeneuve andeutet. Oder wenn Gustav sich über die Täuschungsaktion einer Sklavin ereifert und sich in der Verurteilung dieser »abscheulich[en]« (171) Verstellung auf die moralische Überlegenheit des christlichen Wertesystems bezieht, so werden die Motive der ehemaligen Sklavin, die ihrem früheren Besitzer den Tod brachte, keinesfalls ausgespart, sondern in den an ihr verübten Mißhandlungen begründet.

Die vom weißen Erzähler als »gräßlich[e] List« bewertete weibliche Widerstandspolitik hat somit eine epistemologische Funktion, insofern sich durch sie die moralistische Sichtweise der kolonialen Ordnung als unhaltbar erweist. Babekans List wird somit aus kolonialistischer Perspektive konsequenterweise als ›gräßlich‹ bewertet, da sie unnachgiebig die Gültigkeit des kolonialistischen Diskurses in Frage stellt. Die Erzählstimme, die anfänglich ihre moralische Entrüstung kundtut, ist kaum die gleiche, die letztlich per zurechtrückender Intervention kolonialistische Behauptungen als unhaltbar vorführen wird. Ich möchte – anders als Bay, der die »Irritationen« auf der Erzählebene letztlich in eine kontinuierliche Erzählfunktion einbindet – von einer Inszenierungspraxis widersprüchlicher Erzählperspektiven zum französischen Kolonialismus ausgehen, der eine erkenntnistheoretische Funktion zukommt. In der Gegeneinanderführung der kolonialistischen Perspektive und der durch List inszenierten, sie herausfordernden Gegenperspektive werden die epistemologischen Grenzen des zur Selbstreflexion unfähigen moralisti-

ten einfach übernehmen. Ray Fleming, Race and the Difference It Makes in Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: German Quarterly 65 (1992), Heft 3–4 (Summer-Fall 1992), S. 306–317.

schen Kolonialdiskurses aufgezeigt. Selbst wenn Gustavs kolonialistische Sichtweise beispielsweise durch die Erzählung der Tonis Vaterschaft betreffenden kolonialen Gewaltausübung herausgefordert wird, vermag dies Gustav nicht als Herausforderung wahrzunehmen. Es ist vielmehr der Leser, der (als Zeuge von Gustavs scheiternder Wahrnehmungsperspektive) jene erkenntnistheoretischen Zurechtrückungen der kolonialistischen Perspektive vornimmt, die diese aufgrund ihrer inhärenten Blindheit nicht vollziehen kann.

IV

Wie kann die kolonialistisch-moralistische Perspektive, die ihr Scheitern an dieser Stelle der Novelle auf epistemologischer Ebene unwillkürlich eingesteht, dennoch aus ihrem Dilemma gerettet werden? Sie könnte dies nur durch den Versuch der Rettung Gustavs, der zugleich eine Ehrenrettung des kolonialen Standpunkts beinhaltete. In dieser Kehrtwendung wird Babekans »gräßlich[e] List«, die den kolonialistischen Standpunkt in erkenntnistheoretische Bedrängung brachte, durch die Inszenierung einer Gegenmimikry gewissermaßen mit eigenen Mitteln geschlagen. Die Novelle wendet die Krise der durch Babekans Mimikry Verführten damit in eine Krise ihrer Akte der Verführung. Diese von Toni inszenierte Gegenmimikry, deren Ziel es ist, Babekans Mimikry außer Kraft zu setzen, erlaubt die angeschlagene moralische Überlegenheit des kolonialistischen Diskurses zumindest vorübergehend wiederherzustellen.

Auf der Figurenebene vollzieht sich die Wiederherstellung kolonialer Autorität durch Tonis Überlaufen auf Gustavs Seite. Dabei begibt sie sich im wörtlichen Sinne in Gustavs Lager, denn der ihrer Bekehrung zur Weißen zugrundeliegende Identitätswechsel beruht auf Gustavs Verführung, in der sie eben jene »letzte« »Liebkosung« vollzieht (161), die ihr nach dem Gesetz der Aufständischen bei Todesstrafe verboten ist. Der Geschlechtsakt ist der Wendepunkt, an dem Tonis Inszenierung ihrer Mimikry an ihre Grenzen stößt. Für Toni gibt es nach dem Geschlechtsakt kein Zurück mehr, denn nach dem Gesetz der Aufständischen hat sie mit der Übertretung des Verbots ihre schwarze Identität verspielt und ist symbolisch ›gestorben‹. Wenn der Text beschreibt, daß Toni nach ihrer Verführung wie eine Leblose in Gustavs Armen liegt, dann läßt sich die Sprachfigur des ›Leblosen‹ als die nun unmöglich gewordene Rückkehr zu einer schwarzen Identität begreifen. Die einzige Identität, die ihr noch zur Verfügung steht, ist die weiße, in der sie ›wiederauferstehen‹ kann. Die Novelle verknüpft den letzten Akt der Liebkosung mit Tonis nachfolgendem Übertritt zum »Geschlecht der Weißen« und räumt so jeden Verdacht aus, daß es sich bei dem Geschlechtsakt um einen Akt der Mimikry handelt. Vielmehr wird Gustavs Verführung als der Akt dargestellt, der den Bann der Mimikry bricht und Toni aus Babekans Welt »gräßliche[r] List« in eine christlich koloniale hinüberrettet. Die nach der Verführung herbeizitierte christliche Meta-

phorik heiligt die Verführung als Missionierung, in der Toni von Gustav ein Kreuz als Brautgeschenk angelegt bekommt (175). Der Wechsel ihrer ethnischen Identität ähnelt in der Beschreibung einem Bekehrungserlebnis. Daß Not daran besteht, die Gewalt der Verführung durch Einbindung in einen geistigen Kontext zu sublimieren, bezeugen Tonis verschränkte Arme und der nicht enden wollende Tränenfluß, der erst durch Gustavs Heiratsversprechen halbwegs versiegt.

Babekan vermag letztlich ihre erkenntnistheoretische Vormachtstellung nicht zu behaupten und wird mit den gleichen Mitteln geschlagen, derer sie sich bediente: der Kunst der Verführung, der eine fragile Grenze eingeschrieben ist, nämlich das Verbot einer letztendlichen Verführung der Kolonialherren, die zu einer Verführung *durch* diese umschlagen könnte, wodurch die der Praxis der List eingeschriebene Differenz zwischen Tonis inszenierter Identität und Gustavs Identität als Verführer verwischt würde. Kurzum, diese ›letzte Liebkosung‹ wird zu einem Identitätswechsel führen, in dem die zunächst im Gewande des Feindes verführende Toni nun als Verführte in dessen Lager überläuft. Die Möglichkeit dieses Identitätswechsels, in dem sich Toni von ihrer Identität als Schwarze loszusagen sucht, ist bereits in ihrer ethnischen Zugehörigkeit als Mestize (hier Halbweiße bzw. Halbschwarze) angelegt und wird in Kleists Namensgebung reflektiert. Diese nimmt die in der Novelle artikulierte Trennung der ›Rassen‹ auf. So tragen die nichtweißen Kinder in Congo Hoangos Haushalt Namen, die auf ›y‹ enden wie Seppy und Nanky, bei Tonis Name hingegen markiert die Endung auf ›i‹ ihre halbweiße Herkunft. Tonis hybrider Identität kommt eine Ambivalenz zu, die zu einer Verunsicherung der Kategorien des Rassendiskurses führt. Diese Zugehörigkeitskategorien, jeweils nach ihrer Entfernung zu ›weißer‹ Identität abgestuft, operieren in der kolonialen Ordnung als Herrschaftsstrategien, die kolonialen Subjekten ihren durch Hautfarbe vorgegebenen Ort zuweisen. Der in der Forschung vielfach als Fehlbezeichnung aufgefaßte Begriff »Mestize« (165) verweist gewissermaßen in der Verwirrung der Kategorien rassischer Zugehörigkeit – eine Verwirrung, die er selbst durch diese Benennung stiftet – auf die grundlegende Verunsicherung des Kategoriensystems ethnischer Zugehörigkeit, die hybriden Identitäten eingeschrieben ist. Tonis Mehrfachidentität wird innerhalb des Kolonialkonflikts jedoch stets als eine Frage einander ausschließender ethnischer Identitäten und Loyalitätsverhältnisse von ›schwarz‹ und ›weiß‹ dargestellt und zurechtgerückt.

Die unkontrollierbare Verführungsmacht der Kolonialherren, deren sexuelle Verführung die auf ethnischer Zugehörigkeit beruhenden familiären Bindungen aufzubrechen vermag, stellt somit die Grenze von Babekans kolonialkritischer Mimikry dar. Tonis Identitätswechsel, mit dem sie ihre schwarze Familienidentität für das Versprechen einer weißen Familie einzutauschen sucht, wird in der Novelle als das Erkennen ihrer wahren Bestimmung beschrieben. Der Geschlechtsakt wird damit retrospektiv zum Mittel ihrer Identitäts- und Bewußtseinsfindung. Während Toni zuvor als Instrument ihrer Mutter ohne eigenes Bewußtsein dargestellt wurde, kommt sie nun in ihrer neugefundenen weißen Identität zu Bewußtsein. Die ihrer

Bewußtwerdung zugrundeliegende klassische koloniale Verführungsszene wiederholt Babekans eigenes, in kolonialer Gewaltausübung endendes Verführungsdrama durch Tonis weißen Vater Bertrand. Gustavs Verführung bringt Toni nicht nur zu Bewußtsein, sondern bestimmt auch ihre Weiblichkeit. Erst unter Gustavs begehrendem Blick wird Toni, die zuvor als Kind dargestellt wurde, ›weiblich‹ und damit sexualisiert. Tonis Sexualisierung entspricht jedoch keinesfalls dem Topos einer allverschlingenden femme fatale, wie Uerlings impliziert. Die Behauptung, Gustav werde durch Tonis »ausgeprägt phallische Züge« verführt,[18] übersieht vielmehr die komplexe Funktionsweise des Rollentausches von Verführender und letztlich Verführter.

Der per Geschlechtsakt begründete neue familiäre Bund hat den Status eines unausgesprochenen »Eidschwur[s]« der Verlobung (193), der es Toni erlaubt, ihre schwarze Identität abzustreifen, um in die koloniale weiße Familienordnung überzutreten. Auch wenn Gustavs Begehren durch Tonis als schwarz wahrgenommenen Körper strukturiert ist, dessen Anziehungskraft er als anstößig empfinden muß, um nicht seine eigene weiße Körpergrenze in Frage zu stellen, so muß sich Toni dieses schwarzen Körpers nach vollzogener Verführung entledigen. Denn nur als symbolisch Weiße kann Toni in die koloniale Familienordnung aufgenommen werden. Der Geschlechtsakt ›reinigt‹ Toni gewissermaßen von ihrer als »anstößig« (172) empfundenen Hautfarbe. Es bleibt zu fragen, ob es Toni gelingt, ihren schwarzen Körper hinter sich zu lassen, und auf welche Weise sie die von ihr begehrte weiße Wunschidentität beanspruchen kann. Kann sie mit anderen Worten ihre bloß inszenierte weiße Identität ohne weiteres gegen eine von ihr in Anspruch genommene weiße Identität eintauschen, ohne dabei Gefahr zu laufen, von ihrer eigenen Inszenierungspraxis eingeholt zu werden?

Die kolonialistisch-christliche Rhetorik der Novelle verbucht Tonis auf einem Identitätswechsel beruhende Konversion als Vorzeigeerfolg ihrer Mission, die letztlich deren moralische Überlegenheit wiederherstellt. Dieser Rhetorik zufolge wird Toni aus den Fängen der aufständischen Schwarzen gerettet, um endlich ihre neu gefundene weiße Identität verkörpern zu können. Der Rettung Tonis kann nun Gustavs Rettung »aus der Gefangenschaft« folgen, »worin sie ihn selbst gestürzt« hatte (188), einer Bedrohung, der sich Gustav nicht einmal bewußt ist. In ihrer neuen Rolle als Verlobte Gustavs sucht Toni »Tod und Leben daran [zu] setzen« (188), um ihn aus Babekans mimetischem Täuschungsmanöver zu befreien. Toni bedient sich hierbei eben jener Praxis der Mimikry, die Gustav täuschte, nur verkehrt sie deren Zielrichtung. Während Babekans Mimikry darauf abzielte, Gustav als Stellvertreter der kolonialen Ordnung an das Gesetz der aufständischen ehemaligen Sklaven auszuliefern, sucht Tonis Gegenmimikry, Gustav vor dem für ihn vorgesehenen Todesurteil zu retten. Das Verfahren der Mimikry, das Toni in ihre neue Identität hinüberrettet, erfährt von der kolonialen Erzählstimme eine Aufwer-

[18] Uerlings, Poetiken der Interkulturalität (wie Anm. 15), S. 32.

tung, die Babekans durchweg negativ konnotierter Mimikry versagt blieb. Mimikry wird zu einer legitimen Strategie des Aufbegehrens, solange diese zugunsten der kolonialistischen Politik eingesetzt wird. Im Gegensatz zu Babekans barbarischer, »gräßliche[r] List«, die von ihr ohne jegliches Schuldbewußtsein eingesetzt wird, steht Tonis Mimikry ganz im Zeichen des christlichen Moral- und Wertesystems. Sich ihrer Lüge- und Täuschungspraxis schamhaft bewußt, leistet Toni in einem Gebet an die »heilig[e] Jungfrau« Abbitte (183). Mit einer derart christlich umgewerteten und geläuterten Mimikry kann Toni ihr Täuschungsmanöver gegenüber Babekan und Congo Hoango antreten.

Die in der Mimikry angelegte Ambivalenz, die es Toni zunächst ermöglichte, eine weiße Identität im Dienste der Widerstandspolitik der ehemaligen Sklaven vorzutäuschen, ermöglicht ihr auch nach vollzogenem Identitätswechsel, sich in ihrer neuen, noch unausgesprochenen Identität als Weiße zu schützen, während sie nun Babekan und Congo Hoango gegenüber ihre vermeintliche Verbundenheit auf ethnischer und familiärer Ebene vorspielt. Toni nimmt ihr Verfahren der Mimikry auf, nachdem ihr Versuch, offen zu Gustavs Gunsten zu intervenieren, fehlgeschlagen war. In ihrer neuen Rolle als handelndes Subjekt stellt sie den Diskurs ihrer Mutter in Frage, demzufolge jeder Weiße aufgrund seines Weißseins notwendigerweise dem Gesetz der Aufständischen verfällt. Toni übernimmt hierbei Gustavs Perspektive, aus der der Kolonialismus nur durch die Übergriffe »einige[r] schlechte[r] Mitgliede[r]« (170) zum Problem wird. Sich des Risikos ihrer Intervention bewußt, sucht Toni das Mißtrauen Babekans durch eine Beteuerung ihrer Loyalität zum Gesetz der Aufständischen zu zerstreuen. In ihrer Beschwichtigungspolitik sucht Toni ihre Verteidigung Gustavs als Träumerei auszuweisen, in der ihr Bewußtsein ausgeschaltet war. Träume, behauptet Toni, hätten sie um den Verstand gebracht, als sie sich für Gustav einsetzte. Sich unter das angeschlagene Gesetz der Aufständischen stellend wirft sie sich ihrer Mutter zu Füßen und bittet um Verzeihung. In ihrer Inszenierung schwarzer Identität gibt Toni unter Berufung auf die an ihrer Mutter verübte koloniale Gewalt vor, ihre Loyalität zum Gesetz der Aufständischen unter Beweis zu stellen:

> [E]in Blick jedoch auf die Brust ihrer unglücklichen Mutter, sprach sie, […] rufe ihr die ganze Unmenschlichkeit der Gattung, zu der dieser Fremde gehöre, wieder ins Gedächtnis zurück: und beteuerte, […] daß, sobald der Neger Hoango eingetroffen wäre, sie sehen würde, was sie an ihr für eine Tochter habe. (179)

Babekans Wunde hat jedoch als Zeichen kolonialen Gewaltmißbrauchs für Toni ihre verbindende und verbindliche Kraft eingebüßt. Tonis Berufung auf diese Wunde kommt rein rhetorische Funktion zu und vermag nicht mehr ihre Loyalität den Aufständischen gegenüber wiederherzustellen. Sie dient einer bloß strategischen Versicherung ihrer abgelegten schwarzen Identität. Wenn für Toni die kolonialkritische Rhetorik der Unmenschlichkeit des weißen Geschlechts an Glaubwürdigkeit eingebüßt hat, so widerlegt Gustavs spätere Ermordung Tonis ihre

gutgläubige Annahme, Gustav sei von der unmenschlichen Ordnung des Kolonialsystems auszuschließen.

Tonis Inszenierung ihrer schwarzen Identität erreicht ihren Höhepunkt in der Fesselungs- und Rettungsaktion Gustavs, in der sie, von der frühen Rückkehr Congo Hoangos überrascht, ihre Anwesenheit in Gustavs Zimmer rechtfertigt, indem sie vorgibt, ihn durch die Fesselung gefangen genommen zu haben. Dadurch vermag sie Babekans und Congo Hoangos Vorwurf, Gustav Fluchthilfe geleistet zu haben, zu entkräftigen. Im Gegensatz zu Gustav, der blindlings von der Maskerade weißer Identität getäuscht wurde und auch Tonis Inszenierung schwarzer Identität nicht als Inszenierung erkennen kann, behält Babekan selbst als von Toni Getäuschte Zweifel an der ihr vorgeführten Darstellung. Obgleich sie sieht, daß Gustav nicht entflohen ist und in Fesseln liegt, versteht sie nichts »von dem Zusammenhang« (186). Dem Moment, in dem Toni Gustav mit einem Strick an sein Bett bindet, kommt eine zweifache Bedeutung zu. Für Babekan und Congo Hoango steht er für Tonis Bekräftigung des familiär-biologischen Bandes, indem Toni ihr Versprechen einlöst, Babekan unter Beweis zu stellen, »was sie an ihr für eine Tochter habe« (179). Dieses Versprechen wie auch ihre Fesselungsaktion beruhen auf ihrer Inszenierung einer schwarzen Identität. Tonis bewußtes ›Versprechen‹ gibt so in seinem Sprechakt vor, ihre bereits vollzogene Trennung des familiären Bandes zu widerrufen. Für Gustav bedeutet die inszenierte Fesselungsaktion die Rettung, denn Toni gewinnt kostbare Zeit, um seine Verwandten zu Hilfe zu rufen. Sprachlich wird die vermeintliche Fessel zugleich als erotisches Band der Rettung ausgewiesen: »Sie umschlang den Jüngling« und krönt den Augenblick mit einem Kuß (185). Tonis Mimikry wird Gustavs Rettung ermöglichen, jedoch wird Tonis strategische Inszenierung ihrer schwarzen Identität ihr selbst zum Verhängnis, da Gustav sich nicht wegen Tonis Intervention, sondern trotz dieser gerettet glaubt.

V

Wenn Babekan von Anfang an als Herrin der Verstellungskünste gilt, die sie so meisterhaft zu beherrschen scheint, dann stellt sich mit Tonis Aneignung der mimetischen Praktiken ihrer Mutter und der Verwendung gegen die Mutter die Frage, unter welchen Bedingungen Mimesis beherrscht werden kann und mit welchen Einschränkungen. Bhabhas Theorie versteht zwar Mimikry in ihrer Doppelstruktur innerhalb eines kolonialen Herrschaftsdiskurses, der die Möglichkeit einer kritischen Aneignung durch kolonial beherrschte Subjekte zukommt, er sieht jedoch nicht die Möglichkeit einer Gegenaneignung durch eine Überläuferfigur vor, die eine subversive Praxis der Mimikry in den Dienst der kolonialen Ordnung stellt. Die Position des Subjekts, das sich der Mimikry bedient, entpuppt sich damit als weniger stabil als zunächst angenommen, denn Tonis Beispiel verdeutlicht, daß Mimikry jederzeit in ihr Gegenteil verkehrt werden kann. Daraus folgt, daß dem Ver-

fahren der Mimikry ein emanzipatorisches Potential nicht notwendig innewohnt, wie auch Judith Butler aufgezeigt hat.[19] Angesichts der nicht zu begrenzenden Aneignungsfähigkeit von Mimikry gilt es vielmehr zu untersuchen, aus welcher Subjektposition und zu welchem Zweck Mimikry eingesetzt wird. In Kleists Novelle kommt Tonis mimetischem Verfahren die Aufgabe zu, die bedrohte Vormachtstellung der kolonialen Ordnung zu retten. Tonis Mimikry läßt sich wie die einer weiblichen Widerstandspolitik verpflichtete Mimikry Babekans verstehen, d.h. als Erfüllung einer spezifisch weiblichen Aufgabe, die ihr als neu Angelobte im kolonialen Diskurs zukommt.

Die Novelle führt das Problem der Mimikry nicht als eines der unbegrenzten Aneignungsfähigkeit vor, sondern als eine Kette ständig drohender Fehllektüren. Diese Möglichkeit der Fehllektüre wird im Laufe der Novelle als eine Irreführung durch die gegenläufigen Inszenierungspraktiken Babekans und Tonis vorgeführt. Den entgegengesetzten Inszenierungspraktiken entspricht das Gegeneinanderführen eines kolonialkritischen Diskurses mit epistemologischem Anspruch (durch Babekan und Congo Hoango) und eines kolonialistischen Diskurses mit christlich-moralischem Anspruch (durch Gustav und durch Tonis Übertritt zum weißen Geschlecht). Wie oben ausgeführt, sucht die kolonialistische Perspektive dem epistemologischen Druck, unter den sie gerät, durch eine moralische Bekräftigung ihrer Position zu begegnen, die in Tonis Konversion und ihrer Rettungsaktion Gustavs ihren Höhepunkt findet. Diese Rettung des kolonialistischen Standpunktes erfährt aber gerade auf dem Höhepunkt ihrer vermeintlich wiederhergestellten moralischen Überlegenheit einen Einbruch, der das in der Mimikry angelegte tödliche Risiko einer Fehllektüre aufzeigt. Gustav ist nicht in der Lage, Tonis Inszenierung einer schwarzen Identität, der er seine Rettung verdankt, als solche zu verstehen. Vielmehr glaubt er sich von Toni verraten und unterstellt ihr, ihn im Geschlechtsakt getäuscht zu haben. Die Erzählung beschreibt Gustav, bevor er Toni erschießt, als ›die Farbe wechselnd‹ (192). Dieser Farbwechsel ist nicht nur als Ausdruck eines Affekts zu verstehen, sondern Gustav sieht an dieser Stelle im wörtlichen Sinne ›schwarz‹. Als vermeintliche Verräterin wird Toni für ihn nicht nur zur Schwarzen, sondern zur schwarzen Prostituierten. Wie Gustavs lange Kette systematischer Verkennungen erwarten läßt, liegt er auch in diesem Fall verkehrt. Er sieht ein Täuschungsmanöver am Werk, wo es keines gibt, denn während der Geschlechtsakt nicht inszeniert war, vermag er Tonis tatsächliche Inszenierungspraxis nicht als solche zu erkennen. In gewisser Weise ist es daher folgerichtig, daß sich Gustav, als er seine Verblendung einsieht, die Pistole in den Mund setzt und sich eine Kugel durch sein Hirn jagt. Der Mund wird so in der Verstümmelung bzw. Auslöschung als der Ort des unmöglichen Versprechens der Verlobung markiert, das sich nur immer selbst verspricht, und das Gehirn als Instanz des Verkennens, das sich nicht aus der

[19] Siehe Judith Butler, ›Gender is Burning‹: Fragen der Aneignung und Subversion. In: Dies., Körper von Gewicht, Frankfurt a.M. 1997, S. 187.

Verstrickung der kolonialistischen Farbwahrnehmung zu befreien vermag und so die an anderen verübte Gewalt gegen sich selbst wiederholt.

Mit Gustavs Ermordung Tonis, seinem Selbstmord sowie der Verurteilung seiner Tat durch die eigene Familie hat die koloniale Rhetorik ihre Glaubwürdigkeit eingebüßt. Die Logik der Gewalt, die sie wiederholt in moralistischem Ton den aufständischen ehemaligen Sklaven zuschreibt, liegt unverkennbar der kolonialen Ordnung selbst zugrunde und nimmt ihren Ursprung in dieser, auch wenn der Erzähler selbst nach Gustavs Gewalttat noch immer eine »mutwillig[e] Gewalt der Neger« (194) vermutet. Wenngleich die Novelle am Schluß harmonisierend eine Verlobung im Geiste ansetzt, der nur im fernen Vaterland gedacht werden kann, so vermag doch die schnell herbei gezauberte utopische Versöhnung[20] nicht die zuvor problematisierte Gewalttätigkeit der ›Verlobung in St. Domingo‹ aufzuheben. Die letztendliche Vereinigung Tonis und Gustavs verspricht die dargestellten Geschlechts- und Rassenkonflikte beizulegen, die Konfliktlösung kommt jedoch ironischerweise zu spät, denn erst im Tod kann Toni erfolgreich weiß werden.

Die geistige Verlobung ermöglicht der Erzählstimme, eine Lösung der Frage von Tonis ambivalenter ethnischer Zugehörigkeit anzubieten, die sowohl ihrem Opfertod für die koloniale Ordnung wie auch ihrem Wunsch nach der begehrten weißen Identität Rechnung trägt. Indem Toni nicht mehr als Störfaktor der kolonialen Ordnung in Erscheinung tritt, deren Gültigkeit sie letztlich zu hinterfragen half, kann ihr die koloniale Erzählstimme jene unanfechtbare Position der schönen Seele zuweisen, durch die sich diese selbst weißwäscht. Erst im Tod verliert Tonis schwarze Identität jene bedrohliche Wirkung, die ihr noch in der Inszenierung dieser Identität anhaftete. Denn Gustavs Ermordung von Toni beruht auf Gustavs blindem Buchstäblich-Nehmen ihrer in rettender Absicht inszenierten schwarzen Identität. In Gustavs Kurzschlußdenken wird Toni unweigerlich in dem Moment zur Verräterin und somit schwarz, als sie ihn an das Bett fesselt. Aus seiner Sicht stellt Tonis Fesselungsaktion eine doppelte Bedrohung seiner weißen Maskulinität dar, zum einen durch ihren vermeintlichen Verrat und zum anderen durch seine Auslieferung an Congo Hoango. Tonis Beziehung zu Gustav scheitert somit nicht an äußeren Umständen, sondern an Gustavs wieder zur Geltung kommender rassistischer Wahrnehmung, die in einer Art Wiederholungszwang auf den Mythos des täuschenden, weil schwarzen Körpers zurückzugreifen scheint, den Gustav zuvor selbst durch die Geschichte der Rache nehmenden Sklavin konstruiert hatte (170). Toni wird damit ironischerweise von ihrer Inszenierungspraxis eingeholt, deren Wirkung sie nicht zu kontrollieren vermag. Wenn Toni sich auch nach der Rettung Gustavs Babekan und Congo Hoango gegenüber uneingeschränkt als Weiße bekennt, so bleibt ihre Erklärung lediglich ein gescheiterter Sprechakt. Während sie sich für Gustavs Rettung lediglich als Schwarze ausgibt, wird sie durch Gustavs ge-

[20] Zur falschen Geste der Versöhnung am Ende der Novelle siehe Hans Jakob Werlen, Seduction and Betrayal: Race and Gender in Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: Monatshefte 84 (1992), Heft 4, S. 459–471, hier S. 469.

walttätige Reaktion ihrer neugewonnenen Identität als Weiße beraubt. Die Novelle hält jedoch zur Ehrenrettung von Tonis begehrter, jedoch von Gustav streitig gemachter Zugehörigkeit zum Geschlecht der Weißen den romantischen Topos der schönen Seele bereit, mit dem sie im Tod zu eben dem Status einer idealisierten weißen Weiblichkeit avanciert, der ihr als Lebende vorenthalten blieb. Für die entkörperlichte Präsenz einer schönen Seele (193) erübrigt sich dann die Frage ethnischer Differenz, und Toni kann nun endlich jenseits aller Notwendigkeit der Inszenierung ihre wahre Bestimmung als Weiße antreten.

Günter Blamberger, László F. Földényi, Joachim Pfeiffer,
Eva S. Poluda, Alexander Weigel und Gisela Stelly

KLEISTS LETZTE INSZENIERUNG

Podiumsdiskussion
in der Akademie der Künste in Berlin, 12. 10. 2000

Günter Blamberger

EINFÜHRUNG

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
ich darf Sie herzlich begrüßen und Ihnen die Teilnehmer der Podiumsdiskussion in alphabetischer Reihenfolge vorstellen: den Komparatisten Prof. Dr. László Földényi aus Budapest, den Germanisten Prof. Dr. Joachim Pfeiffer aus Freiburg, die Psychoanalytikerin Eva S. Poluda aus Brühl, die Schriftstellerin und Filmemacherin Gisela Stelly aus Hamburg und Alexander Weigel, Chefdramaturg des Deutschen Theaters in Berlin. Wir werden über Kleists ›letzte Inszenierung‹ sprechen, den gemeinsamen Tod von Kleist und Henriette Vogel am Wannsee. Gestatten Sie mir einige Worte zur Einführung, ich beginne mit einem Zitat von Friedrich Nietzsche:

> »Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: Nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtnis« – das ist ein Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden. […] Es ging niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtnis zu machen.

So Nietzsche in der zweiten Abhandlung seiner ›Genealogie der Moral‹. Das scheint auch der Cheruskerfürst in Kleists ›Hermannsschlacht‹ zu wissen, der den Leib der von den Römern vergewaltigten Hally sorgsam in fünfzehn Teile schneiden läßt, um jedem der fünfzehn Germanenstämme ein Erinnerungsstück zu schikken, das den Haß gegen die Besatzungsmacht frisch hält. Nietzsches Hauptsatz der Gedächtnispsychologie findet in Kleists Werk greuliche Exempel genug, sein eigentliches Probestück aber im Tod des Dichters selbst. Kleists Nachruhm gründet sich nicht allein auf sein dichterisches Vermögen, sondern ebenso auf das spektakuläre Selbstopfer am Wannsee im November 1811. Kleist hatte es wohl nötig, sich ein

Gedächtnis zu machen. Mit seinen Werken hatte er zu Lebzeiten kaum Erfolg gehabt, sein Selbstmord aber erregte Aufsehen bei den Zeitgenossen. Fast jeder Biograph schreibt die Geschichte Kleists von ihrem Ende her und versucht, in den Brandzeichen des Körpers die der Seele zu lesen. Kleist hat damit seine Rezeptionsgeschichte selbst präformiert, freilich nicht mit Hilfe einer behutsam stilisierten Autobiographie, wie es unter Dichtern üblich ist. Sein Selbstmord bleibt als Rätsel im Gedächtnis – und kann als eine gelungene Inszenierung verstanden werden, die in der Folge kopiert wird. Für die Nachahmung gleich ein kurzes Beispiel.

Zunächst, zur Erinnerung, die Fakten des Sterbetages: Auskunft darüber, was am 21. November 1811 wirklich geschah, geben uns Kleists und Henriette Vogels Abschiedsbriefe, die Protokolle des Richters Felgentreu, der die Augenzeugen der letzten Stunden vernommen hatte: das Personal des Gasthofs Stimming am Kleinen Wannsee, in dem die Selbstmörder genächtigt hatten, sowie die Obduktionsberichte zweier Chirurgen. Auffällig ist die ausgelassene Stimmung, in der Kleist und Henriette ihre letzten Stunden verbringen. Von den Augenzeugen wird berichtet, daß die beiden miteinander scherzen, daß Kleist über die Bretter der Kegelbahn im Gasthof springt, daß sie »schäkernd und sich jagend« zum See hinunter laufen und tanzen, Steine ins Wasser werfen, sich beständig »Kindchen, liebes Kindchen« nennen, daß sie sich Tisch, Stühle und Kaffee zum Wannseeufer bringen lassen usw. Die Bediensteten nennen diese Idee, an einem kalten Wintertag ein Picknick im Freien abzuhalten, schlicht eine »Tollheit«. Von dieser Ausgelassenheit zeugen auch die Abschiedsbriefe der beiden. Ein Beispiel dafür ist Henriettes Bestattungswunsch, gerichtet an den preußischen Kriegsrat Peguilhen, in dem es distanziert und witzig heißt, daß dieser sie auf dem Wege nach Potsdam finden könne, leider »in einem sehr unbeholfenen Zustande, indem wir *erschossen* da liegen«.

Von Henriette Vogel weiß man wenig, außer daß sie zum Zeitpunkt ihres Todes drei Jahre jünger war als Kleist, also 31, eine Tochter hatte und einen preußischen Finanzbeamten als Ehemann. Und vor allem, daß sie zärtliche und spöttische Liebesbriefe zu schreiben verstand, wie den letzten an Kleist, der zugleich eine treffliche Charakterisierung des Dichters gibt. »Mein Heinrich, m[ein] Süßtönender«, nennt sie ihn, »m[ein] Werthester! m[eine] Lethe«, »m[eine] innre Musik, m[ein] armer kranker Heinrich, m[ein] zartes weißes Lämchen [sic!], m[eine] Himmelspforte«.

Kleist antwortete Henriette auf die gleiche Weise. War der gemeinsame Tod der beiden ein romantischer Liebestod? Man fand sie schließlich, in einer Grube einander gegenübersitzend, neben dem Paar lagen drei Pistolen. Kleist hatte Henriette ins Herz geschossen, sich selbst in den Mund, die Kugel drang ins Gehirn ein, das wäre tödlich gewesen. Kleist starb aber nicht an dem Stückchen Blei, er erstickte, wie die Gerichtsmediziner später rekonstruieren, am Schießpulver. Die Umstände dieses Selbstmordes werden von der Vossischen Zeitung veröffentlicht, der Selbstmord macht Mode. Ganz Berlin lacht kurz darauf über ein junges Liebespaar, des-

sen Suizid scheitert, weil es sich nur noch das Pulver in den Mund schießt und an den Kugeln spart. Der berühmteste Nachfolger Kleists ist Johannes Robert Becher, der expressionistische Dichter, bekannt als erster Kulturminister der DDR, der 100 Jahre später in München, am 17. April 1910, als Schüler einen Selbstmord nach dem bekannten Muster inszeniert – er überlebt, während seine Todesgefährtin, eine lungenkranke Tabakhändlerin namens Fanny Fuß verstirbt. Er überlebt, weil er in einem entscheidenden Moment vom historischen Modell abweicht: Becher schießt sich nicht in den Mund, sondern in die Brust neben das Herz. Mit dem Sterben ist es ihm ohnehin nicht so ernst, wie er in seinem autobiographischen Roman ›Abschied‹ offenlegt. Es geht dem Abiturienten, der bisher in der Poesie nur dilettiert und keinen Verleger gefunden hat, um die Anerkennung als Dichter. Die spektakuläre Kleist-Nachfolge macht Schlagzeilen in München, Becher wird wegen ›Dichterwahnsinn‹ freigesprochen, schreibt in der Nervenheilanstalt einen Trauergesang auf Fanny Fuß und eine Hymne auf Kleist und findet Aufnahme in die Münchner Bohème.

Zurück zu Kleist und Henriette Vogel. Henriettes Tod macht den Ärzten, die obduzieren – Kreisphysicus Dr. Sternemann und Stadtchirurgus Greif – keine Schwierigkeiten. Sie litt an Gebärmutterkrebs, ihr Selbstmord ist verstehbar. Anders bei Kleist. Die Ärzte suchen nach einer physischen Ursache, die Kleist sein Leben vorzeitig beenden ließ, und weil sie kein äußeres Zeichen finden können, erfinden sie sich eines und schreiben ihren ersten Obduktionsbericht noch einmal um. In der ursprünglichen Fassung vom 22. November attestieren sie dem ganzen »tractatus intestinorum« noch einen »Normal Zustand«, im zweiten Gutachten vom 11. Dezember 1811 weisen sie auf »schwarzes dickes Blut« hin, auf »verdikte Galle«, und folgern nach den Prinzipien der Humoralpathologie daraus, daß der Dahingeschiedene »dem Temperamente nach ein *Sanguino cholericus* in *Summo gradu* gewesen, und gewiß harte *hypochondrische Anfälle* oft habe dulden müssen«, und weiter: »Wenn sich nun zu diesem excentrischen Gemüthszustand eine gemeinschaftliche Religionsschwärmerey gesellte, so läßt sich hieraus auf einen kranken Gemütszustand des Denati von Kleist mit Recht schließen«.

So wird man verrückt gemacht. Religionsschwärmerei bei Kleist? Davon kann keine Rede sein. Schwarzes Blut, verdickte Galle? Choleriker oder Melancholiker ist hier die Frage. Die Mediziner schwanken in ihren Saftproben. Bekanntermaßen wechseln bei Melancholikern depressive und manische Zustände einander ab, was die kindlichen Tollereien, die Ausgelassenheit der letzten Stunden begreiflich machen soll. Mit dem medizinischen Gutachten wird das Geheimnis des doppelten Todes zum lösbaren Rätsel, das unvergleichliche Ereignis vergleichbar, das sonderbare Individuum Kleist zum bloßen Fall, der seinen Beunruhigungswert verliert. Den meisten Zeitgenossen erscheint Kleist von nun an als »Irrling« oder »Narr«, ihr Urteil trifft den Menschen wie den Dramatiker und Erzähler. Kleists heilloser Tod macht ihnen im nachhinein seine heillosen Werke verständlich. Sie erscheinen ihnen ebenso wahnsinnig und ohne jedes Maß wie der Dichter selbst. Unter den

Kleist Diffamierenden finden sich mittelmäßige Geister, aber auch bekannte Namen wie Theodor Körner, Friedrich Schlegel, Madame de Staël. Sie können sich in ihrer Ignoranz auf ein berühmtes Vorbild berufen. Gemeint ist Goethe, der Kleist schon zu Lebzeiten verdammte und anläßlich einer Rezension des ›Käthchen‹ schrieb: »Mir erregte dieser Dichter […] immer Schauder und Abscheu, wie ein von der Natur schön intendierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre«. Goethe benutzt das medizinische Argument, weil ihm die ästhetischen Maßstäbe zur Beurteilung der wilden Kleistschen Dichtung fehlen, in der Menschen vor Liebe buchstäblich gefressen werden, wie Achill von Penthesilea, oder von Bären zerrissen, wie Ventidius, der arme Römer, der Thusneldas Rache in der ›Hermannsschlacht‹ zum Opfer fällt. Erst die Dichter der Moderne werden Kleists anti-idealistischem Werk gerecht.

Wie ist der Tod nun zu verstehen? Handelt es sich um eine wirkungsmächtige Inszenierung zur Provokation der Zeitgenossen, deren Erfolg freilich – anders als im Falle Bechers – von vornherein äußerst zweifelhaft war? Ist der Selbstmord Kleists nur die finale Katastrophe in einer Lebensgeschichte, die als eine permanente Krisengeschichte sich darstellt, und ist er damit letzte Konsequenz eines Nonkonformisten, der – einer staatstragenden Familie entstammend – den Militärdienst quittiert, das Studium abbricht, die Verlobung mit Wilhelmine von Zenge beendet, die eingeschlagene Beamtenlaufbahn wieder aufgibt, erfolglos ist als Dichter und gescheitert mit dem großen journalistischen Projekt der ›Berliner Abendblätter‹? Ist Kleists Abschiedsbriefen zu trauen, die zwei sehr heterogene Gründe für den Suizid nennen: die drohende Allianz Preußens mit Napoleon – dann wäre der Freitod ein patriotischer Appell – und das Leiden an der eigenen Familie, die seine literarischen Verdienste nicht anerkennt, so daß seine »Seele wund« bis in den Tod ist? Ist der Selbstmord der letzte Schlag, der gegen ein Haßobjekt – die preußische Regierung, die Familie etc. – geführt wird, eine Schuldzuschreibung? Ist Kleist ein pathologischer Melancholiker, manisch-depressiv veranlagt? Warum genügt es ihm nicht, allein zu sterben? Wie ist die Ausgelassenheit der Todesstunden zu erklären? Religiös oder philosophisch als Hoffnung auf den Gewinn von Freiheit, weil »ihm auf Erden nicht zu helfen war«? Verbirgt sich dahinter die aufklärerische Idee eines schönen, dem Schlaf vergleichbaren Todes, wie sie Lessing propagiert hat, wo doch allenthalben in Kleists Werk grausam-absurde Tode zu finden sind? Oder haben wir es mit der Inszenierung eines romantischen Liebestods zu tun und darüber hinaus vielleicht mit einer besonders effektvollen Camouflierung von Kleists Homosexualität – im Sinne der Alibi-Ehen von Homosexuellen? Gibt es Parallelen zwischen dem imaginären Suizid der Penthesilea und dem realen des Autors? Anders als bei Goethes ›Werther‹ ist Dichtung für Kleist offensichtlich keine Therapie. Oder, um noch einmal auf die Frage des inszenierten Todes zurückzukommen: Ist Kleists Selbstmord, das Verschwinden als Subjekt aus der Geschichte, nur ein Mittel, als Objekt der Geschichte wiederaufzutauchen, als Gegenstand von Erzählungen selbst? Ist Kleist in eine Reihe zu stellen mit anderen Dichtern der Moderne, die

Selbstmord begangen haben und ihren Tod als Zeichen des Martyriums, als letzten Versuch, ihre Eigentümlichkeit zu verteidigen, definiert haben: von Klaus Mann über Sylvia Plath bis Ann Sexton?

László F. Földényi

KLEISTS LETZTE INSZENIERUNG

Ich kenne keinen anderen Tod, der so bedeutungsvoll, ja bedeutungsbeladen wäre wie der von Kleist. E. M. Cioran hat mit Recht behauptet, daß Kleists Werke von den Umständen seines Todes durchdrungen seien – man kann seine Erzählungen und Dramen nicht lesen, ohne dabei auch an seinen Tod zu denken. Schon im ersten Schauspiel sterben die Verliebten, Agnes und Ottokar, auf ähnliche Weise wie später der Verfasser und seine Freundin. Ihr Tod kann fast als ein doppelter Selbstmord betrachtet werden; beide Paare haben den Tod heraufbeschworen. Und 1811 sterben Gustav und Toni unter haargenau denselben Umständen wie einige Monate später Heinrich und Henriette.

Karl Heinz Bohrer meinte, Kleists gesamtes Œuvre sei von latenter »Todeslust« bestimmt, und Günter Blöcker nannte seinen Tod »seine letzte Dichtung«, was ich als Nachhall von Friedrich Schlegels Behauptung »Man nennt viele Künstler, die eigentlich Kunstwerke der Natur sind« auffasse. Alle haben Recht; und dennoch verharmlosen sie Kleists Tod schon durch die Formulierung und setzen stillschweigend die Behauptung voraus, das Leben und der Tod gingen harmonisch ineinander über. Es gibt jedoch etwas Beunruhigendes, etwas zutiefst Disharmonisches in diesem genau inszenierten und sorgsam vorbereiteten doppelten Selbstmord, das man nie ausreichend erklären kann. Ich habe nachgeschaut und zahlreiche Autoren gefunden, die um diese Zeit ebenso vorzeitig gestorben sind wie Kleist: Novalis mit 28 Jahren, Wackenroder mit 25, Körner mit 21, Hauff mit 24, Büchner mit 23, Chatterton mit 17, Keats mit 25, Grabbe mit 34, Wilhelm Waiblinger mit 25, Shelley mit 29, Burns mit 37, Byron mit 36, Anne Brontë mit 29, Emily Brontë mit 30, von Günderode mit 26 und so weiter. Kleist war mit seinen 34 Jahren nicht einmal der jüngste unter ihnen. Aber der Tod von keinem der oben Genannten hat einen so starken, nachhaltigen Widerhall gefunden wie der von Kleist, denn genau genommen war es allein ihm ›gelungen‹, mit seinem Tod nicht nur seine Zeitgenossen, sondern auch die späteren Generationen vor unbeantwortbare Fragen zu stellen. Für diese Besonderheit habe ich verschiedene Erklärungen.

Eine mögliche Erklärung ist, auch den Tod Kleists – wie schon Kohlhaas' ganzes Leben, wie Penthesileas Liebe, wie Piachis Wunsch, in die Hölle zu gelangen – als eine Auflehnung gegen die Kausalkette der Welt zu betrachten. Natürlich sehnte er

sich während seines ganzen Lebens nach Ruhe und Stillstand, aber eine geheimnisvolle Kraft hat ihn zu einem ›unaussprechlichen Menschen‹ geformt, dem es ungeheuer schwer fiel, mit der Welt in Dialog zu treten. Die Welt wurde in seinen Augen zum Ausnahmezustand, in dem der Mensch von Anfang an durch den Tod bedroht ist. Der Freitod 1811 stellt insofern nicht nur eine Flucht vor der Welt dar, sondern ist auch ein konsequenter Schritt, mit dem Kleist die inneren Kraftlinien des Lebens zum Vorschein brachte.

Eine weitere Erklärung hängt mit der ersten zusammen: Ich beurteile seinen Tod nicht als Versagen, sondern als Jasagen – zum Leben. Viele betrachteten Kleist als einen Kranken. Meiner Ansicht nach ist er jedoch nicht an irgendeiner Krankheit gestorben, sondern an ›Übergesundheit‹. Er litt nicht an einem Defizit, sondern an einem Übermaß von Leben. Statt eines negativen hat sein Tod ein positives Vorzeichen. Aus diesem Grund löste sein Tod ein Unverständnis aus, das bis zum heutigen Tag anhält, denn in der abendländischen Kultur ist der Tod schon seit Jahrhunderten seiner positiven Vorzeichen beraubt.

Die dritte Erklärung führt diesen Gedanken weiter. »Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein«, sagt Prinz Friedrich von Homburg und besiegt den Tod, vor dem er früher Angst hatte, nunmehr gerade durch die Bereitschaft zum Tod. »Die Sehnsucht nach dem Tod«, schreibt Georges Bataille, »ist selbst die Regung, in der der Tod überschritten wird«. Zum Tode bereit zu sein hieß für Kleist, die Todesangst durch Todesleidenschaft zu ersetzen. Diese Leidenschaft ist jedoch nichts anderes als ein Zeichen intensiven Lebens. Durch sie wurde sein Tod nicht mehr lediglich private Angelegenheit, sondern zu einem Knotenpunkt, der all jene Möglichkeiten beinhaltete, die auch für die im Leben Gebliebenen offen stehen.

Wegen seiner positiven Intensität – so meine vierte Erklärung – stelle ich den Tod Kleists in die Reihe jener symbolischen Todesarten, die jahrtausendelang für unsere abendländische Kultur bestimmend waren. Ich denke an den Tod von Empedokles, Sokrates, Jesus oder Seneca. In all diesen Fällen wurde der Tod repräsentativ, da der Tod als Grund allen Lebens zum Vorschein trat. »Daß jeder sterben muß, ist sicher«, schreibt Ernst Jünger, »warum aber er auch sterben *kann* – darüber wurde wenig nachgedacht«. Auch in den Mythen bedeutet der Tod Verlust des individuellen Lebens, zugleich ist er aber ein Zeichen der Selbsterlösung, die wiederum dem Leben anderer einen Sinn gibt. Kleists Tod hingegen hat keinen Sinn gestiftet. Ich erkläre dies damit, daß er in einer Zeit lebte und starb, die durch und durch säkularisiert war und jeglichen Sinn für Transzendenz verloren hatte. Ebenso wie in Dostojewskis Erzählung über den großen Inquisitor der wieder auferstandene Jesus mit größtem Unverständnis empfangen wird, traf (und trifft) Kleists Tod in ähnlicher Weise auf Unverständnis und Ablehnung. Oder er wird – im besten Falle – als Zeichen einer geistigen Verwirrung betrachtet, was jedoch keine Erklärung, sondern im Gegenteil die Verdrängung jeglicher Erklärung ist.

Und eine letzte Bemerkung: Der Tod von Kleist und Henriette Vogel kann in meinen Augen nicht als Doppelselbstmord – der übrigens ein beliebtes Thema des

japanischen Dramatikers Chikamatsu (1653–1724) war, der elf Schauspiele darüber geschrieben hat – bezeichnet werden, denn Henriette beging genau genommen keinen Selbstmord, sondern ließ sich von Heinrich ermorden. Meine Gedanken kreisen immer wieder um jene kurzen Minuten, in denen Kleist, der Mörder, der Leiche von Henriette gegenübersitzt und über die zwei Möglichkeiten nachsinnt, die sich ihm darbieten: bleiben oder verschwinden?

Joachim Pfeiffer

STERBEN IM WIDERSPRUCH: KLEISTS LETZTE INSZENIERUNG

Kleists Tod übt immer noch eine seltsame Faszination auf uns aus, gerade auch wegen der Widersprüche, die er enthält: Er erscheint, auf der Basis der Briefe und Zeugnisse, als rational und ekstatisch zugleich, als aufklärerisch und romantisch, als verzweifelt und voller Glücksüberschwang. In den Abschiedsbriefen überlagern sich unterschiedliche Diskurse, die eine Synthese oder eine Sinneinheit nicht mehr ermöglichen.

Der Begründungszusammenhang dieses Todes ähnelt zunächst jenem »philosophischen Selbstmord«, den Camus zu Beginn seines ›Mythe de Sisyphe‹ beschreibt:

> Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux: c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. […] s'il est vrai, comme le veut Nietzsche, qu'un philosophe, pour être estimable, doive prêcher d'exemple, on saisit l'importance de cette réponse puisqu'elle va précéder le geste définitif (Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Paris 1966, Collection Idées, S. 16).

Es mag viele Menschen geben, die sich aus dem diffusen Gefühl heraus umbringen, das Leben lohne sich nicht mehr, aber nur bei wenigen geht dem Selbstmord eine rationale oder sogar philosophische Überlegung voraus: die Einsicht in das Lächerliche der Gewohnheiten, in das Fehlen jedes tiefen Grundes zu leben, in die Sinnlosigkeit der täglichen Betriebsamkeit oder in die unerträglichen Zwänge des gesellschaftlichen Lebens.

Bei Kleist erstaunt die mitunter fast kühle Intentionalität dieses Aktes, die Klarsicht seiner Begründungen. Noch als der Entschluß zu sterben längst gefaßt ist und die Vorbereitungen getroffen sind, ist er in der Lage, in knappen, klaren Sätzen (und in unerschütterten Schriftzügen) die Motive seines Selbstmordes zu erläutern – so am Morgen des Todes: »die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war« (SW^7 II, 887). Er stellt am 19. November 1811 fest, daß seine Traurigkeit als eine »höhere, festgewurzelte und unheilbare« zu begreifen sei (SW^7 II, 885). Diese

gleichsam metaphysische Melancholie erscheint wie eine höhere philosophische Begründung, die sich über konkrete Bedingungszusammenhänge erhebt. Die Feststellung der »Unheilbarkeit« seiner Traurigkeit wird korrigiert durch die Bemerkung, daß es sich bei dem Entschluß zu sterben keineswegs um eine Krankheit handle. In einem Brief an Marie von Kleist schreibt er am 10.11.1811: »Das wird mancher für Krankheit und überspannt halten; nicht aber Du, die fähig ist, die Welt auch aus andern Standpunkten zu betrachten als aus dem Deinigen« (SW[7] II, 883).

Die Fähigkeit, den subjektiven Standpunkt zu transzendieren, ist auch Kleists letzten Briefen anzumerken. In dem zitierten Brief an Marie von Kleist werden – im Widerspruch zur metaphysischen Begründung – die gesellschaftlichen Bedingungen präzise beschrieben, die zur tödlichen Konsequenz geführt haben: Da ist von dem Ausschluß aus der Familie die Rede, von der mangelnden gesellschaftlichen Anerkennung als Schriftsteller, von dem Gefühl, »als ein ganz nichtsnutziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Teilnahme mehr wert sei«, betrachtet zu werden, schließlich von der politischen Situation, der Allianz des Königs mit den Franzosen (SW[7] II, 884). Dazu kommt noch die ökonomische Misere nach dem Scheitern der ›Berliner Abendblätter‹. Es handelt sich also um ein ganzes Bündel von Motiven, die Kleist kurz vor seinem Tod mit einer gewissen Nüchternheit für seine Entscheidung geltend macht. Am 17. September 1811, wenige Wochen vor seinem Tod, faßt Kleist in einem Brief an Marie von Kleist die verhängnisvolle Dynamik seines Scheiterns in Worte, die von Illusionslosigkeit und Hellsichtigkeit geprägt sind: »Es ist nicht ein einziger Lichtpunkt in der Zukunft, auf den ich mit einiger Freudigkeit und Hoffnung hinaussähe […]. Wirklich, es ist sonderbar, wie mir in dieser Zeit alles, was ich unternehme, zugrunde geht; wie sich mir immer, wenn ich mich einmal entschließen kann, einen festen Schritt zu tun, der Boden unter meinen Füßen entzieht« (17.9.1811; SW[7] II, 878).

Der »philosophische« Standpunkt verbindet sich bei Kleist mit einer Übersteigerung der aufklärerischen Subjektauffassung, die in der Autonomie des Subjekts ihr höchstes pädagogisches Ziel erblickt. Selbstmord als letzte Beglaubigung der eigenen Freiheit, als Akt subjektiver Selbstbehauptung: In dieser Vermischung aufklärerischer und (fast schon) existentialistischer Radikalität ist ein Grund des Faszinosums zu suchen, das Kleists Freitod gerade in der Moderne umgibt. Diesem Vollzug der Freiheit in letzter Konsequenz scheint auch jene Euphorie zu entspringen, die Kleists Abschiedsbriefe kennzeichnet. Die Übersteigerung steht in deutlichem Gegensatz zu der Nüchternheit, mit der er die letzte Rechnung seines Lebens aufmacht. Der Selbstmord wird zu einem heldischen Akt, der keineswegs aus einer Schwäche, sondern aus einer heroischen Stärke des Subjekts resultiert: Kleist stirbt den »herrlichsten und wollüstigsten aller Tode«; der Todesaugenblick erscheint ihm wie mit »himmlischen und irdischen« Blumen bekränzt – so in seinem Brief an Marie von Kleist vom 21.11.1811 (SW[7] II, 887). Homburgs Bekränzungswunsch scheint hier aus der Ferne anzuklingen. Schon früh findet sich bei Kleist der Wunsch, den Tod in der Schlacht zu sterben; in frühen Briefzeugnissen vermischt

sich dieser Wunsch mit archaischen Vorstellungen vom Opfertod, der das Leben zu legitimieren und zu sakralisieren vermag. Die heroische Geste, durch die das Leben geadelt wird, findet sich z. B. im Jahr 1801 in einem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 21. Juli: »Ach, es ist nichts ekelhafter, als diese Furcht vor dem Tode. Das Leben ist das einzige Eigentum, das nur dann etwas wert ist, wenn wir es nicht achten […] und nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht und freudig wegwerfen könnte. Wer es mit Sorgfalt liebt, moralisch tot ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt« (SW[7] II, 670).

Der Heroismus verleiht dem Freitod jene Aura, die die Religion ihm verweigert. Daß Kleist den Topos vom »herrlichsten aller Tode« (SW[7] II, 887), vom Heldentod (der vor allem im 19. Jahrhundert Konjunktur hatte) auf seinen Selbstmord überträgt, hat etwas Eigenmächtiges, wenn nicht Unverfrorenes. Noch im letzten Augenblick seines Lebens bleibt Kleist seiner poetischen Verfahrensweise treu: Er setzt Versatzstücke der Tradition in neue Kontexte und versieht sie mit neuen Bedeutungen.

In dieser Form der Bedeutungszuschreibung klingt schon jene spätere Position an, die um 1900, etwa in der Wiener Moderne, den Tod als Sinngeber des Lebens verstehen wird. Der Tod erscheint in diesen lebensphilosophischen Zusammenhängen als »Hermeneut«, der den Sinn des Lebens von seinem Ende her erschließt. Durch den Tod erlangt das Leben erst seine Abgeschlossenheit und Ganzheit und damit seinen abschließenden Sinn. Der Tod als Hermeneut des Lebens: Eine solche Sicht macht sich Kleist zu eigen, wenn er davon spricht, daß seine Seele »zum Tod ganz reif geworden« sei; daß er sterbe, weil ihm »auf Erden nichts mehr zu erwerben übrig« bleibe (an Marie von Kleist, 19.11.1811; SW[7] II, 885). Der Tod wird damit zur logischen Konsequenz eines Lebens, das bereits an sein Ende gelangt ist. Kleist deutet damit sein Scheitern um: Aus der Niederlage wird ein Triumph, aus dem fragmentarischen Leben eine Ganzheit.

Zu dieser Selbststilisierung trägt ganz entscheidend der romantische Liebesdiskurs bei, der den letzten Briefen ihre Emphase verleiht. Der Überschwang des Gefühls erwächst wesentlich aus der Vorstellung eines gemeinsamen Todes, der zum romantischen Liebestod literarisiert wird. Die Metaphern überschlagen sich hier buchstäblich. Die vereinten Seelen erheben sich »wie zwei fröhliche Luftschiffer« über die Welt, der Liebestod ist eine »unerhörte Lust« (SW[7] II, 885), der »wollüstigste« aller Tode (SW[7] II, 887); gemeinsam wird »die große Entdeckungsreise« angetreten (SW[7] II, 886); Kleists »ganze jauchzende Sorge« besteht darin, »einen Abgrund tief genug zu finden«, um sich mit der Geliebten hinab zu stürzen (SW[7] II, 885). Ein »Strudel von nie empfundener Seligkeit« ergreift ihn, das Grab der Geliebten ist ihm »lieber als die Betten aller Kaiserinnen der Welt« (SW[7] II, 888). Dieser emphatische Liebesdiskurs, der Liebe und Tod untrennbar miteinander verschmilzt, bedient sich ausgiebig romantischer Topoi (der ekstatische Liebesaugenblick, der sich aus der Zeit heraushebt; der Liebestod, der die Bedingtheit und

Begrenztheit der Welt hinter sich läßt), die jedoch, selbst noch in dieser Extremsituation, ironisch aufgebrochen werden: »wir […] träumen lauter himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern, umherwandeln werden« (an Sophie Müller, 20.11.1811; SW[7] II, 886). Es ist schwer vorstellbar, daß Kleist diesen Text ohne Augenzwinkern verfaßt hat. Das elysische Bild der umherwandelnden Engel mit Flügeln an den Schultern hat etwas Süßlich-Kitschiges – und ist ausgesprochen unprotestantisch. Man hat fast den Eindruck, daß Kleist sich hier des Todeskitsches bedient, um seine religiösen Bilder zu relativieren. Es handelt sich dabei wohl eher um ein ironisches Zitat als um religiöse (Jenseits-)Überzeugung. Der »Triumphgesang«, den seine Seele im Augenblick des Todes anstimmt (an Marie von Kleist, 19.11.1811; SW[7] II, 884), ist nicht zuletzt ein *literarischer* Sieg über den Zwang der Verhältnisse. In der Ironie wird Kleist noch von seiner Gefährtin übertroffen. Am Tag des gemeinsamen Selbstmords schreibt Henriette Vogel an den Kriegsrat Peguilhen: »Ihrer Freundschaft […] ist es vorbehalten, eine wunderbare Probe zu bestehen, denn wir beide, nämlich der bekannte Kleist und ich befinden uns hier bei *Stimmings*, auf dem Weg nach Potsdam, in einem sehr unbeholfenen Zustande, indem wir *erschossen* da liegen« (SW[7] II, 888).

Solche Stellen waren es wohl, die Caroline Fouqué ob der »Eiseskälte« dieser Briefe erschauern ließen (SW[7] II, 1018). Es ist aber weniger die Kälte als das Vermögen, sich spielerisch der Tradition und ihrer rhetorischen Mittel zu bedienen, was den letzten Briefen ihren distanzierten Ton verleiht und den tödlichen Ernst der Lage in indezente Heiterkeit verwandelt.

Eva S. Poluda

SCHÖPFUNG UND TRAUMA

Ich denke, daß Kleists Tod vor allem oder zuerst als das zu verstehen ist, was man einen Bilanz-Selbstmord nennt. Er hatte versucht, was er konnte und war gescheitert, er sah keine Chance mehr, mit seinen Anliegen verstanden zu werden und seinen Lebensunterhalt verdienen zu können, er sah sich von seinen Freunden verlassen und wollte sich weiteren Demütigungen entziehen.

Daß er in dieser Situation eine Leidensgenossin fand, die wie er einen Abstieg zu schlimmeren Leiden vermeiden und sterben wollte, muß er als ein Geschenk des Himmels erlebt haben. Henriette war sowohl eine junge Frau seiner Generation als auch eine Mutter. Sie nannte ihn: »meine innere Musik, mein armer kranker Heinrich, mein zartes weißes Lämmchen, meine Himmelspforte!« Das heißt: Die narzißtische Identifizierung ihrer eigenen Leiden mit den seinen ermöglichte ihr die Innigkeit einer Mutter-Kind-Beziehung, in der Kleist sich angenommen und ver-

standen fühlte. Henriettes existentielle Not war für ihn wohl auch eine Garantie ihrer Vertrauenswürdigkeit, und so konnte auch er sie immerzu »Kindchen« nennen und zärtlich mit ihr spielen.

Beider Euphorie verstehe ich als Glück der Erlösung von einer Existenz, die für sie Siechtum, für ihn die Schmach des Scheiterns bedeutete. In ihrer Phantasie sah sie in ihm die Pforte zum Himmel; in seiner Phantasie sah er in ihr die mütterliche Pforte zu einer anderen Existenz auf einem anderen Stern oder auch die Chance, seine verlorene Unschuld nach einem Durchgang durch das Unendliche auf einer anderen Ebene wiederzufinden, wie er es in einer seiner letzten Arbeiten ›Über das Marionettentheater‹ schreibt. Die Grazie der Götter als Ausdruck ihrer Einheit mit Mutter Natur verstehe ich psychologisch als das narzißtische Gleichgewicht eines Friedens mit sich selbst bzw. das verlorene Glück einer Liebe zu sich selbst und einer Geborgenheit in der Schöpfung, die Kleist die längste Zeit seines Lebens fehlte.

Als Psychoanalytikerin möchte ich es mir nun herausnehmen, eine psychologische Hypothese aufzustellen, die Kleists Selbstmord mit seiner Vorstellung von der verlorenen Unschuld durch das reflexive Bewußtsein verbindet und die Nachwirkung eines verdrängten Traumas vermutet. Ich nehme an, daß Kleist so in Unfrieden mit der Welt und sich selber war, weil er seine Unschuld verlor durch ein Geschehen, das zu reflektieren ihm nicht möglich war und dessen Schrecken er dann auf die Reflektion selber verschob. Um den Schluß dieser Überlegungen vorwegzunehmen, so besteht doch die Frage, ob z.B. Penthesilea ihre Unschuld verlor durch das, was sie tat, als sie Achill zerfleischte, oder durch ihr Erwachen danach und eine Erkenntnis, die sie nicht überleben konnte? Im ›Marionettentheater‹ schreibt Kleist über »das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt«: »Mithin […] müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?« Genaugenommen hieße das doch, die Sünde zu wiederholen, die das Paradies gekostet hat und similia similibus zu heilen. Ich könnte mir vorstellen, daß Kleist dies getan hat, indem er mordete – Henriette umbrachte und ihr dabei doch etwas Gutes tat – und mit dem eigenen Leben dafür bezahlte. So wie er einmal sagte: Laßt uns etwas Gutes tun und dafür sterben!

Zur Erläuterung möchte ich etwas ausholen. In meiner Arbeit über ›Penthesilea‹ (In: Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Bd. 17, Würzburg 1998) habe ich Kleists Ausführungen über das Marionettentheater psychologisch so verstanden, daß er mit der Figur der Marionette u.a. die ursprüngliche Lebensform des Kindes in seinem ersten Jahr beschreibt, in dem es in primärer Verbundenheit mit der Mutter quasi an den Fäden ihrer Einfühlung existiert. Wenn es heranreift und Bewußtsein dafür entwickelt, ein von der Mutter getrennter Organismus zu sein, muß es eben diese Verbundenheit der primären Liebe verlieren, was u.a. Wut und Schuldgefühle auslöst. Dem entspricht die Dynamik der Depression. Schuldgefühl und Leid des Depressiven sind seine Wut und sein Unglück über den Verlust der primären Liebe, die sich im Akt des Stillens erfüllt. Die Amazone kann etymologisch mit ›A-mazone‹, d.h. die ›Brust-lose‹ übersetzt werden, Achilles mit ›A-chil-

les‹, d. h. der ›Lippen-lose‹. Beide stehen unter dem unmittelbaren Verlust ihres ersten Liebesobjektes (der Mutter, des Patroklos), den sie zu verwinden suchen. Er hat jedoch nicht die Lippen und sie nicht die Brust zur Erfüllung der primären Liebe. Wenn dieses Paar sich in Kleists Trauerspiel begegnet, entgleist der intendierte Liebesakt zur oralen Zerstörung: »Doch sie […], die Rüstung ihm vom Leibe reißend, / Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust«. Vor diesem Hintergrund habe ich zunächst auch Kleists Mordshunger auf den finalen Akt und sein Scheitern an der Welt von der Dynamik der Depression her verstanden, einer Dynamik, in der der Melancholiker gegen die verlorene Mutter wütet, mit der er sich identifiziert, die er sich einverleibt hat, die er im Wüten gegen sich selber beschuldigt, ihn verlassen zu haben, und die er im Suizid bestraft.

Im Nachdenken über Kleists Leben und die Logik seines Todes für diese Tagung habe ich dann die bereits umrissene weiterführende Hypothese entwickelt, die ich an biographischen Parallelen zwischen Kleist und Penthesilea ausführen möchte. – Der symbolische Verlust der Mutter, der sich beim Erwachen des Bewußtseins des Kleinkindes ereignet, wiederholt sich beim Eintritt der Pubertät mit dem Verfremdungserleben gegenüber der Welt, das mit dem Erwachen der Sexualität einhergeht. Kleist verliert seinen Vater mit elf Jahren und wird ins Internat gegeben, d. h. er verliert auch seine bisherige Welt. Mit vierzehn Jahren kommt er zum Militär und verliert mit fünfzehn auch noch die Mutter. Seine Penthesilea läßt Kleist vom Totenbett der Mutter in den Krieg aufbrechen. Kleists frühester überlieferter Brief an seine Tante beschreibt, wie er im Frühling nach dem Tod seiner Mutter auf dem Weg zu seiner militärischen Einheit auf dem Gipfel der Wartburg beobachtet, wie die Sonne hinter den Bergen aufgeht und er dabei schmerzvoll an die Mutter denken muß. Achills Auftritt wird wie der Aufgang der Sonne an einem Frühlingstag beschrieben. Penthesilea wünscht sich, im Tod verklärt zur Sonne zu fliegen, die ihre Mutter wie auch den Achilles verkörpert, den sie im Drama (wieder-) findet, (wieder-) verliert und zerstört, was sie letztlich selbst zerstört.

Nach diesem Brief nimmt Kleist an der militärischen Belagerung von Mainz teil. Später schreibt er über diese Zeit in den glühendsten Farben: »Das war damals die üppigste Sekunde in der Minute meines Lebens! 16 Jahre, der Frühling, die Rheinhöhen, der erste Freund […]. Mein Herz schmolz unter so vielen begeisternden Eindrücken, mein Geist flatterte wollüstig, wie ein Schmetterling über honigduftende Blumen, mein ganzes Wesen ward fortgeführt von einer unsichtbaren Gewalt, wie eine Fürsichblüte von der Morgenluft«. Mich erinnert das an die Rosen-Szene zwischen Penthesilea und Achill. Vom Krieg um Mainz und seinen Schrecken, von Mord und Schuld hat Kleist aber meines Wissens nie ein Wort erwähnt. Im Trauerspiel dagegen nähert sich Penthesilea nach der Rosen-Szene dem liebessehnsüchtigen Achill mit »dem ganzen Schreckenspomp des Krieges« und verfällt in Wahnsinn und Raserei, die in der Schlacht bzw. dem Schlachten enden. Ich habe mich nun gefragt, ob es Kleist vielleicht ähnlich wie Penthesilea ergangen ist, ob er als 16-jähriger Junge in den Wahnsinn des Krieges geriet und dann wie Penthesilea er-

wachte und dieses schreckliche Erwachen und Erkennen dessen, was passiert war, niemals fassen konnte, aber in all seinen Werken über die grausamsten Morde doch zu begreifen versuchte. Dem jedenfalls würde entsprechen, was wir heute über die Verheerungen in den Seelen von Kindersoldaten wissen!

Hans Dieter Zimmermann hat darauf hingewiesen, daß Kleist in ›Die Verlobung in St. Domingo‹, die er wie das ›Marionettentheater‹ im Jahr vor seinem Tode schrieb, den Mord an der Frau mit der Pistole und den anschließenden Selbstmord genauso beschrieben hat, wie er ihn später mit Henriette vollzogen hat. Das könnte bedeuten, daß er schon länger wußte, wohin es auch ihn treiben würde.

Es war dies die dritte suizidale Krise in seinem kurzen Leben. Kleist hat nach dem Militär und dem Abbruch seines Studiums – wobei es bereits um die Krise im Erkennen und die Enttäuschung an einem väterlichen Modell ging, das männliche Lebensperspektiven verbürgen sollte – schließlich zu seiner Berufung als Dichter gefunden. In der Arbeit an der ›Familie Schroffenstein‹ und dem ›Robert Guiskard‹ mag er nach einer Lösung gesucht haben, die mörderischen Erfahrungen mit der patriarchalen Welt und die daraus resultierende Schuldproblematik zu verdauen. Als er daran scheitert, stürzt er in seine erste suizidale Krise und will in der Schlacht bei Mainz auf der Seite des einstigen Gegners sterben – und für die militärisch mörderische und gewissenlose Vaterfigur Napoleon, die auch für den negativen Gott seiner Welterfahrung steht und trotz äußerstem Bemühen unfaßbar für ihn bleibt.

Durch eine Arbeit im spielerischen Wettstreit mit Freunden gewinnt er dann doch wieder Selbstvertrauen und versucht, sich gegen die Väter und die Schuld zu behaupten (›Der zerbrochne Krug‹, ›Michael Kohlhaas‹). Als er dann in Gefangenschaft gerät, scheint ihm der äußere Halt und vielleicht die mit der Strafe verbundene Buße schöpferische Kraft zu verleihen. Im ›Amphitryon‹ läßt er den Gottvater wieder zeugen, im ›Erdbeben in Chili‹ erweist sich dann aber alles Glück als trügerisch, und das Kind wird grausam erschlagen. In der ›Marquise von O…‹ werden der gefährlich inzestuöse Vater und die eigenen dunklen Triebimpulse bewältigt und ein glückliches Ende projektiert. In der ›Penthesilea‹ jedoch, wo sich die Liebenden jenseits von Elternfiguren begegnen, kehrt statt des Liebesaktes das Trauma der Schlacht zurück. War es vorher der mörderische Vater, so ist es nach dessen Überschreitung nun die Identifizierung mit ihm, die Gefahr bringt und auch durch Projektion auf die Frau nicht gelöst werden kann.

Kleist steht vor dem Mörderischen in der eigenen Generation und weiß sich nun nur noch durch Spaltung zu helfen. Er erarbeitet die sanfte Lösung über das ›Käthchen von Heilbronn‹ bis zum ›Prinz Friedrich von Homburg‹ und spaltet den leidenschaftlichen Haß in Hermanns *Schlacht* ab. Als sein tiefer Wunsch scheitert, mit ›Prinz Friedrich von Homburg‹, in den er seine ganze künstlerische Kraft gesteckt hatte, anerkannt und legitimiert zu werden, stürzt er in die zweite suizidale Krise und will wieder in der Schlacht sterben, diesmal gegen den mörderischen Kriegs-Vater Napoleon – gewissermaßen als Hermann soll »Haß sein Amt und seine Tugend Rache« sein. War er zuerst mit dem erschlagenen Kind zu identifizieren, so

sucht er nun den Heldentod, um eine unerlöste Schuld zu sühnen, deren Vergebung ihm durch die Ablehnung seines Werkes, vor allem des ›Prinz Friedrich von Homburg‹, vorenthalten zu werden schien. Gleichzeitig verschmäht er wütend eine Existenz, die ihn verschmäht.

Danach versucht er es noch einmal, sich mit der eigenen schöpferischen Kraft zu fangen, und mit dem Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ gelingt ihm eine Arbeit, die Epoche machen wird. Dies scheint sein Vermächtnis zu sein, in dem es ihm gelingt, aus seiner individuellen Tragödie das Exempel für eine generelle Paradoxie der conditio humana herauszuarbeiten, eine Paradoxie, die seine Zeitgenossen allerdings weniger berührt hat als seine Nachfahren, deren Verhältnis zur Macht (gesetzter Weltbilder) von mehr Skepsis geprägt ist.

Das Unbewältigte läßt Kleist jedoch nicht mehr los. In der ›Verlobung in St. Domingo‹ beschreibt er bereits den Tod der Liebenden als Vollstreckung von Mißtrauen und Haß. Hier mordet der Mann, so wie Kleist es bald selbst tun wird. Er wird es jedoch im Einverständnis und Vertrauen der Frau tun. Dabei wendet er die Wut auf Mutter Erden, die ihm nicht zum Leben verhelfen konnte, gegen die Frau und liquidiert sie, bevor er sich selber richtet. Er stirbt nicht im Vater und nicht gegen den Vater, er stirbt in der Mutter und Frau und macht die Spaltung von Liebe und Haß rückgängig, vollstreckt Rache und romantische Verschmelzung in einem.

Diese dritte Krise schließlich scheint mir auf eine Inszenierung seiner Erlösung mit und durch die Frau und Mutter hinauszulaufen, so wie Käthchens schwermütiger Graf inmitten der Zeitenwende (bzw. der Silvesternacht) einen visionären Traum produziert und nach der Mutter ruft, so wie dies auch von sterbenden Soldaten bekannt ist. Ein Liebestod als Reue durch und durch – mit der Vision, das verlorene Paradies der Unschuld auf einer anderen Ebene wieder zu erlangen.

Und so besagt meine traumatologische Hypothese, daß bei Kleist eventuell die traumatischen Kriegserlebnisse eines bereits depressiven Jugendlichen verdrängt werden mußten und im Zuge der periodischen Wiederkehr des Verdrängten verschiedenen Bearbeitungsversuchen von bedeutender dichterischer Höhe ausgesetzt wurden, die ihm jedoch nicht die Resonanz der Welt einbrachten, die ihm vielleicht hätte helfen können. Goethes Reaktion ist typisch für eine Haltung von ›Schauder und Abscheu‹, die von der Ansprache Traumatisierter tragischerweise oft genug hervorgerufen werden bei solchen, denen die Wahrnehmung des Schreckens nicht akzeptabel erscheint, und die dann als Widerstand gegen das benötigte Mitgefühl fungieren.

Kleists Inszenierung seines Todes verstehe ich daher sowohl als Erlösungsversuch wie auch als Darstellung von etwas qualvoll Unbegriffenem, eines »Inkommensurablen«, wie Freud gesagt hätte. Dabei scheint mir Kleist mit seinem ›Martyrium‹ durchaus als ein Vorläufer der modernen Dichter verstanden werden zu können – sie töteten sich aus dem radikalen Bewußtsein des Absurden heraus und als letzten Versuch, sich eine individuelle Geschichte zu geben, wie Günter Blamberger es in seiner Anmoderation ausgedrückt hat.

Alexander Weigel

»LETZTE SZENE« UND »URSZENE« HEINRICH VON KLEISTS

Die organisatorische Perfektion und die Kaltblütigkeit, mit denen Kleist – aus eigenen brieflichen Äußerungen, aus denen Henriette Vogels und aus Aussagen der Zeugen aus Stimmings ›Neuem Krug‹ zu schließen – den »Doppelselbstmord« am Kleinen Wannsee vorbereitete und ausführte, hat neben moralischen Fragen stets auch solche nach der menschlichen Integrität, der »Wahrheit« des Vorgangs und dem Charakter der Beziehung zwischen ihm und seiner Todesgenossin hervorgerufen. Der Anschein einer auf eine allerletzte Wirkung berechneten »Inszenierung« lag nahe – angesichts der ergebnislosen Auseinandersetzungen mit Hardenberg in Berlin und der demütig bittenden Briefe in dieser Sache an Prinz und König von Preußen auf der einen sowie des dazu passenden »Tatorts« an der Straße zwischen Berlin und Potsdam auf der anderen Seite. Die Wahrheit ganz zu erfahren ist unmöglich; die Achtung vor dem letzten Geheimnis jedes selbst gewählten Todes erleichtert sich ihr zu nähern nicht.

Die Beziehung zwischen Kleist und Henriette Vogel war wohl Liebe, wahrscheinlich auch eine körperlich vollzogene, freilich die Liebe zweier unglücklicher und einsamer Menschen, die im Leben nicht zu legalisieren war (neben Wesentlicherem ein weiterer Grund für den gemeinsamen Tod). Um eine »Inszenierung« im pejorativen Sinn, um eine berechnete Wirkung auf ein Publikum, die spektakuläre letzte »Aufführung« eines nicht Aufgeführten, also um eine Demonstration hat es sich hier sicher *nicht* gehandelt – allerdings um die allerletzte Handlung eines genialen Dramaturgen und damit Organisators von Vorgängen zwischen Menschen. Und damit auch um die auf das eigene Leben angewandte Konsequenz der das Werk prägenden Themen: das des Verstehens und des entsetzlichen Mißverstehens zwischen Menschen, das der so innigen wie tragischen Verschlingung von Liebe und Tod und das ihrer nahen Verwandtschaft – als der beiden Medien tiefster und letzter Verständigung. Nur insofern kann man, wenn man will, die Vorgänge am 21. November 1811 als eine »letzte Szene« Kleists lesen. Nicht nur die Briefe und andere Zeugnisse überliefern mehrfach Gedanken an Selbstmord oder einen gemeinsamen Freitod; die Nähe von Liebe und Tod begleitet Kleists Schreiben von Anfang an.

Nach der Erinnerung Ernst von Pfuels war das zuletzt ›Die Familie Schroffenstein‹ genannte erste dramatische Werk Kleists »auf eine wunderliche, zufällige Weise« entstanden: »Ihm war eines Tages die seltsame Auskleideszene des letzten Aktes, rein als Scene, in den Sinn gekommen, und da die Situation ihn anzog, hatte er sie wie eine zusammenhanglose Phantasie niedergeschrieben«. »Eine zusammenhanglose Phantasie« stellte diese Szene, wenn Pfuels Mitteilung stimmt, allerdings

nicht dar, bedenkt man die Situation des jungen und noch minorennen Kleist im Verband seiner altadligen Familie in Frankfurt an der Oder. Die dortigen bedrängten Lebensumstände, wie er sie schon in den Briefen an Martini vom 19. März und an Ulrike vom 12. November 1799, gewiß aus guten Gründen noch abgeschwächt, angedeutet hatte, sowie die Not, die aus dem Widerstreit zwischen dem durch keine mütterliche Liebe gemilderten familiären Zwang und dem jugendlichen Freiheitsdrang, zwischen dem kleinstädtischen Anstandskodex und dem durch die Beziehung zu Wilhelmine von Zenge entflammten sexuellen Begehren entstand, lassen eine so unmittelbare Entladung erotisch-poetischer Energie schon in der ersten Jahreshälfte 1800 und vor der angeblichen »Kant-Krise« begreiflich erscheinen.

In dieser Szene, wie sie uns allerdings erst der letzte Akt der ›Familie Ghonorez‹ ganz überliefert, flocht schon der junge Kleist auf eine geniale Weise Liebe und Tod ineinander, die Erotik einer phantasierten Hochzeitsnacht mit selbstloser Opfer- und Todesbereitschaft (Rodrigos). Hier wurde dies allerdings noch übertroffen von den in die dunkle Höhle im Gebirge (Ort der Liebe und des Verstehens wie die in den Briefen der Würzburger Reise mehrfach erinnerte Frankfurter »dunkle Laube«) tödlich einbrechenden Familien- und Standesinteressen. Nicht weniger genial zu nennen ist schon hier auch die Einheit von emotionaler Hitze und dramaturgischer Kälte, die Vorgänge hervorbringen konnte wie den – das Ende von ›Romeo und Julia‹ wohl übertreffen sollenden – Kleider- und Identitätstausch und die durch ihn verursachten Morde der Väter an ihren eigenen Kindern.

Es kann keinen Zweifel geben, daß dem ersten dramatischen Versuch Kleists vor allem existentielle eigene Erfahrungen, die frühe Begegnung mit dem Tod (dem Verlust des Vaters mit zehn, dem der Mutter mit fünfzehn Jahren) sowie die Zwänge familiärer und militärischer Traditionen zu Grunde lagen. Literarische Interessen, vor allem die Begeisterung für Shakespeare (›Romeo und Julia‹) und Schiller (›Don Carlos‹, ›Wallenstein‹) waren hier sicher als Generatoren der dramatischen Verarbeitung wirksam.

Im Hinblick auf die Rolle, die die Nähe, ja die wechselseitige Bedingtheit von Liebe und Tod auch in seinem weiteren dramatischen (wie auch novellistischen) Schaffen spielte, ist es deshalb berechtigt (wie es gelegentlich auch geschehen ist), von einer »Urszene« Kleists zu sprechen.

Nicht nur überdeutlich, wie in ›Penthesilea‹, sind Liebe, Gewalt und Tod eng miteinander verschlungen; selbst im Lustspiel ›Amphitryon‹ ist der Heldin Alkmene der Tod nicht fern. Kleists letztes Schauspiel schließlich, ›Prinz Friedrich von Homburg‹, in dem anscheinend die Überwindung von Todesgefahr und Todesfurcht triumphiert, endet auf irritierende Weise mehrdeutig: mit dem Todesmonolog als Moment tiefster Identität, dem »Tod« im Moment höchster Erfüllung (»Die Prinzessin … setzt ihm den Kranz auf, hängt ihm die Kette um, und drückt seine Hand an ihr Herz. Der Prinz fällt in Ohnmacht.«) und erst dann mit der Rückkehr ins Leben – unter profanem Kanonendonner. Ein »Traum«. Man kann ›Prinz Friedrich von Homburg‹, 1810/11 entstanden, auch lesen als den letzten Versuch, ein

vom Tod bedrohtes Leben zu retten. Mit den drei Schlüssen beschreibt sein Autor die ihm verbleibenden Alternativen; er erhielt, wie wir wissen, den »Kranz, an welchem die Kette hängt«, ein Symbol der Versöhnung von Poesie und Macht (in der Widmung an die Prinzessin von Preußen der »Preis … der ihm falle«), nicht.

In seinem letzten Monolog erlangt der Prinz von Homburg, sprachlich intensiv dargestellt in sich wiederholenden Ich-Formen, die vollkommene Identität, die »Grazie« als idealen menschlichen Zustand – im Moment vor dem Tod. Das war die Alternative, die Kleist blieb: »Meine liebste Marie, wenn Du wüßtest, wie der Tod und die Liebe sich abwechseln, um diese letzten Augenblicke meines Lebens mit Blumen, himmlischen und irdischen, zu bekränzen, gewiß Du würdest mich gern sterben lassen. Ach, ich versichre Dich, ich bin ganz selig.« Mit der Frau an seiner Seite kann er »träumen«: von »lauter himmlischen Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern, umherwandeln werden«. Das Kaliber der abgefeuerten Kugeln läßt präzis die äußeren Körper unzerstört; sie halten einen der seltenen, immer ersehnten Momente nächster Nähe, innigster Verständigung und Liebe, die sich nur mit der ersten vergleichen läßt, auf ewig fest.[1]

Gisela Stelly

KLEISTS LETZTE INSZENIERUNG

Es geht um ein Paar, um einen Mann und um eine Frau, und um ihren Tod, den gemeinsam beschlossenen, vorbereiteten und gefundenen. Geht es um Liebe? Ist das Paar, das gemeinsam sich den Tod gab, ein romantisches Liebespaar?

Romantisch Lieben heißt seit Tristan und Isolde an der Liebe sterben. Bei Kleist wird viel an der Liebe gestorben. Ist auch er an ihr gestorben? Ist Heinrich von Kleist ein Tristan?

Das Ideal der romantischen Liebe brach im Mittelalter gleichsam über Europa herein und erschien in der Literatur zum ersten Mal im Tristan-Mythos. Lieben und als Liebespaar sterben wurde, unter anderem in der Besetzung mit Romeo und Julia, außerordentlich erfolgreich. Bis heute. Einen der weltweit größten Erfolge feierten unlängst Leonardo di Caprio und Kate Winslet im Untergang der Titanic.

[1] Das Statement des Rundtischgesprächs war eine Improvisation mit wenigen Notizen. Der Text hält mit mehreren Ergänzungen den hauptsächlichen Inhalt und die Tendenz dieses Statements fest.

> Romantische Liebe ist nicht gleichbedeutend mit jemanden lieben. Sie bedeutet eigentlich verliebt sein. Das ist ein sehr spezifisches Phänomen. Wenn wir verliebt sind, glauben wir, daß wir den Sinn des Lebens gefunden haben, so wie er sich durch einen anderen Menschen offenbart. Wir haben das Gefühl, endlich ein Ganzes zu sein, endlich die fehlenden Teile unserer eigenen Person im anderen gefunden zu haben. Das Leben scheint plötzlich von einer Ganzheit, von einer geradezu übermenschlichen Intensität zu sein, so daß wir uns weit über die Ebene des gewöhnlichen Lebens hinaus gehoben fühlen. Das sind für uns die sicheren Zeichen der wahren Liebe. Sie hat in unserer Kultur die Religion als das Forum ersetzt, auf dem Mann und Frau Sinn, Transzendenz, Ganzheit und Ekstase suchen.

Der Haken an dieser Liebe ist, daß sie tödlich ist. Nicht im Leben, nur im Tod sind die romantisch Liebenden vereint, sowohl in der Literatur als auch im Film.

Kleist hat in seinen Dichtungen dieser im Leben nicht möglichen Liebe vielfach gehuldigt, er hat aber vor allem ein extremes, ein geradezu monströses Liebespaar geschaffen, nämlich Achill und Penthesilea. Ist dieses bis an die Zähne gerüstete, gepanzerte Paar, das sich auf dem Schlachtfeld begegnet und durch seine Panzerung hindurch von Liebe ergriffen wird und dann doch einen so grausamen Tod sich bereitet, Penthesilea dem Achill und dann sich selbst, die Kleistsche Variante der romantischen Liebe? Und hat Kleist in ihr sein eigenes Ende, Rollen vertauscht, vorformuliert?

Wohl kaum.

Kleist war nicht in leidenschaftlicher Liebe entflammt zu Henriette Vogel, die er tötete, bevor er sich selbst tötete. Anders als alle romantisch Liebenden waren Kleist und Henriette Vogel nicht im Bann einer unmöglichen Liebe, sondern im Bann eines möglichen Todes. Möglich wurde er für beide jeweils erst durch den anderen.

Ist der von Kleist oft ersehnte, jedoch nur als Paar mögliche Selbstmord eine Kleistsche Variante der romantischen Liebe?

Was die romantisch Liebenden seit Tristan, seit der Zeit der Troubadoure suchen, ist das Reich der Seele.

> Das Land des Todes ist die innere Welt der Seele. Die tiefste Bedeutung des Todes, wie sie von den Tiefen des Unbewußten erfahren wird, ist als Symbol der Wandlung: als Wandlung des Ich, das in das Reich der Psyche eintritt, sich dort mit der Seele vereinigt und bereit ist, sein kleines Imperium aufzugeben, um in der Unendlichkeit eines größeren Universums zu leben. Die Troubadoure sagten klar und deutlich, daß sie nach Wandlung strebten und daß sie diese in der leidenschaftlichen Liebe und im Tod zu finden hofften.

»Wenn du wüßtest wie der Tod und die Liebe sich abwechseln, um diese letzten Augenblicke meines Lebens mit Blumen, himmlischen und irdischen zu bekränzen«, schreibt Kleist am 12. November 1811, neun Tage vor seinem Selbstmord, an Marie von Kleist.

Hofft er, sterbensverliebt, mit einer leidenschaftlich Geliebten auf Wandlung?

Ihm sei auf Erden nicht zu helfen, sagte er von sich. Das weist weniger auf religiöse Verschmelzungssehnsucht hin als auf den schmerzvollen Wunsch nach einem

besseren, richtigeren Ort. Trotzdem scheint in den letzten Briefen von Kleist die andere Welt als eine der befreiten Seelen hindurch, und wie die Augenzeugen berichten, haben sich Kleist und Henriette Vogel in ihren letzten Stunden so heiter und ausgelassen verhalten, als seien sie auf dem Weg zu diesem sicheren Ziel.

Kurz vor seinem Tode war Kleist also ganz und gar kein Tristan, kein Trauriger, da war er ein bereits Hochfliegender.

Und im Leben?

Seinen Namen erhielt Tristan, der Traurige, von seiner Mutter, bevor sie, kurz nach seiner Geburt, starb. Er wuchs auf in einer von männlichen Werten dominierten Welt, in der das Weibliche abwesend, gestorben war. Als er sich, von unbestimmter, aber überwältigender Sehnsucht unstillbar erfüllt, allein mit einer Leier in ein Boot setzte und ohne Ziel sich auf das Meer hinaus treiben ließ, wußte er nicht, daß er auf der Suche war nach dem, was ihm fehlte, was in seinem Leben nicht anwesend war: das Weibliche. Weil er es jedoch in einer leibhaftigen Frau suchte und nicht in sich selbst als Teil von sich selbst lebendig werden lassen konnte, nimmt die Geschichte ihren tödlichen Ausgang. Das ist die Botschaft des Mythos.

Das Unglück von Michael Kohlhaas beginnt mit seinen Pferden. Pferde sind Symbole für instinktive Vitalkräfte. Michael Kohlhaas wird seiner Pferde beraubt, indem sie geschunden werden und schlecht genährt. Bis aufs Skelett abgemagert sind sie Zeugnis brutaler Gefühllosigkeit und räuberischer Ausbeutung – ein deutliches Zeichen gänzlicher Abwesenheit weiblicher Aspekte wie nährende, liebevolle Fürsorge.

Das Trauma, das hier im Michael Kohlhaas beginnt zu wirken, wird von Kleist noch hinter dem Sinn für Geld und Gerechtigkeit versteckt, aber die traumatisch berührte Wunde, ihr Schmerz, ist von solcher Wucht, daß Kohlhaas nicht anders als andere Kleistsche Helden immer maßloser wütet, bis er durch den Tod von seinen Wunden und seiner Wut erlöst wird. Kleist ist kein trauriger Tristan, er ist ein maßlos Wütender, und jede Grausamkeit ist recht gegen das einmal begangene Unrecht an der Natur, im ›Kohlhaas‹ an den Pferden, in der ›Penthesilea‹ an der Weiblichkeit:

> 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

Formulierte sich im Tristan-Mythos noch die Trauer und die Sehnsucht nach dem Weiblichen, so gibt Kleist einige hundert Jahre später in seiner ›Penthesilea‹, diesem gewalttätigen Liebesspiel mit tödlichem Ausgang, einer sich maßlos rächenden Wut über einen nunmehr heillosen Zustand Ausdruck.

Sauve qui peut la vie – rette wer kann das Leben, nannte Jean Luc Godard einen seiner resignativen Filme. Kleist, im Wüten um die Rettung der Unversehrtheit des Lebens, tötete. Auch Henriette Vogel und sich.[2]

[2] Zitate von Robert A. Johnson (›Traumvorstellung Liebe: Der Irrtum des Abendlandes, Olten u. a. 1985 und München 1987) und Heinrich von Kleist (›Penthesilea‹, Briefe).

ABHANDLUNGEN

Klaus Kanzog

CODIERUNG – UMCODIERUNG

Zu Heinrich von Kleists ›Hermannsschlacht‹ in der Bühnen- und Filmrealisation Claus Peymanns

Ich mißtraue Programmheften, in denen dem Zuschauer mitgeteilt wird, welche Gedanken sich Dramaturgen über das zur Aufführung gewählte Stück gemacht haben. Ich mißtraue auch den Äußerungen von Regisseuren, soweit sie Nachhilfeunterricht für das gewünschte Verstehen ihrer Inszenierungsintention geben. Der Zuschauer muß sich zunächst ganz auf seine eigene Wahrnehmungs- und Urteilskraft verlassen und ist dann auch in der Lage, die Intentionen einer Inszenierung zu erkennen. Im Falle seiner Inszenierung von Kleists ›Hermannsschlacht‹ im Bochumer Schauspielhaus hat Claus Peymann in dem 1983 mit Hans Joachim Kreutzer geführten Streitgespräch den Ausgangspunkt klar bestimmt: »Absicht ist alles, und trotzdem ist es Instinkt«.[1] Ein Regisseur mag uns also vieles über die Zielsetzung seiner Inszenierung sagen, aber eine empirische Analyse dieser Inszenierung wird stets vieles rekonstruieren, was ihm selbst nicht bewußt gewesen zu sein braucht und dennoch ein wesentliches Wirkungsmoment ist.[2] Das gilt im Detail auch für die weiteren Äußerungen Peymanns.

Angesichts der unterschiedlichen Interessen an Kleists ›Hermannsschlacht‹ konnte es nicht ausbleiben, daß die Gesprächspartner (auch in der erweiterten Diskussion)[3] zeitweise aneinander vorbeiredeten, zumal Hans Joachim Kreutzer seinen Standpunkt sehr eng definierte: »Wir Philologen sind ja rückwärtsgewandte Interpreten. Unser Ziel besteht ja nicht im Entwerfen eines neuen Bildes, sondern im Wiederfinden eines bereits gezeichneten« (S. 84). Und Peymann erklärte: »Wir beide können uns darüber auf keinen Fall einigen. Sie beschreiben ja immer die Geschichte eines Zeitstückes. Nur, so entsteht für mich keine Kunst. Das mag viel-

[1] Claus Peymann und Hans Joachim Kreutzer, Streitgespräch über Kleists ›Hermannsschlacht‹. In: KJb 1984, S. 77–97, hier S. 86. Im folgenden werden alle Stellenangaben zu diesem Streitgespräch am Ende des jeweiligen Zitats in runde Klammern gesetzt. – Kleist-Zitate werden ebenfalls im Text nachgewiesen; nach SW[9] mit Band- und Seitenzahl, bei Dramen mit Versangabe.

[2] Exemplarisch hat dies Claudia Dickhoff am Beispiel der Münchner Inszenierung von Niccolò Machiavellis ›Mandragola‹ demonstriert: C. Dickhoff, Probenarbeit, Dokumentation und Analyse eines künstlerischen Prozesses. München 1984.

[3] Vgl. KJb 1984, S. 137–146: Diskussionsbericht, hier besonders S. 139 ff. und Norbert Miller, Verstörende Bilder in Kleists ›Hermannschlacht‹. In: KJb 1984, S. 98–105.

leicht historisch alles stimmen, aber das hat mit dem Stück alles nichts zu tun. Es tut dem Stück Unrecht« (S. 90). Danach erscheint es aussichtslos, daß Philologen, Literaturwissenschaftler und Theaterpraktiker jemals eine gemeinsame Sprache finden könnten, um ein Textphänomen zwar aus unterschiedlicher Perspektive, aber in gegenseitigem Einvernehmen zu beschreiben und zu deuten. Aus meiner Sicht ist jedoch eine solche gemeinsame Sprache durchaus möglich, wenn Philologen und Literaturwissenschaftler die Probleme des Medienwechsels stärker als bisher reflektieren und sich Grundsätze der Strukturalen Textanalyse zu eigen machen. Ich habe das bereits vor zwanzig Jahren an Kleists ›Marquise von O…‹, den Dramatisierungen dieser Erzählung und Heimo Erbses Oper versucht, als die Begriffe »déconstruction« und »deconstruction« noch nicht literaturwissenschaftliches Allgemeingut waren und ich ihrer auch nicht bedurfte, um das Phänomen des Medienwechsels zu vergegenwärtigen.[4]

Bei der Beurteilung der Peymannschen Inszenierung trifft Hans Joachim Kreutzer den Kern der Sache: (1) Historisch gesehen ist das Stück als »Handlungsanweisung« gedacht, (2) durch Peymanns Reduzierung der Marbod-Figur hat Marbod in dieser Inszenierung als »wesentlicher politischer Faktor an Gewicht verloren«, (3) durch das radikale Zusammenstreichen des Schlusses wurde ein zentrales politisches Thema Kleists und die damals revolutionäre Idee des Wahlkönigtums eliminiert. Wir brauchen hier lediglich zur Kenntnis zu nehmen, daß Kleists ›Hermannsschlacht‹ für Peymann »kein vaterländisches Drama« ist (S. 82); eine andere Auffassung erwartet man von ihm ohnehin nicht. Allerdings gesteht Peymann zu, daß Kleist »vordergründig ein Stück gegen Napoleon schreiben« wollte und diese Absicht »mit dem germanischen Ambiente tarnen« mußte (S. 85).

Mit seiner Charakteristik der strukturellen Gegebenheiten trifft Peymann dann seinerseits den Kern der Sache: (1) Das Stück enthält das »Modell eines Befreiungskrieges« und das »Modell einer Revolution gegen den übermächtigen Gegner« (S. 78); es zeigt die »Realität des sogenannten berechtigten, des Befreiungskrieges« (S. 78), (2) seine Aktualität liegt im Gedanken an den »Widerstand gegen den dem Anschein nach unschlagbaren Eroberer« (S. 78), (3) das Stück enthält ein »enormes revolutionäres Potential« (S. 83). Das historische Argument und der Hinweis auf die Elementarstruktur des Stückes schließen sich also nicht aus, sind allerdings bei der Analyse des überlieferten Werkes und seiner Realisationen stets getrennt zu halten.

Als die ›Hermannsschlacht‹ 1860 (in der Bearbeitung Fedor Wehls) in Breslau erstmals auf die Bühne gelangte, war der historische Augenblick, für den Kleist das

[4] Klaus Kanzog, »Die Mühe war von uns, das Beste war von Kleist«. Über ›Die Marquise von O…‹ , Heimo Erbses Oper ›Julietta‹ und das Transformationsproblem des Librettos, untersucht im Zusammenhang mit den Dramatisierungen Ferdinand Bruckners, Hartmut Langes und Egon Günthers. In: Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater, hg. von Klaus Kanzog und Hans Joachim Kreutzer, Berlin 1977 (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1973/74), S. 101–136.

Stück »berechnet« hatte,[5] wie schon zuvor bei dem erstmals 1821 in Wien aufgeführten ›Prinz Friedrich von Homburg‹, längst Vergangenheit. Beide Werke waren politisch nicht mehr aktuell, wohl aber für nationalbewußte Rekapitulationen deutscher Geschichte jederzeit aktivierbar; so lag es nahe, die ›Hermannsschlacht‹ zum 50. Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig aufzuführen. Auf längere Sicht konnte dann der ›Prinz Friedrich von Homburg‹ über den »vaterländischen« Kontext hinauswachsen, während die Auslegungstradition der ›Hermannsschlacht‹ auf politische Intentionen begrenzt blieb und durch das »germanische Ambiente« zusätzlich eingeschränkt wurde. Selbst in der DDR ließ sich das Werk als »klassisches Erbe«, eingebettet in eine Aufführung des Harzer Bergtheaters, noch politisch nutzen.[6]

Gemäß der in der DDR propagierten Bewahrung des »klassischen Erbes« erklärt auch Peymann für sich und das Bochumer Schauspielerkollektiv: »Wir haben das klassische Erbe aufgenommen, um es auf die Anwendbarkeit heute zu überprüfen« (S. 81). Dabei hat er freilich mehr die von Brecht schon in den zwanziger Jahren entwickelte Theorie vom »Materialwert« klassischer Werke im Blick.[7] Ihm geht es weniger um die ›Hermannsschlacht‹ als Werk, sondern um die darin enthaltenen Modelle und um die Rhetorik der Sprache Kleists. Ungeachtet der von Peymann vertretenen Ansicht, »man sollte nie den Fehler machen, nach eindeutigen Schlüsseln für Kunstwerke zu suchen« (S. 79), hat er diese Modelle als Code und die Rhetorik als codeverstärkendes Mittel benutzt. Doch vermied er in der Tat eindeutige Festlegungen, etwa auf Hermann als eine »Vorbildfigur vom Schlage des Che Guevara der 68er Studentengeneration« (S. 140). Flexibler als ein Code für die Nachrichtenübermittlung ermöglicht ein künstlerischer Code Assoziationen und Bewußtseinsfelder, deren Rahmen teils durch die gewählten »Modelle«, teils durch die »Aufführung als Text« (nach dem Grundverständnis semiotischer Theatertheorien) festgelegt ist.[8]

Es geht um die grundsätzliche Frage nach der Codierung und Umcodierung von Kunstwerken, die nur auf Grund ihres Modellcharakters und ihres ausgeprägten Zeichenpotentials aktualisierbar sind und deren relative Autonomie durch diese

---

[5] Vgl. hierzu Kleists Brief an Collin vom 22. Februar 1809: » […] indem dies Stück mehr, als irgend ein anderes, für den Augenblick berechnet war, und ich fast wünschen muß, es ganz und gar wieder zurückzunehmen, wenn die Verhältnisse, wie leicht möglich ist, nicht gestatten sollten, es im Laufe dieser Zeit zurückzunehmen« (II, 821 ff.). Ähnlich auch im Brief an Collin vom 20. April 1809: »Sie können leicht denken, wie sehr mir die Aufführung dieses Stücks, das einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war, am Herzen liegt« (II, 824).

[6] Kritik an der Aufführung, »die das Drama willkürlich auf die Einheit Deutschlands zurechtbog«, übte Manfred Heidicke, Aktuell um jeden Preis. ›Die Hermannsschlacht‹ von Heinrich von Kleist im Harzer Bergtheater. In: Theater der Zeit (Berlin) 12 (1957), H. 8, S. 48–50.

[7] Vgl. hierzu Dirk Grathoff, Materialistische Kleist-Interpretation. Ihre Vorgeschichte und ihre Entwicklung bis 1945. In: Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists, hg. von Klaus Kanzog, Berlin 1979 (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1975/76), S. 148 ff.

[8] Vgl. hierzu Erika Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, 3 Bände, Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen, Bd. 3: Die Aufführung als Text. Tübingen 1983.

Umcodierung bestätigt wird. Kleist benutzte Stoff und Sujet als Code. Zum »nationalen Festspiel« stilisiert, diente die ›Hermannsschlacht‹ später nur noch zur Legitimierung von Herrschaftsinteressen. Eine Umcodierung dagegen bedient sich der Zeichen des Werkes für einen eigenen, aus der Tiefenstruktur des Werkes entwikkelten Bedeutungsraster. Der Verlust an Historizität ist dabei unvermeidlich.[9] Notwendig für die Rezeption der stofflichen Prämissen ist lediglich ein Minimalwissen über Arminius, die Befreiung der Germanen von der römischen Fremdherrschaft und die Varus-Schlacht im Teutoburger Wald (9 n. Chr.). Doch die besondere Leistung der Umcodierung kann nur gewürdigt werden, wenn Kleists ›Hermannsschlacht‹ als literarische Referenz erhalten bleibt und vom Zuschauer auch erkannt wird. Durch ein hartnäckiges Bestehen auf »Werktreue« darf er sich allerdings den Weg zur Aufführung nicht verbauen, denn das, was man letztlich als »Werktreue« bestimmen könnte, ergibt sich nur aus der Analyse der Aufführung und ihrer Varianten.

Jede Umcodierung ist zunächst mit Hilfe beschreibender Verfahren, durch die die einzelnen ›Bausteine‹ leicht ermittelt werden können, rekonstruierbar:

1. Die Rekonstruktion der Textbearbeitung nach dem Prinzip des ›Plus-Minus-Gleich‹-Verfahrens, d. h. durch die Ermittlung der hinzugefügten, gestrichenen und erhalten gebliebenen Stellen: Wir befinden uns hier in einer günstigen Ausgangslage, denn die Texttilgungen (Dramaturgie: Hermann Beil und Stephan Bock) lassen sich an der Edition im Bochumer Programmbuch ablesen.[10] Der in der Aufführung gesprochene Text weicht davon geringfügig ab; er enthält weitere Texttilgungen, die vor allem das ›Germanische‹ noch stärker eliminieren. Der Rang dieser Spezial-Edition wurde von der germanistischen Editionswissenschaft bisher nicht gewürdigt. Charakteristisch für die neue Textgestalt ist, daß einerseits keine dem Kleistschen Text fremden Elemente hinzugefügt wurden und andererseits nicht so viel Text eliminiert ist, daß zuletzt nur noch eine Text-Collage übrigblieb. Gewahrt blieben Elementarstruktur und Spannungsbogen. Die Reduzierung um acht Dramenfiguren, der Verzicht auf Massenszenen, die Verkürzung der Handlungslinien durch das Streichen von Auftritten, die Eliminierung von Nebenschauplätzen und die Zentrierung auf den Raum Teutoburg lassen eine konsequente Kürzungsstrategie erkennen, die sich nicht nur auf das richtet, was dem Zuschauer fremd und unverständlich ist, sondern auch alle zeitpolitischen Anknüpfungspunkte der Jahre 1808/1809 erfaßt.[11] Deshalb verlieren die Fürsten an poetischem Gewicht und Hermann

[9] Lawrence Ryan, Die ›vaterländische Umkehr‹ in der ›Hermannsschlacht‹. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 189: »Es dürfte wohl feststehen, daß die ›Tendenz‹ der ›Hermannsschlacht‹ sich gleichsam selbst aufgehoben hat.«

[10] Heinrich von Kleist, ›Die Hermannsschlacht‹. Ein Drama, hg. von der Dramaturgie des Bochumer Schauspielhauses 1982 (Programmbuch 38), redigierter Text auf S. 7–116.

[11] Dadurch sind keine Rückgriffe auf die fundamentalen Ausführungen Richard Samuels möglich. Siehe R. Samuel, Kleists ›Hermannsschlacht‹ und der Freiherr vom Stein. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 5 (1961) S. 64–101 und ders., Heinrich von Kleists Teilnahme

wird, wie bereits erwähnt, zu Lasten Marbods stärker in den Mittelpunkt gerückt. Varus und Ventidius erfahren als Gegenspieler Hermanns eine schärfere Charakterisierung, um das Entstehen eines nationalen Befreiungskampfes im Zeichen des Guerillakriegs stärker zum Ausdruck zu bringen: die Römer als ›Besatzungsmacht‹, die Germanen als Unterdrückte. Durch das Streichen der vielen »Heil«-Rufe sollen Assoziationen an das Dritte Reich ausgeschlossen werden.

2. Die Wahl und Anordnung visueller Zeichen: der Raumzeichen (Bühnenbilder und Bühnengestaltung) und Figurenzeichen. Bemerkenswert ist in der Peymannschen ›Hermannsschlacht‹ der offene Raum als ›Raum der Befreiung von der Knechtschaft‹, in dem nur wenige Requisiten (Thron, verschiedene Stühle und Klappsitze) den Handlungsort präzisieren; besonders einprägsam ist der erlegte »gehörnte Urs«, aus dem sich Blutströme an den Bühnenrand ergießen (I, 2). Im Gegensatz dazu wird der »Garten hinter dem Fürstenzelt« mit dem »von Felsen eingeschlossenen öden Eichwald«, in dem Ventidius elendiglich zugrundegeht (V. 15), durch eine im 19. Jahrhundert übliche Bühnenszenerie mit Seitenwänden und Rückwand-Kulissen angedeutet. Die von Peymann selbst eingerichtete Fernsehfassung[12] relativiert diese dem Theaterzuschauer stets vor Augen stehende Raumidee. Ihr Vorteil liegt in den Kameraeinstellungen und Kamerabewegungen (Kamera: Thomas Mauch) sowie in den Schnitten, durch die die Zeichenhaftigkeit des Inszenierungskonzepts noch stärker als beim ›Bühnenereignis‹ hervortritt.

3. Als markante visuelle Signifikate steuern auch die Kostüme die Wahrnehmung des Zuschauers und lenken ihn auf die bedeutungstragenden Elemente:

(a) Von eigener Aussagekraft als ›Eingangszeichen‹ sind im ersten Auftritt die Kopfbedeckungen: Flache Kappe (Thuiskomar), Büffelhörner (Dagobert), Zylinder (Selgar). Wolf erscheint ohne Kopfbedeckung, signifikant für ihn sind Nickelbrille und Lederjacke. Im zweiten Auftritt werden spezifische Farbkonstellationen vorgegeben: Hermann in schwarz auf dem Thron, der mit einem langen, roten, bis zur Vorderbühne reichenden Tuch bedeckt ist. Ventidius in weißem Frack mit roter Nelke; sein Gesicht ist weiß geschminkt, seine Lippen sind stark rot nachgezogen. Im heraussprudelnden Blut des erlegten »Urs« ist das Rot wiederum Signalfarbe. Das gleißend weiße Licht aus der Lampe über dem Thron wird nach oben durch eine schwarze Schale abgedeckt.

---

an den politischen Bewegungen der Jahre 1805–1809. Deutsch von Wolfgang Barthel. Frankfurt a.d.O. 1995 (nach dem englischen Original der Diss. Cambridge 1938).

[12] Produktion Regina Ziegler im Auftrag von ZDF u. ORF 1984 (134'). Sendedatum: ZDF 15.5.1984. Nach einer Videokopie im Institut für Deutsche Philologie der Universität München.

(b) Leitende Zeichen sind: die Baskenmütze Hermanns,[13] die Nickelbrille und der lange Mantel seines Getreuen Eginhardt. Hermann trägt nur in IV, 9 in seinem privaten Ambiente, in dem er Thusnelda zur Rache an Ventidius aufstachelt, keine Baskenmütze; seinen nackten Oberkörper bedeckt eine oben geschlossene schwarze Weste (mit Stehkragen), so daß die nackten Arme besonders hervorgehoben werden. Als Gegenspieler Hermanns unter den ›Germanen‹ trägt Marbod einen geöffneten langen schwarzen deutschen Militärmantel; auch sein Oberkörper ist nackt.

(c) Leitendes Farbzeichen für die ›Römer‹ ist die Farbe Weiß (siehe a) als Farbe der ›Kolonialmacht‹: Varus trägt eine weiße Uniformjacke mit breitem Revers und einen weißen Tropenhelm, den ein versilberter Lorbeerkranz ziert. Die Feldherren erscheinen ebenfalls in weißen Uniformen und mit Tropenhelmen; in der Schlacht versuchen sie sich mit Regenhäuten und Regenschirmen zu schützen. Sie sind für den Kampf nicht gewappnet. Die Ausrüstung der Soldaten ist unzweckmäßig: Die hohen breiten Schilde und langen Lanzen, auch ihre Gesichtsmasken (nur die Augen sind zu sehen) scheinen sie zu schützen, aber gerade durch diese Schwerfälligkeit sind sie der Vernichtung preisgegeben. Die flachen ›englischen‹ Stahlhelme erwecken Assoziationen an die englischen Truppen im Ersten und Zweiten Weltkrieg.

(d) Die Teuthold-Hally-Szenen (IV, 4/5) werden von Hally, Teuthold und seinen beiden Söhnen (im Kleist-Text nur: »zwei andere Männer«) in Masken gespielt, die die ›Grausamkeit‹ der Tötung der Tochter durch den Vater verfremden.

4. Die Bühnenmusik von Heiner Goebbels[14] will weder atmosphärisch noch symbolisch sein.[15] Sie markiert Handlungsvorgänge durch Klangkombinationen, die den Hörer an bereits bekannte Tonfolgen erinnern, die aber nicht als Zitate verwendet werden. Der Hörer soll nur den in der musikalischen Vorlage enthaltenen Gestus wiedererkennen, so in der den gefallenen römischen Soldaten zugeordneten Musik, die Erinnerungen an den 2. Satz (›Marcia funèbre‹) in Beethovens ›Eroica‹ wachruft, und im Chor der Barden (Vs. 2233 ff.: »Wir litten menschlich seit dem Tage«), der an ein Kirchenlied erinnert. Wenn Hermann am Schluß in Siegerpose (mit Flügelhelm und erhobenem Schwert) wie die Hermann-Figur auf Ernst von

[13] Diese Baskenmütze darf nicht mit der Che Guevaras verwechselt werden; dessen Mütze war unten mit einem starken Lederrand eingesäumt, vorn steil nach oben gerichtet und fiel dann flach nach hinten ab. Vgl. hierzu Peymann : »[…] dieses merkwürdige Kostüm, das übrigens weder mit Ernesto Cardenal noch mit Che Guevara etwas zu tun hat, sondern eher mit einem biederen deutschen, ländlichen Journalisten oder Professor oder Schriftsteller – Heinrich Böll zum Beispiel […]« (S. 86).

[14] Vgl. zu früheren Bühnenmusiken für die ›Hermannsschlacht‹ meine Bibliographie in: Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater (wie Anm. 4), S. 193 f. Zu erinnern ist hier vor allem an Hans Pfitzners ›Gesang der Barden‹ für eine Aufführung des Werkes im Münchner Hoftheater im Jahre 1909.

[15] Persönliche Mitteilungen in einem am 17. Oktober 1996 geführten Telefongespräch.

Bandels Hermannsdenkmal bei Detmold auf der Bühne steht und sein Körper als riesiger Schatten auf der Rückwand der Bühne erscheint, erklingt die Melodie aus dem Chor der Barden noch einmal, und man hört verfremdet auch den Schlußchor aus Beethovens 9. Sinfonie mit. Für die Schlachtenmusik bediente sich Heiner Goebbels einer musikalischen Sequenz aus William Wylers ›Ben Hur‹-Film von 1959 und kehrte die Tonfolge um.

Im Barocktheater wurde die Schaulust nur zum Preis der religiösen Indoktrination befriedigt. Das Drama der Weimarer Klassik war für ein Theater konzipiert, in dem Ästhetik und Ethik äquivalent waren. Brechts »nicht-aristotelische« Poetik zielte auf ein dialektisches Theater als Mittel politischer Veränderung der Verhältnisse. Im sogenannten »Tendenzstück« geht es nur noch um die konkrete Durchsetzung politischer Ziele. In diesem Sinne hatte Kleist die ›Hermannsschlacht‹ als »Tendenzstück« konzipiert. Peymann macht daraus eine Parabel für die Vergegenwärtigung politisch notwendigen und zugleich strategisch richtigen Handelns.[16] Aber er gibt keine konkreten Handlungsanweisungen und belehrt das Publikum nicht. Sein Code besteht aus einer spezifischen Anordnung von Zeichen, die eine permanente Vergegenwärtigung des Kleistschen »Modells des Befreiungskrieges« und der möglichen Überwindung eines »dem Anschein nach unschlagbaren Feindes« erlauben. Politisch akzentuiert hat er nur die grundsätzliche Position seines »linken« Standorts, d.h. sein Engagement für die Unterdrückten in der Welt.[17]

Von dieser Position aus propagiert Peymann das »offene Kunstwerk«, dessen »Offenheit aber in dem Maße relativiert wird, in dem die gewählten Signifikanten Bedeutungsvorgaben enthalten. Auf der Basis dieser Signifikanten bewirken rekurrente Zeichen und Rückkopplungen eine zunehmende Stabilisierung des Codes, so daß die Parabel am Schluß des Stücks im Bewußtsein des Zuschauers haften bleiben kann.[18] Dazu tragen die radikalen Kürzungen des 20. bis 24. Auftritts (bei Peymann des 13. bis 17. Auftritts) entscheidend bei. In einer Spielzeit von nur zwölf Minuten führt das Bühnengeschehen zum impliziten Argument des Stückes. Die Schlacht wird auf den stilisierten Auftritt und Untergang des römischen Heeres verkürzt (1'00") und mit den übriggebliebenen Versen 2455 f. kommentiert: »Zerschellt ward nun das ganze Römerheer, / Gleich einem Schiff, gewiegt in Klippen«; die Körper

[16] In diesem Sinne verstand Kurt May das Werk als »Vorbild eines aktivistischen Dramas«. Kurt May, Kleists ›Hermannsschlacht‹. Eine Strukturanalyse. In: Ders., Form und Bedeutung. Interpretationen deutscher Dichtung des 18. u. 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1957, S. 254–262.

[17] Vgl. hierzu Klaus Kanzog, Vom rechten zum linken Mythos. Ein Paradigmenwechsel der Kleist-Rezeption. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988, S. 321.

[18] Die Parabel hat sich in der ›Schönen Literatur‹ längst von den theologischen Kontextbedingungen des ursprünglichen ›Maschal‹ gelöst, dennoch gilt nach wie vor die von Adolf Jülicher am Beispiel der Parabel ›Vom verlorenen Sohn‹ (Luk. 15, 11–32) gegebene Erklärung, daß die Parabel nicht der Deutung bedarf, sondern sich selber deutet, aber den Hörer zwingt, sich »ganz in die Situation hineinzuversetzen.« Adolf Jülicher, Die Gleichnisreden Jesu, 2. Auflage, Tübingen 1910.

der niedergesunkenen Römer führen diese Bewegung aus. Auftritt und Monolog des Varus (2'40") blieben, von drei minimalen Änderungen abgesehen, im Wortlaut erhalten und gaben dem Schauspieler (Ulrich Pleitgen) volle Entfaltungsmöglichkeit. Im Kampf zwischen Hermann (Gert Voss) und Fust (Otto Kukla) um das Recht, Varus zu töten (2'10"), erweist sich Fust als der Stärkere; die Wunde an Hermanns rechtem Arm blutet. Nach Fusts Kampf mit Varus (1'20") bedeckt eine große Blutlache den Oberkörper und das weiße Turnhemd des toten Varus. Das Blutritual zwischen Fust und Gueltar (Rupert J. Seidl) ist von Kleist in Vers 2531 vorgegeben (»Komm her, soll ich das Blut dir saugen?«) und wird zum zentralen Zeichen des Sieges.

Zur Parabelstruktur gehört die lange Verweildauer für den ›Triumphgestus‹ Hermanns (1'18"), dem, mit der ›Triumphmusik‹ korreliert, Gefechtslärm, Granateinschläge, Flugzeugmotorengeräusch und Bombenabwürfe unterlegt sind. Schlagartig prallen visuell und akustisch das ›Germanische‹ (Flügelhaube[19] und Schwert) und der ›moderne Krieg‹ aufeinander, werden Historizität und Aktualität des Stückes unmittelbar sinnfällig. Der bedrohliche Schatten Hermanns im Bühnenhintergrund verschwindet; die Bühne wird hell. Thusnelda (Kirsten Dene) erscheint von rechts, geht auf Hermann zu, und Hermann »empfängt sie« mit den Worten: »Mein schönes Thuschen! Heldin, grüß ich dich! / Wie groß und prächtig hast du Wort gehalten?« (Vs. 2544) Thusnelda wehrt »verwirrt« ab: »Das ist geschehn. Laß sein.« (Vs. 2546) Beide, Hermann und Thusnelda, haben auf ihre Weise zur Befreiung der ›Germanen‹ vom ›Römerjoch‹ beigetragen. In diesem Augenblick signalisiert die erhellte Bühne, auf der sich nur noch Hermann und Thusnelda gegenüberstehen, die Selbstreflexivität des Theaters. Diese »melancholische Schlußszene« wurde keineswegs »dazu erfunden«, wie Peymann (S. 97) erklärte, sondern lediglich umcodiert, denn das Kernelement der Begegnung zwischen beiden blieb erhalten und damit auch die ›Botschaft‹ Kleists, die sich zwar auf Rom bezieht, nicht aber Rom meint. Hierzu war die radikale Verkürzung der Schlußszene auf die letzten sechs Verse des Werks (Vs. 2631–2637) notwendig, mit denen sich Hermann an andere Adressaten, d.h. nicht mehr an die versammelten Heerführer und Soldaten, sondern direkt an die Zuschauer wendet; er steht im Vordergrund, weiter zurück Thusnelda, die ihr Gesicht gleichfalls den Zuschauern zuwendet. Diese Verse stehen (mit einer Variante: »Brut der Wölfin« statt »Mordbrut«) auch in der ›Zeitschwingen‹-Fassung:

> Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!
> Denn eh doch, seh ich ein, erschwingt der Kreis der Welt
> Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,
> Als bis das Raubnest ganz zerstört,
> Und nichts, als eine schwarze Fahne,
> Von seinem öden Trümmerhaufen weht!

[19] Diese Flügelhaube ist ikonographisch u.a. durch Hans Thomas Gemälde ›Wotan als Kriegsgott‹ und Hagen in Fritz Langs ›Nibelungen‹-Film als ›germanisches Zeichen‹ popularisiert worden.

Im gewählten Bild der »schwarzen Fahne« ist die Bedeutung »Totenfahne« als kulturgeschichtlich stabil gebliebene Grundbedeutung enthalten. »Schwarz« ist seit jeher eine der »Finsternis zugehörige und an ihrer Symbolik partizipierende Farbe«.[20] Kleist verwendet sie in seinen Dramen, Erzählungen und Schriften stets sachbezogen. Auf den »Tod« verweisen in einer Anekdote die »schwarz versiegelten Briefe«, die der Prinzessin von St. C. und der Gräfin mitteilen, »daß der Graf Scharfeneck in dem Hafen von Venedig ertrunken sei« (II 274,3). »Schwarz« ist die Farbe der Schachtel, in der Kunigunde im ›Käthchen von Heilbronn‹ (Vs. 2261) das Gift für Käthchen bereithält. »Schwarz« bedeutet auch »Trauer«: Bei der Leichenfeier für seine Frau Lisbeth läßt Kohlhaas den Saal »mit schwarzem Tuch beschlagen« (II 31,1). Im Bericht der ›Berliner Abendblätter‹ vom 24. Dezember 1810 über die Überführung des Leichnams der Königin Luise nach Charlottenburg heißt es: »der ganze Hof, so wie mehrere andere, denen das Andenken an die beste Landesmutter noch im Herzen lebte, gingen schwarz« (II 403,19). Im ›Findling‹ hält Elvire das Bild des toten Colino mit einem »schwarzen Tuch« (II 212,20 u. 33) verhüllt. Ins Emotionale reichen die Topoi »schwarze Sucht der Seele« (›Familie Schroffenstein‹ Vs. 515) und »schwarzer Kummer« (›Amphitryon‹ Vs. 2319).

Peymann kann die Verse sprechen lassen, ohne ihnen eigene ›Bedeutungen‹ zu unterlegen. Im Bochumer Programmheft druckt er allerdings unter dem Titel ›Mit der Schwarzen Fahne‹ eine Zitaten-Collage aus dem damals aktuellen Kleist-Buch von Mathieu Carrière.[21] Die Umcodierung bleibt letztlich den Rezipienten überlassen, die sich ›moderner Bedeutungen‹ erinnern: (a) die schwarze Fahne signalisiert einen Pulvertransport, (b) Anarchisten trugen und tragen noch immer schwarze Fahnen; diese Fahnen sind bereits Ausläufer einer chinesischen, politischen bzw. kulturellen Tradition: »Schwarze Flaggen« bzw. »Schwarzflaggen« (franz. *pavillons noirs*) nannte man die kriegerischen Bewohner des oberen Teils des Roten Flusses in Tongking, die hier einen selbständigen Staat mit der Hauptstadt Lao-Kai gründeten, Reste der aus China vertriebenen Taipings. Wolfgang Bauer erinnert an diese Taiping-Rebellion, »die sich volle 15 Jahre (1850–1864) hinzog und sowohl in dieser Beziehung als auch in der Zahl der darin verwickelten (und getöteten: fast 20 Millionen, doppelt so viele wie im Ersten Weltkrieg!) Menschen zu den größten Aufständen der Geschichte zählt«. Er analysiert die ideologischen Grundlagen dieser Rebellion und erklärt: »Diese merkwürdige, halb noch prokonfuzianische, halb

[20] Wörterbuch der Symbolik, hg. von Manfred Lurker, zweite, erw. Aufl. Stuttgart 1983 (Kröner Taschenausgabe; 464), S. 608 f.

[21] Mathieu Carrière, Für eine Literatur des Krieges, Kleist. Basel, Frankfurt a.M. 1981. Vgl. Programmheft (wie Anm. 1), S. XIII: »Nietzsche und Kleist: beide hatten eine Idee von der Infektionskraft ihrer Schriften. Nietzsche wollte seine Bücher mit der schwarzen Fahne des Dynamits markieren.« In seinem Streitgespräch mit Hans Joachim Kreutzer (S. 97) paraphrasierte Peymann diesen Gedanken: »Nietzsche hat einmal gesagt, alle seine Bücher müßten eine schwarze Fahne tragen, damit man wisse, was drinsteckt. Die schwarze Fahne soll über Rom wehen, über den Metropolen. Der Kampf geht weiter. Die beiden Menschen klammern sich aneinander.«

bereits christlich-puritanische Idylle konnte natürlich niemals verwirklicht werden.«[22] Anderen Zuschauern kommen solche Assoziationen vielleicht nicht in den Sinn; das hängt vom kulturellen Wissen ab, über das sie verfügen und das sie hier aktualisieren wollen.

»Schwarz« wurde Ende der 60er und Anfang der 70er auch zu einer Modefarbe, die sich in der Damen- und Herrenmode gleichermaßen durchsetzte, nachdem das schwarze Abendkleid und das sogenannte »kleine Schwarze« lange Zeit den Damen nur für besondere Gelegenheiten vorbehalten waren. Thusnelda trägt ein schwarzes langärmliges Hemdblusenkleid aus Satin, dessen glänzende Oberfläche unter wechselnder Lichteinwirkung changiert, dazu rote Schuhe. Ihr Kostüm ist in das Farbsystem der Zeit und der Inszenierung integriert. Für die Szene III, 3 (»Ei nun! Die Römer, sagt man, ziehen ein; / Die muß Arminius' Frau doch auch begrüßen«) ist dieses Kostüm auch als Festkleid verwendbar: Der spitze Hemdblusenausschnitt läßt sich durch Aufknöpfen der bezogenen Knöpfe zum Dekolleté und der geschlossene Rückenteil durch Herabziehen des Reißverschlusses zum tiefen Rükkenausschnitt erweitern. In Kniehöhe ist das Kleid gerafft und mit einer glitzernden Spange versehen, so daß der Eindruck eines eleganten Hosenrocks entsteht. Ein silberner Gürtel und hochhackige silberne Schuhe geben dem Kostüm zusätzlich Eleganz; den silbernen Gürtel trägt Thusnelda auch in der »Gartenszene« (Vs. 15–18, bei Peymann V. 9–12), in der sie Ventidius der Bärin ausliefert. Ihr blondes Haar ist obligatorisch,[23] es wird, durch den Bubikopf-Schnitt und die Haarfülle hervorgehoben, in Kombination mit dem Schwarz des Kostüms zum Körperzeichen der Figur.

Inzwischen sind seit der Peymannschen Inszenierung (Premiere: 10. November 1982) fast 20 Jahre vergangen. Sie ist nun selbst zu einem historischen Phänomen geworden, und es ist nicht mit Gewißheit zu sagen, ob die jüngere Generation noch über jene politischen Kontexte verfügt, auf die die Zuschauer sich in den 80er Jahren besannen. Hinsichtlich der Modefarbe Schwarz liegt eine Reaktion im Sinne des Werbeslogans nahe: »Designer tragen Schwarz, Avantgardisten tragen Schwarz, Priester tragen Schwarz, die New Yorker lieben Schwarz, da muß doch was dran sein!« Aber die Schlußszene dürfte nach wie vor als Herausforderung empfunden werden, über »berechtigte Kriege« nachzudenken. Peymann sagt von Kleist: »Er hat das Gesicht des Krieges und die Wahrheit des Krieges in einer ganz anderen Weise begriffen« (S. 97). Er fügt sogleich hinzu: »Selbst ein berechtigter Krieg, den Hermann gegen die Römer führt oder den die Deutschen damals hätten gegen Na-

[22] Wolfgang Bauer, China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese. Utopien. Idealvorstellungen, München 1971, S. 383, 397.

[23] Ihr Haar steht im Kontrast zum Haar der »römschen Damen«. Vgl. hierzu Hermann: »Nein, sag ich! Schwarze! Schwarz und fett, wie Hexen! / Nicht hübsche, trockne, goldne, so wie du!« (Vs. 1008 f.)

poleon führen sollen, selbst dieser Krieg macht das menschliche Gesicht am Ende zur Fratze.« Ob ein Zuschauer dies auch heute noch aus der Schlußszene herausliest, könnte nur durch ein Rezeptionsexperiment ermittelt werden.

Johannes Harnischfeger

DAS VERSPRECHEN ROMANTISCHER LIEBE

Zu Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹

Der Beginn von Kleists Liebesgeschichte ist ähnlich befremdlich wie das abrupte, gewaltsame Ende. Gustav und Toni haben sich nie zuvor gesehen, doch schon wenige Augenblicke nach ihrem zufälligen Zusammentreffen gesteht der weiße Offizier dem farbigen Mädchen seine Liebe: »Hätte ich dir […] ins Auge sehen können, so wie ich es jetzt kann: so hätte ich, auch wenn alles Übrige an dir schwarz gewesen wäre, aus einem vergifteten Becher mit dir trinken wollen« (SW³ II, 168). Und es bleibt auch nicht bei solchen Bekenntnissen. Scheinbar beiläufig, in einen Nebensatz eingeflochten, erwähnt der Erzähler, daß der »Fremde […] den Arm sanft um ihren Leib schlug«; und gleich danach, wieder in einem Nebensatz, heißt es, daß er die Fünfzehnjährige im Beisein der Mutter »lebhaft an seine Brust drückte« (SW³ II, 168).

Es scheint, als hätten die meisten Literaturwissenschaftler über dieses befremdliche, beinahe anstößige Verhalten hinweggelesen. Unter den älteren von ihnen war nur Hermann J. Weigand bemüht, für das »Ungestüm« des fremden Offiziers eine Erklärung zu finden: Gustav – »das Urbild männlicher Keuschheit« – habe gleich zu Beginn, beim Blick in Tonis Augen »in dem Kern ihrer Seele gelesen; daher sein, rational betrachtet, wahnwitzig vorschnelles [Liebes-] Bekenntnis«.[1] Spätere Interpreten mochten, soweit sie das irritierende Verhalten des Helden überhaupt kommentierten, nicht mehr mit so viel Verständnis urteilen: Der weiße Offizier betrachte das »gemischtrassige Mädchen« offenbar als »leichte Beute«,[2] so daß er es nicht für nötig hält, ihr gegenüber »Takt« zu zeigen.[3] Das Überhastete der Annäherung wird also nach einem konventionellen Schema gedeutet: als leichtfertiges oder rücksichtsloses Verhalten eines adligen Offiziers, der es als sein Recht ansieht, die Tochter einer Domestikin zu verführen. Doch in Kleists Novelle geht es nicht um

[1] Hermann J. Weigand, Das Vertrauen in Kleists Erzählungen. ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: Ders., Fährten und Funde. Aufsätze zur deutschen Literatur, hg. von A. Leslie Willson, Bern und München 1967, S. 100–105, hier S. 103.

[2] 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 1988, S. 248–262, hier S. 257.

[3] Wolfgang Wittkowski, Gerechtigkeit und Loyalität, Ethik und Politik. In: KJb 1992, S. 152–171, hier S. 155.

die amourösen Abenteuer eines Offiziers, ihr Thema ist vielmehr eine Verlobung. Gustav schwört noch in derselben Nacht, »daß die Liebe für sie nie aus seinem Herzen weichen würde« (SW³ II, 175). Und auch Toni betrachtet den Geliebten »vor Gott und ihrem Herzen […] als ihren Verlobten und Gemahl« (SW³ II, 181).

Für Kleists Zeitgenossen lag das Unkonventionelle der Novelle gerade darin, daß aus einer hastig improvisierten Liebesnacht eine Ehe hervorgehen soll. Die Idee, daß ein so substantielles Verhältnis wie die Ehe sich auf eine plötzlich aufflammende Leidenschaft gründen soll, erschien damals noch befremdlich. Man war es gewohnt, daß die Familien von Braut und Bräutigam die Heirat arrangierten, denn die Ehe galt wesentlich als ein Vertrag zwischen Gruppen, nicht zwischen Individuen. In Kleists Novelle ist es dagegen nichts weiter als ein Zufall, der die künftigen Eheleute zusammenführt. Sie sind einander gänzlich fremd, und es scheint für ihren Entschluß, sich ewig aneinander zu binden, auch nicht wichtig zu sein, den sozialen und familiären Hintergrund des Partners kennenzulernen. Der Blick des Liebenden richtet sich auf das Auge der Geliebten, also auf das Seelenvollste, was sich an ihr wahrnehmen läßt. Alles andere, selbst die Farbe der Haut, tritt demgegenüber zurück, denn die Liebe ist bereit, sich über alles Äußerliche hinwegzusetzen. Damit stellt sich freilich das Problem, wie ein Verhältnis, das so überstürzt aus dem Moment der Verliebtheit geboren ist, Dauer entwickeln und die Ehe tragen kann. Was kann die Liebenden zwingen, ihr Gelübde zu halten, einander treu zu sein? Oder anders gefragt: Was sollte sie veranlassen, einander zu vertrauen?

I. *Liebe als Passion*[4]

Die romantische Vorstellung, daß Liebe der einzig legitime Ehegrund sei, erschien vielen der damaligen Leser als abwegig. Es herrschte eher die Meinung vor, daß die Ehe »nicht durch Leidenschaft gestört werden« soll.[5] Gerade die Exzessivität der Liebe, die ihr die Kraft verleiht, sich über alle anderen Rücksichten hinwegzusetzen, macht sie zu einem unbeständigen Gefühl, das unversehens aufflammt und sich

[4] Der Titel verdankt sich, ebenso wie viele Einsichten in den Charakter romantischer Liebe, dem Buch von Niklas Luhmann, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a.M. 1983.

[5] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. In: Ders., Werke in zwanzig Bänden, Bd. 7, Frankfurt a.M. 1970, S. 314f. – Hegel konnte sich damit auf eine Tradition berufen, die sich durch die christliche Morallehre von der Spätantike bis in die Neuzeit erhalten hat: »Nichts ist schändlicher, als seine Frau wie eine Mätresse zu lieben. […] Der Mann soll sich seiner Frau nicht als Geliebter, sondern als Gatte nähern«. Seneca, nach einem Text des Hl. Hieronymus, Adversus Jovinianum, I, S. 49; zitiert nach Jean-Louis Flandrin, Das Geschlechtsleben der Eheleute in der alten Gesellschaft: Von der kirchlichen Lehre zum realen Verhalten. In: Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland, hg. von Philippe Ariès u.a., Frankfurt a.M. 1986, S. 147–164, hier S. 155.

zur Leidenschaftlichkeit steigert, um dann wieder zu erlöschen. Durch diese Zeitstruktur paßt die Liebe nicht zu einem rechtsförmig geregelten Verhältnis, das – wenigstens dem Prinzip nach – als unauflöslich vorgestellt wird. Wer sich darauf kapriziert, keine andere als die Geliebte zur Frau zu nehmen, bindet sein Schicksal an die Zufälligkeit momentaner Neigungen: »Man stellt sich hier vor, jeder müsse warten, bis seine Stunde geschlagen hat, und man könne nur einem bestimmten Individuum seine Liebe schenken«.[6] Doch die Erwartung, daß sich nur in der Bindung an die Geliebte dauerhaftes Glück finden lasse, erweist sich im Alltag des Ehegeschäfts als Illusion: Das »angebetete Weib, das erst die Einzige, ein Engel war, nimmt sich ohngefähr ebenso aus wie alle anderen«.[7] Demgegenüber erscheint es vernünftiger, wenn die »Veranstaltung der wohlgesinnten Eltern den Anfang macht«[8] und die künftigen Eheleute zusammenführt. Denn nur die elterliche Autorität kann verhindern, daß sich die Kinder leichtfertig binden und damit zum Opfer ihrer Leidenschaften werden.

Für das Verständnis des traditionellen Eheideals ist es wesentlich, »daß die Familie noch als den Wechsel der Generationen überdauernde Einheit begriffen wurde«.[9] Durch die Heirat wurden keine neuen Familien gegründet, sondern bereits bestehende fortgeführt. Außerdem dienten Heiratsarrangements dazu, zwischen verschiedenen Verwandtschaftsgruppen Allianzen zu stiften. Die Familien konnten es daher nicht der Willkür ihrer Mitglieder überlassen, sich mit beliebigen Personen zu vermählen. Für die Auswahl geeigneter Ehepartner waren nicht individuelle Vorlieben und Neigungen maßgeblich, sondern die Interessen der beteiligten Gruppen. Damit ist freilich nicht gesagt, daß in der häuslichen Gemeinschaft Gefühle keine Rolle spielten. Entscheidend war vielmehr, daß die gegenseitige Zuneigung nicht als Grundlage der Ehe gesehen wurde, sondern als ihr Resultat. Denn aus dem alltäglichen Zusammensein der Eheleute würde sich, zumindest unter normalen Umständen, gegenseitiges Zutrauen ganz von allein ergeben.[10] Von den Gatten konnte also verlangt werden, daß sie jenen Platz akzeptieren, an dem sie ihr Leben zu führen haben: »Es kommt nicht auf das Ausleben eigener Passionen an, sondern auf die frei […] entwickelte Solidarität in einer gegebenen Ordnung. Und dem entspricht die Vorstellung eines Herrn, der sein Eigentum liebt: Haus und Besitz, Frau und Kinder«.[11] Doch die »alte, eigentlich sehr natürliche Vorstellung, daß man das liebt, was einem gehört, verliert [im Laufe des 18. Jahrhunderts mit dem Vordringen der Geldwirtschaft] ihre Plausibilität«.[12] Es kommt hinzu, daß sich in

[6] Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts (wie Anm. 5), S. 311.

[7] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik II. In: Ders., Werke in zwanzig Bänden, Bd. 14, Frankfurt a.M. 1970, S. 220.

[8] Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts (wie Anm. 5), S. 311.

[9] Luhmann, Liebe als Passion (wie Anm. 4), S. 163.

[10] Vgl. Philippe Ariès, Liebe in der Ehe. In: Die Masken des Begehrens (wie Anm. 5), S. 165–175, hier S. 170.

[11] Luhmann, Liebe als Passion (wie Anm. 4), S. 164.

[12] Luhmann, Liebe als Passion (wie Anm. 4), S. 165.

den bürgerlichen Schichten das häuslich-intime Leben von der Sphäre geschäftlicher Interessen absondert. Und damit wird der familiäre Bereich frei, einer eigenen Logik zu folgen: den Gesetzen der Liebe, die sich um Standesinteressen, ökonomisches Kalkül und soziales Prestige nicht kümmern.

In Kleists Novelle wird uns die Eigengesetzlichkeit, die die romantische Liebe für sich beansprucht, auf eine extreme Weise vorgeführt. Das zufällige Zusammentreffen der Liebenden und das plötzliche Aufflammen ihrer Leidenschaft bringen zum Ausdruck, daß ihre Beziehung völlig losgelöst von äußeren Umständen entsteht. Die Verlobung kommt ganz ohne die Vermittlung der beteiligten Familien zustande, ja sie geschieht sogar gegen die »Landesgesetze«, denn zwischen dem »Geschlecht der Weißen« und den Schwarzen bzw. Farbigen herrscht »offener Krieg« (SW³ II, 177f., 191). Daß die Geschichte von Gustav und Toni, Seppy und Nanky in der Karibik spielt und nicht in der Schweiz, hängt also mit der Liebesproblematik zusammen.[13] Kleist versetzt die Liebenden in eine extrem feindselige Umwelt, in der sie nur zueinander kommen können, wenn sie sich von ihren angestammten Bindungen lossagen. Was sie zusammenhält, sind keine institutionellen Arrangements, sondern allein die Macht der Gefühle. Und anfangs sieht es auch so aus, als sei die Liebe stark genug, den Abgrund an Fremdheit und sozialer Distanz zu überbrücken. So wie in romantischen Märchen und Erzählungen entfaltet die Liebe eine magische Kraft, die »die Verhältnisse […] auf ganz unbegreifliche Weise verändert« (SW³ II, 188). Aus einer skrupellosen Verführerin, die Männer ins Verderben zieht, wird eine fürsorglich-treue Geliebte, die bei dem Gedanken »frohlock[t]« (SW³ II, 187), aus Liebe zu dem fremden Offizier in den Tod zu gehen. Und auch mit dem männlichen Helden geschieht eine Verwandlung: Er setzt sich über das ›Anstößige‹ (SW³ II, 172) von Tonis Hautfarbe hinweg und bindet sich an eine fremde Person, wie sie fremder kaum sein könnte – fern von der Heimat, auf einem dunklen Kontinent. Das Objekt seiner Liebe gehört nicht nur einer anderen sozialen Kaste an, sondern auch einer anderen ›Rasse‹ und Kultur. Im Unterschied zur Gruppe der Europäer, die als Familienverband auftreten (mit dem alten Strömli als Patriarchen, gefolgt von Frau und Kindern, Knechten und Mägden), werden die Schwarzen um Congo Hoango mit Attributen der Primitivität ausgezeichnet, wodurch sie wie eine Art Sippe oder Horde erscheinen. Die sexuellen Beziehungen zwischen ihnen sind offenbar nicht rechtlich geregelt, so daß keines der Kinder mit einem der anderen Vater und Mutter teilt.[14] So wie Seppy und Nanky ist auch Toni

[13] Ursprünglich – so meinen einige Autoren – war die Novellenhandlung in der Schweiz angesiedelt. Das exotische »Negermilieu« sei erst »sekundär hinzugetret[en]« und im übrigen auch »schlecht ausgeführt«. Hans M. Wolff, Heinrich von Kleist. Die Geschichte seines Schaffens, Bern 1954, S. 49; zitiert nach Peter Horn, Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung, Königstein/Ts. 1978, S. 142.

[14] 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. 214.

ein »Bastardkind[ ]« (SW³ II, 189); und ihre Mutter Babekan (deren Familienname nicht wert scheint, genannt zu werden)[15] genießt so wenig Respekt, daß ihr voriger Herr und Besitzer sie quasi als Geschenk einem seiner ehemaligen Sklaven ›beilegen‹ kann (SW³ II, 160).

Das romantische Ideal, sich um der Liebe willen über alle äußeren Widerstände hinwegzusetzen, gilt nicht nur für den Schweizer Offizier und Landedelmann. Auch die fünfzehnjährige Toni ist bereit, alles zu opfern, was ihr bislang lieb und teuer war. Sie trennt sich nicht nur von ihren Angehörigen, sondern verrät auch den Befreiungskampf der Schwarzen; dabei greift sie selbst zu den Waffen (vgl. SW³ II, 189), führt die Weißen heimlich ins Haus und liefert die eigene Mutter den Todfeinden aus. Und all das aus Liebe zu einem Mann, den sie erst wenige Stunden zuvor kennengelernt hat. Ihre Mutter, die einst von einem reichen französischen Liebhaber betrogen worden war, hatte sie stets davor gewarnt, einem weißen Mann zu vertrauen. Als illegitime Tochter eines Pariser Kaufmanns ist sich Toni bewußt, daß sie selbst das Produkt einer verratenen Liebe ist; trotzdem will sie die Erfahrungen der Mutter nicht für sich gelten lassen. Denn warum sollte der eine Mann sich so verhalten wie der andere? Toni sieht in dem Geliebten nicht einen Vertreter seiner ›Rasse‹ oder seines ›Geschlechts‹; ihre Liebe richtet sich vielmehr auf die individuellen Züge des Geliebten, so daß ihr das Urteil ihrer Angehörigen gleichgültig ist. Da sie alles ignoriert, was sich der Stimme des Herzens entgegenstellt, kommt ihr Bund mit Gustav ohne die Mitwirkung der Familie, ja sogar gegen deren Willen zustande.

Vor dem Hintergrund der ›Rassen‹-Konflikte kann es zwischen dem weißen Offizier und dem farbigen Mädchen keine Verlobung im üblichen Sinn des Wortes geben. Für den Verlobungsritus ist es wesentlich, daß die künftigen Eheleute sich »im Beyseyn der erforderten Zeugen und mit Consens der Eltern und Anverwandten das Ja-Wort« geben.[16] Gerade das »feyerliche unterscheidet das Verlöbniß, von einem bloßen Versprechen«,[17] denn es verwandelt die Erklärung, einander treu zu sein, in einen Vertrag, der von der Gemeinschaft rechtlich anerkannt und sanktioniert wird. In der Zeit der Romantik wurden solche ›äußerlichen‹ Rituale freilich obsolet. Entscheidend war allein, daß Mann und Frau sich im Gefühl wechselseitiger Liebe verbunden wissen. Demgegenüber können Verlöbnis und Hochzeit den bereits geschlossenen Bund allenfalls bekräftigen. Das öffentliche Bekenntnis gilt damit als etwas Akzidentielles, das auch wegfallen kann. Es wird nicht benötigt, um

[15] Roswitha Burwick, Issues of Language and Communication: Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: German Quarterly 65 (1992), S. 318–327, hier S. 320.

[16] Johann Heinrich Zedler, Großes Vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Halle und Leipzig 1732–1750, Bd. 47, Sp. 1120; zitiert nach Roland Reuß, ›Die Verlobung in St. Domingo‹ – eine Einführung in Kleists Erzählen. In: Berliner Kleist-Blätter 1 (1988), S. 3–45, hier S. 7.

[17] Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Leipzig 1793–1801, Bd. IV, Sp. 1087; zitiert nach Reuß, ›Die Verlobung in St. Domingo‹ (wie Anm. 16), S. 6.

der »Seelenbindung«[18] zwischen den Eheleuten Legitimität und Dauerhaftigkeit zu geben, sondern es wirkt eher als etwas Störendes, weil es in die freie Gemeinschaft der Liebenden die Idee eines äußeren Zwangs hineinträgt. Romantiker wie Friedrich Schlegel haben es daher vorgezogen, die »verhaßte Ceremonie«[19] der Eheschließung nicht über sich ergehen zu lassen und statt dessen in einer gesetzlosen Verbindung mit der Geliebten zusammenzuleben.

In Kleists Erzählung sind die Elemente des Verlobungsritus auf beinahe spielerische Weise in den Text eingeflochten: Gustav nennt Toni »seine liebe Braut, drück[t] einen Kuß auf ihre Wangen«, überreicht ihr ein »Brautgeschenk« und verspricht ihr ewige Treue (SW³ II, 175 f.). Doch diese rituellen Elemente finden sich wie Zitate in eine fremde Umgebung versetzt – eingebettet in eine nächtliche Verführungsszene, und damit entstellt. Statt sich öffentlich zueinander zu bekennen, begeht das Paar seine ›Verlobung‹ in der Finsternis einer nächtlichen Schlafkammer und betrügt dabei die schlafende Mutter. Als der Fremde schließlich der Fünfzehnjährigen verspricht, um ihre Hand anzuhalten, hat sie sich ihm bereits hingegeben, und deshalb antwortet sie nicht auf das Brautgeschenk und den Verlobungskuß, sondern hält »ihr Haupt stilljammernd, ohne sich zu rühren, in ihre Arme gedrückt« (SW³ II, 176) und zerfließt in Tränen. Gustav erklärt später, Toni habe sich ihm verlobt, »obschon wir keine Worte darüber gewechselt hatten« (SW³ II, 193). Das Verlöbnis geschieht also formlos, ohne die Bekräftigung durch ein ›äußerliches‹ Zeremoniell. Als ein Versprechen, das nie gegenseitig ausgesprochen wurde, gilt es allein durch das Faktum der Liebe. Alles Förmliche ist entfallen, so daß nichts weiter bleibt als die Innerlichkeit des Gefühls. Es stellt sich allerdings die Frage, was dieser spontanen, unreglementierten Beziehung über den Moment hinaus Dauer verleihen soll. Gustav schwört dem fremden Mädchen, »daß die Liebe für sie nie aus seinem Herzen weichen würde« (SW³ II, 175); doch was sollte ihn verpflichten, sein Gelübde zu halten? Indem Kleist die ›Verlobten‹ in ein feindseliges Milieu versetzt, in dem sie ganz auf sich allein gestellt sind, unterwirft er das Modell der Liebesheirat einer Art Experiment: Was kann der romantischen Liebe Kontinuität verleihen, wenn man alles wegnimmt, was die Verbindung von Mann und Frau traditionell sanktioniert? Das Ergebnis ist fatal. Durch eine extreme Belastung auf die Probe gestellt, hält der Liebesschwur nicht einmal einen Tag.

---

[18] Hans-Jürgen Becker, Adoption – Verlöbnis – Ehe. Die zivilrechtliche Einbindung des Individuums bei Kleist. In: KJb 1993, S. 75–88, hier S. 85.

[19] Friedrich Schlegel am 27. Nov. 1798 in einem Brief an Caroline. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München, Paderborn und Wien 1958 ff., Bd. 24: [Briefwechsel:] Die Periode des Athenäums, S. 202.

II. *Zeichen der Liebe*

Nach dem Urteil einiger Interpreten ist der männliche Held für das Scheitern der Liebe verantwortlich. Gustav »versagt«,[20] weil er nicht in der Lage ist, »unbedingtes Vertrauen«,[21] Liebe[22] und Aufrichtigkeit[23] aufzubringen. Am Ende der Novelle klagt er sich selber an, der Geliebten gegenüber versagt zu haben: »Gewiß! […] ich hätte dir nicht mißtrauen sollen; denn du warst mir durch einen Eidschwur verlobt« (SW³ II, 193). Seine Beteuerungen, dem Mädchen, das er verführt hat, für immer treu zu sein, wären demnach nichts als leere Worte. Zu diesem Befund will es gut passen, daß die Versprechen der Liebenden, füreinander in den Tod zu gehen, klischeehaft klingen. Moderne Leser hatten zuweilen den Eindruck, daß der Schweizer Offizier mit seinem »unmöglichen, konventionellen Pathos« eine beinahe »lächerliche Figur« abgibt[24]. Selbst der Erzähler greift – so wie die Figuren seiner Erzählung – auf stereotype Bilder und Symbole zurück, etwa wenn er beschreibt, wie Gustav »sein Gesicht sehr gerührt in ein Tuch drückte«, während Toni ihm um den Hals fiel und »ihre Tränen mit den seinigen« mischte (SW³ II, 175). Doch der Umstand, daß die Helden ihre Empfindungen füreinander im Idiom romantischer (und zum Teil auch sentimentaler)[25] Liebe artikulieren, bedeutet keines-

[20] Walter Müller-Seidel, Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist, 3. Auflage, Köln und Wien 1971, S. 42. – Becker, Adoption – Verlöbnis – Ehe (wie Anm. 18), S. 85. – Helmut Koopmann, Das »rätselhafte Faktum« und seine Vorgeschichte. Zum analytischen Charakter der Novellen Heinrich von Kleists. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 84 (1965), H. 4, S. 508–550, hier S. 541. – Josef Kunz, Kleist – ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: Mitteilungen des Universitätsbunds, Marburg 1960, S. 18–36, hier S. 23.

[21] Müller-Seidel, Versehen und Erkennen (wie Anm. 20), S. 42. – Karl-Otto Conrady, Das Moralische in Kleists Erzählungen. Ein Kapitel vom Dichter ohne Gesellschaft. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967, S. 707–735, hier S. 712. – Gerhard Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich v. Kleist. Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters, Berlin 1929, S. 142. – Kunz, Kleist – ›Die Verlobung in St. Domingo‹ (wie Anm. 20), S. 24. – Richard Samuel, Heinrich von Kleists Novellen. In: Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann, Festgabe für J. Alan Pfeffer, hg. von Klaus W. Jonas, Tübingen 1972, S. 72–88, hier S. 83. – Almut Wedekind, ›Die Verlobung in St. Domingo‹. Kleists ›Novelle‹ in Translation and as a Basis for Opera and Drama. Bern, Frankfurt a.M. und New York 1983, S. 46.

[22] Fischer, Zur politischen Dimension der Ethik (wie Anm. 2), S. 261. – Horn, Heinrich von Kleists Erzählungen (wie Anm. 13), S. 138. – Johannes Pfeiffer, Wege zur Erzählkunst. Über den Umgang mit dichterischer Prosa, Hamburg 1960, S. 19.

[23] Herbert Uerlings, Preußen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹. In: KJb 1991, S. 185–201, hier S. 199.

[24] Kurt Günther, Die Konzeption von Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹. Eine literarische Analyse. In: Euphorion 17 (1910), S. 68–95 und S. 313–331, hier S. 69. Ähnlich Ray Fleming, Race and the Difference It Makes in Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹. In: German Quarterly 65 (1992), S. 306–317, hier S. 314.

[25] Es gehört zum Erbe der empfindsamen Tradition (die teilweise in die Vorstellung romantischer Liebe eingeflossen ist), daß die Liebenden sich ihr ›Inneres‹ aufschließen. Gustav intensiviert seine Bekanntschaft mit Toni, indem er mit bewegten Worten von seiner verflossenen

wegs, daß ihre Gefühle nicht authentisch wären. Der Text gibt vielmehr einige Hinweise, die sich nur als Zeichen ›echter‹ Liebe lesen lassen, etwa wenn es heißt, daß Gustav in »tiefe[m] Traum« mit »glühenden, zitternden Lippen« das Wort »Toni« flüstert (SW³ II, 183 f.).[26] Wenn er dennoch die Verlobte verrät, liegt es nicht an dem Mangel an Liebe, sondern daran, daß die Liebe in Haß umschlägt. Entscheidend ist hier die prekäre Struktur der romantischen Liebe selbst. Es ist die Angst, verraten zu werden, die ihn dazu treibt, selbst zum Verräter zu werden. Denn wenn der Glaube, füreinander bestimmt zu sein, sich nur auf ein Gefühl gründet, müssen die Liebenden einander immer wieder ihre Liebe beweisen. Aber alle Beweise sind unzureichend. Keine Worte oder Gesten können Gewißheit schaffen, so daß die Liebe sich ihrer Macht über den anderen nie sicher sein kann.

Gustav glaubt, daß es »nur ein Mittel« gebe (SW³ II, 172), um zu ergründen, was im Innern des fremden Mädchens vorgeht. Nur wenn sie dem Geliebten ihre Ehre und Jungfräulichkeit opfert, kann der Fremde sicher sein, einen unumstößlichen Beweis ihrer Liebe in Händen zu halten. Gleich nach der Verführungsszene heißt es daher, Gustav »sah ein«, daß »für ihn nichts von dem Mädchen zu befürchten war« (SW³ II, 175). Näher betrachtet wird es jedoch fraglich, worauf sich diese ›Einsicht‹ gründet. Wie soll der Verstand entscheiden, ob ein körperlicher Akt wie die Preisgabe der Virginität notwendig zur Folge hat, daß eine Frau sich in unbedingter Treue an den Mann bindet? Statt von Liebe könnte Toni auch von Rache geleitet sein, so wie jenes ›pestkranke‹ Mädchen, das nicht davor zurückschreckte, sich einem Mann hinzugeben, um ihn ins Verderben zu ziehen. Und selbst wenn es möglich wäre, von den Handlungen der Menschen unmittelbar auf ihre inneren Motive zu schließen, wäre damit noch keine Sicherheit für die Zukunft gewonnen. Denn niemand kann sich durch ein Versprechen für immer binden. Gustav selbst, der die Unvergänglichkeit seiner Liebe beteuert, erbringt den Beweis, wie rasch sich die festesten Vorsätze ändern können. Gewißheit über die Liebe verschafft erst der Tod, wie im Falle Marianes, der ersten Verlobten, die sich für den Geliebten geopfert hat und sich dadurch in seiner Erinnerung zur »treuste[n] Seele unter der Sonne« verklärt (SW³ II, 174). Der Text betont denn auch, daß sie sich »erst mit ihrem Tode« in den »Inbegriff aller Güte« verwandelt hat (SW³ II, 174).

An der fundamentalen Ungewißheit über die Motive des anderen können auch Liebesschwüre nichts ändern. Gustav erklärt zwar im nachhinein, daß er der Geliebten nicht hätte mißtrauen sollen, weil sie ihm durch einen »Eidschwur« verlobt war (SW³ II, 193). Doch warum sollte auf die Unverbrüchlichkeit eines Eides Ver-

---

Liebe erzählt. Die Bereitschaft, sich persönliche oder intime Erfahrungen anzuvertrauen, soll unter Personen, die der Zufall zusammenführt, Vertrauen herstellen. Dem Postulat der Aufrichtigkeit folgt auch Toni, wenn sie gelobt, dem geliebten »Jüngling« die Geschichte ihrer »Verbrechen« zu offenbaren und dabei, »was es ihrem Herzen auch kosten würde, nichts […] zu verbergen« (SW³ II, 183). Vgl. Uerlings, Preußen in Haiti? (wie Anm. 23), S. 199.

[26] Vgl. Klaus Müller-Salgets Kommentar zu ›Die Verlobung in St. Domingo‹ in DKV III, 826–855, hier S. 835 f.

laß sein? Kurz zuvor war noch davon die Rede, daß Herr Bertrand, der französische Liebhaber Babekans, nicht gezögert hatte, der Geliebten einen Meineid ins Gesicht zu leisten. Ähnlich wie in diesem Fall läßt sich auch für Gustav und Toni nicht erkennen, was sie davon abhalten sollte, ihr Wort zu brechen. Wer schwört, ruft die Strafe äußerer Mächte auf sich herab für den Fall, daß er sein Versprechen nicht hält. Doch für die Liebenden in St. Domingo gibt es weder eine weltliche noch eine göttliche Ordnung, die den Bruch des Gelübdes ahnden könnte. Ihre Liebesschwüre gelten nur, solange sie es wollen. Ob Gustav sich an seine eigenen Worte hält, hängt allein von seinem Willen ab, oder genauer: von dem Zustand seiner Verliebtheit. Empfindungen wie die Liebe aber kommen und gehen, ohne daß man sie festhalten und bewachen könnte. Liebe läßt sich nicht zur Pflicht machen; niemand kann sich für sie verbürgen, und auch Gustav ist ebensowenig wie andere Menschen Herr über seine Gefühle. Mit welchem Recht versichert er dann jedoch der Verlobten, »daß die Liebe für sie nie aus seinem Herzen weichen würde« (SW³ II, 175)?

Am Morgen nach der Liebesnacht spricht Gustav offen davon, daß er keine Macht hat über seine Gefühle. Zunächst sah es zwar so aus, als habe er die Fünfzehnjährige mit Bedacht verführt, doch im nachhinein gesteht er ihr, daß er von seinen Leidenschaften überwältigt wurde, also »daß nur, im Taumel wunderbar verwirrter Sinne, eine Mischung von Begierde und Angst, die sie ihm eingeflößt, ihn zu einer solchen Tat habe verführen können« (SW³ II, 175). Doch nicht nur Gustav erfährt sich als Opfer seiner Leidenschaften. Beide Liebenden sind verführte Verführer. Im Falle Tonis hatten die Angehörigen ihr eingeschärft, sie solle den weißen Flüchtlingen, die bei ihnen Unterschlupf suchen, keine Liebkosung versagen, »bis auf die letzte, die ihr bei Todesstrafe verboten war« (SW³ II, 161). Solange sie sich an dieses Gebot hält, läßt sie sich willig dazu gebrauchen, Männer zu verführen und ins Verderben zu ziehen. Sobald sie jedoch mit dem »Fremden« schläft, verfällt sie ihm und wird zur »Verräterin« an ihrer Familie (SW³ II, 183, 191). Die amouröse Beziehung entwickelt also eine eigene Dynamik, die den Betroffenen die Möglichkeit nimmt, frei zu handeln.

Wenn die Zukunft von Gustav und Toni im wesentlichen von der gegenseitigen Liebe abhängt, wird es wichtig, die Triebkräfte dieser Liebe genauer zu betrachten. Was den weißen Offizier zu dem farbigen Mädchen zieht, ist keineswegs ein reines, »unverfälschtes Gefühl«,[27] sondern – nach seinen eigenen Worten – eine »Mischung von Begierde und Angst« (SW³ II, 175). Da Liebe, Mißtrauen und Haß so nahe beieinander liegen, wäre das Objekt der Begierde, nämlich Toni, gut beraten, den Empfindungen des fremden Besuchers nicht zu trauen. Und auch für den Helden selbst wäre es besser, sich nicht einfach seinen Gefühlen zu überlassen. In der Kleist-Forschung ist zwar die Vorstellung verbreitet, daß in komplexen, konfliktträchtigen Situationen nur die Unmittelbarkeit des Gefühls »als Wegweiser durch

[27] Weigand, Das Vertrauen in Kleists Erzählungen (wie Anm. 1), S. 103.

das undurchschaubar gewordene Leben« dienen kann.[28] Doch im Falle Gustav von der Rieds ist die Idee abwegig, er könne sich der »Leitung der inneren Stimme«[29] anvertrauen. Sein Problem besteht ja gerade darin, daß er von Anfang an zwischen gegensätzlichen Gefühlen schwankt. Schon wenn er sich entschließt, in dem Haus von Babekan und Toni zu verweilen und sein Schicksal in ihre Hände zu legen, ist diese Entscheidung aus einem Kampf widerstreitender Empfindungen geboren. Beim Betreten des Anwesens will er, da er als erstes einen »Negerknaben« erblickt, zunächst die Flucht ergreifen; und erst als die »junge liebliche Gestalt« Tonis ihn an die Hand nimmt (SW³ II, 163), läßt er sich, trotz aller Bedenken, in das Haus ziehen. Er kann freilich nicht sicher sein, ob diese Entscheidung richtig ist, so daß er seinen Gastgebern auf keinen Fall rückhaltlos vertrauen darf. Die beiden Frauen können für ihn zu Retterinnen werden oder zu Mörderinnen; sie können Mitleid und Freundschaft zeigen oder beides nur heucheln. Das Urteil der Sekundärliteratur, Gustav hätte dem fremden Mädchen »unbedingtes Vertrauen« schenken müssen,[30] setzt sich über diese grundsätzliche Problematik des Textes hinweg, indem es sich auf ein Ideal romantischer Liebe beruft, das in Kleists Novelle gerade fragwürdig wird. Wenn der nächtliche Besucher das Haus von Toni und Babekan betritt, kann er nicht abschätzen, was ihn darin erwartet. Mit dem Entschluß, die Hilfe der beiden Frauen anzunehmen und sich ihrer Obhut anzuvertrauen, geht der Flüchtling ein Wagnis ein, und deshalb muß er seine Gastgeberinnen angestrengt beobachten, um festzustellen, ob sein Vertrauen gerechtfertigt ist.

> Vertrauen ist letztlich immer unbegründbar; es kommt durch Überziehen der vorhandenen Informationen zustande […]. Wer vertraut, muß […] seine eigene Risikobereitschaft unter Kontrolle halten. Er muß, und sei es nur zur Selbstvergewisserung, sich klar machen, daß er nicht bedingungslos vertraut, sondern in Grenzen und nach Maßgabe bestimmter, vernünftiger Erwartungen.[31]

Da Vertrauen unter Vorbehalt gegeben wird, ist es stets mit Mißtrauen gemischt. Und das gilt auch für das Vertrauen unter Liebenden. Sobald Liebe dazu ausersehen ist, als Basis der Ehe zu dienen, muß sie sich als ewig und unauflöslich vorstellen, und damit bekommt das Vertrauen in ihr eine zentrale Bedeutung. Die veränderte Zeitstruktur hat also zur Folge, daß sich an die Liebe neue Idealvorstellungen knüpfen: Sie soll, trotz ihrer Exzessivität, dauerhaftes Glück begründen, und deshalb wird von der Frau verlangt, »daß sie nie aufhören müsse, ihren Mann […] zu lieben«.[32] Doch die Idee einer Liebe, die alle Launen und Schwankungen des Ge-

---

[28] Siegfried Streller, Heinrich von Kleist und Jean-Jacques Rousseau. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays (wie Anm. 21), S. 635–671, hier S. 653.

[29] Weigand, Das Vertrauen in Kleists Erzählungen (wie Anm. 1), S. 103.

[30] Siehe wiederum die Angaben in Anm. 21.

[31] Niklas Luhmann, Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität, 3. Auflage, Stuttgart 1989, S. 26.

[32] Johann Gottlieb Fichte, Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre (Erste Ausgabe: Jena und Leipzig 1796), Berlin 1971, S. 313.

fühls übersteht, ist ein schwer zu realisierendes Postulat. Wenn die Liebe damit belastet ist, die Ehe zu tragen, muß sie sich immer wieder neu beweisen, und damit beginnt für die Liebenden die angestrengte Suche nach Zeichen ihrer Liebe. Kleist rückt diese Beziehung von Liebe und Vertrauen in den Mittelpunkt seiner Novelle, indem er der Frage nachgeht, was den Verliebten Gewißheit über ihre Gefühle verschaffen kann.

III. *Liebe als Selektionsprinzip*

Der Übergang von arrangierten Heiraten zu Liebesheiraten hängt damit zusammen, daß sich die Bereiche von Familie und politischer Herrschaft ausdifferenzierten.

> Schon im 18. Jahrhundert hatten die Oberschichtenfamilien ihre ›staatstragende‹ Bedeutung verloren. Die gesellschaftsstrukturellen Gründe für eine Kontrolle der Eheschließungen waren entfallen […]. Man kann deshalb akzeptieren, daß die verschiedenen Verwandtschaftszusammenhänge, denen die Ehegatten durch Geburt angehören, durch deren Ehe zufällig konnektiert werden.[33]

Die Aristokratie mochte zwar weiter darauf bedacht sein, ihren privilegierten Status durch standesgemäße Heiraten abzusichern, doch für das Bürgertum war es nicht akzeptabel, daß das Schicksal des Einzelnen durch seine Gruppenzugehörigkeit bestimmt wird und nicht durch individuelle Tugenden und Talente. Die Würde der Person schien verletzt zu sein, wenn Menschen nicht zusammenkommen dürfen, nur weil Unterschiede der Geburt sie trennen. Mit der Freigabe der Eheschließung tun sich freilich neue Probleme auf: Der Kreis möglicher Heiratskandidaten erweitert sich im Prinzip ins Grenzenlose, so daß es beliebig zu werden droht, an wen man sich für den Rest seines Lebens bindet. Für die Individuen, auf denen nun die ganze Last der Verantwortung ruht, wird die Wahl des richtigen Partners zu einem schwer kalkulierbaren Risiko. In dieser Situation der Unsicherheit übernimmt die Semantik der romantischen Liebe die Funktion, subjektive Gewißheit zu schaffen, wo sonst das Gefühl von Willkür und Beliebigkeit herrschen würde. Zum Ideal romantischer Liebe gehört die Vorstellung von Exklusivität: daß man sein Herz nur einer einzigen Person schenken könne. Die Liebe schränkt also den Kreis möglicher Ehepartner drastisch ein und reduziert dadurch Komplexität. Nur auf diese Weise können Braut und Bräutigam sich in dem Glauben wiegen, daß nicht ein Zufall sie zusammengeführt hat, sondern das Gefühl, füreinander geschaffen zu sein.[34]

Leid und Unglück in der Ehe ließen sich früher daraus erklären, daß die Eltern auf die Neigungen ihrer Kinder keine Rücksicht nahmen und sie aus Standes- oder Besitzinteressen verheirateten. In Kleists Novelle geht es jedoch nicht mehr darum,

[33] Luhmann, Liebe als Passion (wie Anm. 4), S. 184.
[34] Luhmann, Liebe als Passion (wie Anm. 4), S. 186.

daß die Macht widriger Umstände sich dem unendlichen Recht des Herzens entgegensetzt und die Liebenden auseinanderreißt. Die Hauptfiguren der Erzählung haben sich aus ihrer familiären Abhängigkeit gelöst; sie folgen ihrem eigenen Willen, und so muß das Scheitern ihrer Liebesbeziehung aus dieser Beziehung selbst erklärt werden. Damit verlagert sich das Interesse des Dichters auf eben jenes Gefühl, das die Liebenden zusammenführt. Wir hatten gesehen, daß Gustav und Toni – dem romantischen Ideal folgend – im anderen nur die individuellen, einzigartigen Züge suchen. Ihre Liebe macht sie blind gegenüber äußerlichen Merkmalen wie der Hautfarbe und achtet nicht auf Reichtum oder soziales Prestige; auch die Tugend gibt bei der Wahl der Verlobten nicht den Ausschlag, denn die Liebe ist kein moralisches Sensorium, sie wählt nicht zwischen Gut und Böse. Nur so läßt sich erklären, warum sich der weiße Offizier – völlig unbekümmert um die bisherige Existenz der Geliebten – zu einer Fünfzehnjährigen hingezogen fühlt, die sich bereits an einer Serie von Mordanschlägen beteiligt hat. Wie dieser Hintergrund von erotischer Verführung, »Verbrechen« (SW³ II, 183) und Heuchelei zeigt, ist die Liebe als bloß subjektives Empfinden ohne Kriterien ihrer Richtigkeit.[35] Entscheidend für die Wahl des Ehepartners ist allein das Vorhandensein der Liebe, also ihre schiere Faktizität. Der Zustand der Verliebtheit aber stellt sich ohne das bewußte Zutun der Beteiligten ein. Der eigenen Liebe gegenüber gibt es, wie Gustav und Toni erfahren, keine Freiheit. Die Verlobten haben einander, streng genommen, nicht gewählt, sondern sie wurden beide von ihren Leidenschaften überwältigt. Freiheit und Notwendigkeit gehen also bei der Liebesheirat eine paradoxe Verbindung ein. Im Gegensatz zu früheren Zeiten nehmen die Individuen sich zwar das Recht, ohne äußere Zwänge frei zu wählen, aber sie überlassen diese Wahl einem Gefühl, das sie nicht kontrollieren können.

Wenn es keine objektiven Maßstäbe gibt, von denen die Liebe sich leiten läßt, erscheint es beliebig, an welches Objekt sie sich bindet. Für den romantischen Dichter ergibt sich damit ein Darstellungsproblem: Wie soll er begründen, warum die Liebe seines Helden auf eben jene Person fällt und keine andere? Um die Wahl zu motivieren, greifen Autoren wie Novalis, Tieck oder E. T. A. Hoffmann gelegentlich zu einer Konstruktion, die auf den ersten Blick nur wie ein literarischer Kunstgriff erscheint: Der männliche Held findet wie durch Zufall genau die Frau, die das Schicksal ihm zugedacht hat, nämlich jene »ewig Geliebte [s]einer Seele«,[36] deren Bild ihm aus einer fernen Vergangenheit vertraut ist und nach der er, ohne es recht zu wissen, immer schon gesucht hat. In Kleists Novelle stoßen wir auf eine ähnliche Konstruktion. Toni wird nur deshalb zur Einzigen, die alle Liebe auf sich zieht, weil Gustav in ihr eine Andere wiedererkennt. Schon der erste Anblick des Mädchens macht ihn »betroffen« (SW³ II, 163), ohne daß er den Grund dafür zu nennen

[35] Vgl. Luhmann, Liebe als Passion (wie Anm. 4), S. 110 f.

[36] E. T. A. Hoffmann, Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. In: Ders., Sämtliche Werke in fünf Bänden, hg. von Walter Müller-Seidel, München 1960–1965, Bd. 1, Fantasie- und Nachtstücke, S. 179–255, hier S. 200.

wüßte. Aus den Tiefen der Seele dämmert die Erinnerung an Mariane Congreve, seine erste Braut, empor, aber diese »wunderbare Ähnlichkeit« wird ihm erst allmählich bewußt (SW³ II, 173).

In der Sekundärliteratur wurde die enge Beziehung von Toni und Mariane kaum beachtet. Ein früher Interpret meinte sogar, Kleist hätte sich dieses Motiv »schenken können«, denn die ›wunderbare Ähnlichkeit‹ der beiden Frauen erscheint »gar nicht erforderlich« und im übrigen auch »kaum denkbar, weil Tonis Mutter eine Mulattin« ist.[37] Daß zwischen dem Ideal und dem realen Liebesobjekt eine auffällige Differenz besteht, bildet freilich ein wichtiges Element der Darstellung, zeigt es doch, daß die Idealisierung der Geliebten ein Moment von Verkennung in sich schließt. Gustav liebt in dem farbigen Mädchen eine andere, die sich ihm in der Erinnerung als »Inbegriff aller Güte« darstellt (SW³ II, 174). Nur weil Toni diese verlorene Geliebte reinkarniert, kann sie eine so überwältigende Anziehungskraft gewinnen. Die Liebeswahl wird also von unbewußten Prozessen gesteuert. Daß eine gänzlich fremde Person in ihm »Begierde und Angst« auslöst (SW³ II, 175), d.h. Empfindungen, die sich in kürzester Zeit zu heftiger Liebe (und tödlichem Haß) steigern, hängt mit Identifikationsprozessen zusammen oder – genauer gesagt – mit Bildern einer vergangenen Liebe, die sein Begehren geprägt hat. Mit der Erinnerung an Mariane erwacht die Vorstellung einer Liebe, die ohne Eigennutz ist und deshalb nie erlischt. Wesentlich für diese Liebe ist zugleich die Erfahrung der Trennung, denn die Geliebte ist für ihn stets »Braut« geblieben (SW³ II, 174), d.h. Gegenstand eines unerfüllten Verlangens. Aber gerade weil die Sehnsucht nach ihr nie erfüllt wurde, scheint sie sein weiteres Liebesleben zu beherrschen.[38]

Auch Toni läßt sich in ihren Empfindungen von Bildern leiten. Auffallend ist allerdings, daß zwischen dem Liebesverhalten von Mann und Frau keine Symmetrie besteht. Während Gustav sich bei der Liebeswahl an das Bild der verlorenen Geliebten anlehnt,[39] ist im Falle Tonis von einem solchen Selektionsmechanismus nicht die Rede. Sie neigt zwar auch dazu, das Objekt ihrer Liebe zu überhöhen, so daß der weiße Offizier als »der edelste und vortrefflichste Mensch« erscheint (SW³ II, 177). Wichtiger als diese Idealisierung des Geliebten ist jedoch offenbar die Selbststilisierung, also ihre Bereitschaft, sich nach den Wunschvorstellungen des

[37] Günther, Die Konzeption von Kleists ›Verlobung in St. Domingo‹ (wie Anm. 24), S. 77.

[38] Daß die ursprüngliche Geliebte ödipale Züge trägt, ließe sich durch weitere Hinweise illustrieren. Der Name »Mariane« deutet auf das biblische Ideal einer Mutter, die ihre unendliche Liebe noch am Grab des toten Sohnes bezeugt. Auch das »Geschenk der treuen Mariane« – ein »kleines goldenes Kreuz«, das als »Brautgeschenk« an Toni übergeht (SW³ II, 175) – läßt sich im Kontext der Mutterliebe lesen. Es verweist auf die Bestimmung der Frau, sich für den Mann aufzuopfern. Toni kniet denn auch vor dem »Bildnis der heiligen Jungfrau« nieder und sucht im Gebet an die Muttergottes »Mut und Standhaftigkeit« zu gewinnen, bevor sie sich aufmacht, den »Jüngling« unter Einsatz ihres Lebens zu retten (SW³ II, 183).

[39] Sigmund Freud, Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens. In: Ders., Studienausgabe, Bd. 5: Sexualleben, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1982, S. 185–228, hier S. 191 ff.

Mannes zu modellieren. Als Gustav ihr vom Opfertod seiner ersten Braut berichtet, weckt er in Toni das Verlangen, dem Vorbild Marianes nachzueifern. Die Vorstellung, so wie Mariane für den Geliebten in den Tod zu gehen, beflügelt ihre Phantasie und gibt ihr die Kraft, all die Gefahren zur Rettung des Fremden auf sich zu nehmen. Sie »frohlock[t]« (SW³ II, 187) sogar bei dem Gedanken, sich für den Mann zu opfern, was sich als Hinweis darauf lesen läßt, daß es hier nicht einfach um einen Akt der Selbstverleugnung geht. Hinter der uneigennützigen Geste verbirgt sich ein narzißtisches Motiv: das Gefallen an dem Selbstbild nobler Größe und vielleicht auch der Wunsch, liebenswert zu erscheinen, indem sie sich dem Ideal des Mannes angleicht.

Es ist kein Zufall, daß in Kleists Novelle das Vertrauen zwischen den Liebenden von Identifikationsprozessen abhängt. Indem Mann und Frau sich durch Liebe aneinander binden und sich diese Liebe als unvergänglich vorstellen, also mit der »Verinnerlichung des Gattenverhältnisses«,[40] bekommt die Imagination eine entscheidende Bedeutung. Bilder vergangener Liebe treten als vermittelndes Moment zwischen die Liebenden und geben ihrem Begehren Beständigkeit.[41] Das Gefühl, in der Geliebten jene Auserwählte gefunden zu haben, die das Schicksal einem zugedacht hat, läßt sich nur durch Identifikationsprozesse herstellen. Die Liebe fixiert sich auf eine bestimmte Person, indem sie das Bild einer früheren Geliebten in diese Person projiziert. Da der Liebende sein Objekt verzaubert und sich damit an Chimären bindet, kann er freilich nicht sicher sein, ob seine Liebe erwidert wird. Das reale Liebesobjekt fügt sich nie ganz seinen Vorstellungen, es bleibt ihm fremd, und diese Fremdheit macht sich in der ›Verlobung in St. Domingo‹ daran fest, daß die junge »Mestize« (SW³ II, 161) durch ihre Geburt einer feindseligen Welt angehört. Ihre »ins Gelbliche gehend[e] Gesichtsfarbe« (SW³ II, 161), die sie mit den aufständischen Sklaven verbindet, bleibt dem weißen Offizier »anstößig« (SW³ II, 172), mahnt sie doch an die Möglichkeit des Verrats. Toni evoziert daher, neben dem Bild Marianes, auch das Bild jenes pestkranken Mädchens, das die Sexualität nur dazu benutzt, ihren Liebhaber zu töten. Absolutes Vertrauen, wie es sich mit dem Bild der ursprünglichen Geliebten verknüpft, läßt sich durch die Idealisierung der Geliebten nicht (wieder-) gewinnen. Auf das Objekt der romantischen Liebe fällt notwendig der »Schatten« von Untreue und Verrat (SW³ II, 165).

---

[40] Becker, Adoption – Verlöbnis – Ehe (wie Anm. 18), S. 84.

[41] Es ist deshalb mehr als eine zeitliche Koinzidenz, daß die Liebesheirat um 1800 Hand in Hand mit anderen Veränderungen auftritt: mit der Ausdifferenzierung einer familiären Intimsphäre und der ›Erfindung‹ der Mutterliebe. Vgl. dazu Friedrich A. Kittler, Aufschreibesysteme. 1800/1900. München 1985. – Anthony Giddens, The Transformation of Intimicy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies, Cambridge 1992, S. 42.

John D. Pizer

KLEIST UND STEFAN ZWEIG

Der Österreicher Stefan Zweig war einer der meist gelesenen und meist übersetzten deutschsprachigen Schriftsteller in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Sein umfangreiches Engagement und weitreichender Ruf führte zu einer ansehnlichen Zahl von Werken über sein Leben, seine Schriften, Verhältnisse und Einflüsse. Deswegen muß es überraschen, daß bisher keine eingehenden Studien zu seinen literarischen Auseinandersetzungen mit einer besonders von ihm hochgeschätzten und gewürdigten Figur, Heinrich von Kleist, erschienen ist. In den zwei umfangreichen Bibliographien zu dem Wiener Autor sucht man vergeblich nach Werken, die Zweigs intellektuelle und geistige Beziehung zu Kleist analysieren.[1] Kleists Einfluß auf Zweig wirkte sich nicht nur literarisch, sondern – möglicherweise – gleichfalls höchst persönlich aus; in der Flucht in den Freitod im Jahre 1942 dürfte Kleist Zweig als Vorbild gedient haben.[2] Auch als Autographensammler wies Zweig sein reges Interesse am Leben und Werk Kleists auf.[3] Im folgenden Artikel wird diesem Einfluß durch die Behandlung von vier Anknüpfungspunkten nachgegangen: 1. die Wirkung von ›Penthesilea‹ auf Zweigs frühes Versdrama ›Tersites‹ (1907); 2. Zweigs Aufsatz über Kleist in ›Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin. Kleist. Nietzsche‹ (1925); 3. Kleist als exemplarischer Faktor nicht nur in Zweigs Entschluß zum Freitod, sondern auch in der Art und Weise der Vollstreckung dieses Entschlusses; 4. Kleists Auseinandersetzung mit dem Selbstmord als Muster für das Suizidthema im posthum erschienenen Roman ›Rausch der Verwandlung‹ (1983).

Schon 1914 machte der Literat Paul Zech auf ›Tersites‹ »als eine Reaktion auf den Naturalismus und als Beleg von Zweigs großer Verehrung für Heinrich von Kleist«

[1] Beide veröffentlichten Bibliographien stammen von Randolph J. Klawiter, Stefan Zweig: A Bibliography, Chapel Hill 1965, und ders., Stefan Zweig: An International Bibliography, Riverside 1991. Klawiter teilte mir durch email persönlich mit, daß er in seiner vierzigjährigen Tätigkeit als Zweigbibliograph niemals eine echte Studie zur Beziehung zwischen Kleist und Zweig fand. Professor Klawiter sowie Frau Franciska Safran, Verwalterin der Stefan-Zweig-Sammlung der State University of New York in Fredonia, gebührt mein Dank für ihre Hilfe.

[2] Dies vermutet sogar seine erste Frau. Siehe Friderike M. Zweig, Stefan Zweig. Eine Bildbiographie, München 1961, S. 119, S. 124 f.

[3] Er besaß mehrere handschriftliche Arbeiten von Kleist. Siehe dazu seinen Brief an Georg Minde-Pouet vom 13. Juni 1919. In: Stefan Zweig. Briefe 1914–1919, hg. von Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler, Frankfurt a.M. 1998, S. 280–281, sowie Klaus Kanzog, Edition und Engagement. 150 Jahre Editionsgeschichte der Werke und Briefe Heinrich von Kleists, Bd. 2, Berlin 1979, S. 242, 258, 273, 275, 277, 301, 302 Anm. 27, 347 Anm. 13.

aufmerksam.[4] Der lyrische Stil und die gehobene Sprache zeigen diesen antinaturalistischen Hang; ›Penthesilea‹ und ›Tersites‹ haben die Anwendung des fünffüßigen Jambus als Taktart gemeinsam. Wie der Titel dieses Trauerspiels verdeutlicht, tritt der verachtete, verunstaltete, hohnredende Antiheld der griechischen Armee in der Belagerung von Troja – eher eine Randfigur in den zwei bekanntesten sich mit ihm befassenden Werken der Weltliteratur, Homers ›Ilias‹ und Shakespeares ›Troilus und Cressida‹ – als Hauptprotagonist auf. Zweigs Tersites kann nicht umhin, menschliche Nähe, Wärme und Liebe zu suchen, und die Tatsache, daß er immer wieder an diesem Versuch scheitert, macht ihn zu dem hohnspeienden Spötter, als der er auch bei Homer und Shakespeare agiert. Tersites' stark ausgeprägte Sehnsucht nach weiblichem Kontakt findet konkrete Form in der Amazonenfürstin Penthesilea, in Zweigs Drama »Teleia« genannt.[5] Diese entlehnt von der kriegerischen Prinzessin Kleists viele Züge, u.a. Herrschsucht, Leidenschaft, Stolz, den gleichzeitigen Drang nach Unabhängigkeit von Achilles und einem Verbundensein mit diesem.

Den antiken Sagen gemäß behandelt Achilles Teleia als Sklavin in seinem Lager, und ihre Beziehung zueinander gipfelt in ihrem Tod durch seine Hände. Am Anfang des Stückes hofft Tersites auf eine Verbindung mit dem Großprotz des griechischen Heeres, weil dieser ihn vor einer Ausweitung einer Verprügelung durch Odysseus und Menelaos schützte, jedoch schlägt der Freundschafts- und Allianzversuch in Haß um, nachdem Achilles ihm nur Abscheu und Verachtung entgegenbringt. Der Haß wird durch Achilles' Behandlung der von Tersites angebeteten Teleia noch geschürt: Diese wird von Achilles als willenloses Objekt betrachtet, das er schließlich an Patroklos als Lohn für dessen Heldentaten bei Troja verschenken will. Die Vorstellung solch einer Degradierung findet Teleia unerträglich, und sie bringt aus Haß gegen Achilles diesen auf den Verdacht, daß sie durch den abscheulichen Krüppel ihre Jungfräulichkeit einbüßte. Diese angebliche Tat bringt den König der Myrmidonen aus der lähmenden Lethargie, die ihn während des größten Teils des Theaterstücks plagt, ihn vom Kampf gegen die Trojaner abhält und über seinen angeblich nahen Abgang grübeln läßt, eine Apathie, die vor dem Anfang der Handlung verursacht worden ist, nachdem ihm Agamemnon das Mädchen Briseis fortnahm und er sich deswegen dem Wehrdienst entzog. Als Achilles Teleia auffordert, denjenigen zu nennen, der sich erkühnte, »Patroklos' Geweihtes Gut« zu »belasten«,[6] bemerkt er Tersites aus der Ecke seines Zeltes auf ihn zukommen und er-

[4] Donald G. Daviau, Die Freundschaft zwischen Stefan Zweig und Paul Zech. Eine biographische Studie. In: Stefan Zweig. Paul Zech. Briefe 1910–1942, hg. von Donald G. Daviau, Frankfurt a.M. 1986, S. 161 und S. 224 Anm. 46.

[5] In seinen ›Nachbemerkungen des Herausgebers‹ zur neuesten Ausgabe des ›Tersites‹ behauptet Knut Beck: »Zweig verkürzt den Namen der Penthesilea wohl des Versmaßes wegen«. In: Stefan Zweig, Gesammelte Werke in Einzelbänden: Tersites. Jeremias. Zwei Dramen, hg. von Knut Beck, Frankfurt a.M. 1982, S. 334.

[6] Zweig, Tersites (wie Anm. 5), S. 107.

sticht die Amazone. Diese Tat läßt den schwachen Heerführer endlich aus seiner fortdauernden Feigheit ausbrechen und die Rollen des Angreifers und des Bedrängten mit Achilles wechseln. Dieses kurze Agieren als Aggressor erreicht seinen Höhepunkt, nachdem Tersites vom Tod des Patroklos erfährt und Achilles mit dieser Nachricht verhöhnt. Der Rollentausch bricht jäh ab, als Tersites Hektor, den Mörder von Patroklos, ein zweites Mal nennt. Zum Kampf gegen Hektor ausschreitend, schleudert Achilles Tersites ein letztes Mal beiseite, und dieser, sterbend, gewinnt seine alte Todes- und Lebenssehnsucht zurück, indem er die Lippen der Leiche Teleias küßt.

Solch eine knappe Zusammenfassung der Hauptstränge dieser theatralischen Handlung läßt notwendigerweise wenig von dem Einfluß Kleists auf ›Tersites‹ durchblicken. Die Beziehung Achilles' zu Penthesilea, Schwerpunkt in Kleists Drama, kann in Zweigs Trauerspiel nur eine Nebenrolle spielen. Der Einfluß wird wohl zum Teil persönlicher Art sein; in seiner Autobiographie ›Die Welt von gestern‹ (im Jahre 1941, relativ kurz vor dem Freitod, beendet und im folgenden Jahr erschienen) findet Zweig im Rückblick, daß ›Tersites‹ eine frühe Verkörperung seiner Neigung darstellt, tragische Figuren unter den schwachen, leidenden Menschen, den »Besiegten« zu finden, anstatt unter den starken Helden wie Achilles, die überlieferungsgemäß die tragischen Heroen der klassischen Theaterstücke lieferten. Zweig fand später in Kleist solch einen »dem Schicksal Unterliegende[n]«,[7] und diese Tatsache trug wesentlich zu seiner Faszination für den früh Verstorbenen bei.

Es ist das Verdienst Robert Dumonts in seiner Studie ›Le théâtre de Stefan Zweig‹, einige der Einflüsse von Kleist und ›Penthesilea‹ auf Zweig und ›Tersites‹ deutlich, wenn auch knapp zu schildern. Wie Kleist habe, so Dumont, Zweig Bezug auf Benjamin Hederichs ›Gründliches mythologisches Lexikon‹ genommen, um sich mit präzisen Einzelheiten aus den antiken Legenden über die Amazonen im allgemeinen und über Penthesilea im besonderen auszustatten. Dumont nimmt die grundsätzliche »atmosphère frénétique« in ›Tersites‹ als ein eindeutiges Resultat von Zweigs ›Penthesilea‹-Lektüre wahr und hält Zweigs Amazonenfürstin in ihrer »grandeur« und »violence« für eine Wiederbelebung der Kleistschen Titelheldin. In beiden Figuren gebe es einen verinnerlichten Kampf zwischen Leidenschaft und Stolz. Während Penthesilea ihre Niederlage nicht zugeben könne und trunkene Leidenschaft mit trunkene Mordlust vermenge, verlange Teleia, nicht weniger stattlich als Penthesilea (wenn auch nicht gerade wahnsinnig veranlagt wie diese) den Respekt ihres männlichen Widerparts; beide seien völlig ihrer Leidenschaft für Achilles hingegeben. Bei beiden sei der Haß Ausdruck frustrierter Liebe, obwohl sich Teleia durch ihre Fähigkeit, Mitleid zu spüren (besonders Tersites gegenüber) menschlicher erweise sowie durch ihre ausgeprägt feministische Forderung nach Gleichberechtigung und Befreiung von der männlichen Vormundschaft moderner

[7] Stefan Zweig, Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers, Frankfurt a. M. 1976, S. 129.

wirke. Dumont findet auch formale Ähnlichkeiten, die die Wirkung von ›Penthesilea‹ auf ›Tersites‹ verdeutlichen; in beiden Versdramen gebe es z. B. die häufige Anwendung des Enjambements.[8]

Dumonts Studie zeigt zutreffend den allgemeinen Einfluß, den ›Penthesilea‹ auf ›Tersites‹ ausübte. Es gibt auch frappierende Parallelen zwischen gewissen Abschnitten in beiden Texten, die dieselben Augenblicke in der Beziehung zwischen Achilles und Penthesilea/Teleia behandeln. Besonders auffallend ist die Anwendung des Chiaroscuro-Kontrasts in der Schilderung durch die zwei Amazonenführerinnen für den Moment, in dem sie Achilles zum ersten Mal erblicken. Bei Kleist lesen wir:

> Wie aber ward mir,
> O Freund, als ich dich selbst erblickte –!
> Als du mir im Skamandrostal erschienst,
> Von den Heroen deines Volks umringt,
> Ein Tagsstern unter bleichen Nachtgestirnen! (SW[1] I, 409)

Bei Zweig übersieht Achilles die Leidenschaft Teleias; deswegen behandelt er sie als eine im Kampf erbeutete Sklavin. Aber im ersten Rausch ihrer Wahrnehmung seiner Gegenwart erlebt sie die Licht/Dunkelheit-Polarität noch intensiver als Penthesilea, weil Achilles ihr dunkles Herkunftsmilieu für sie erstmalig und einmalig überstrahlt:

> Von Fernen kam ich, auf vereisten Wegen,
> Von Ländern, deren Spur kein Grieche kennt,
> Wo fahl das Mondlicht dämmert, ohne Glanz
> Der Sonnenschein sich auf die Felsen spreitet.
> Von dort kam ich, zog deines Namens Spur
> Nur nach, der in der Wand'rer Liedern lebte,
> Und als ich in der Schlacht zum erstenmal
> Dich sah, in Stahl geschient und strahlenhell
> Auf weißem Roß, da schoß ein Leuchten auf
> In mir und übersonnte alle Träume.[9]

In beiden Werken dient die subjektive Beleuchtung des Achilles als Veräußerlichung der geistigen und emotionalen Erhellungsverwandlung, die die zwei Amazonen bei seinem Anblick durchmachen. Es läßt sich kaum vorstellen, daß diese atmosphärische Technik bei Zweig nicht die Übernahme einer Kleistschen Handhabung darstellt.

Die jeweiligen Dialoge zwischen den Achillesfiguren einerseits und Penthesilea/Teleia andererseits weisen auch solche kaum zufälligen Übereinstimmungen auf. Der allzu überladene Mitteilungsdrang und das gleichzeitige Bedürfnis aller dieser Figuren, den eigenen Willen durchzusetzen, heben einander auf und führen zu leidenschaftlichen Gesprächen, die gegenseitig völlig un- oder mißverstanden werden.

---

[8] Robert Dumont, Le théâtre de Stefan Zweig, Paris 1976, S. 17, 22–25, 38.

[9] Zweig, Tersites (wie Anm. 5), S. 72.

Wenn Kleists Achilles den Wunsch äußert, von Penthesilea ein göttliches Kind zu bekommen und sich weigert, ihr nach Themiscyra zu folgen, kann sie nur fassungslos sagen: »Wie? Was? Kein Wort begreif ich –« (SW[1] I, 410). Zweigs Achilles ist nie in der Lage, Teleia als Mensch zu begreifen, ein Umstand, der vor allen anderen zu dem verzweifelten Haß Tersites' gegen den König der Myrmidonen führt. In beiden Stücken nimmt man die gespannte Resonanz der Sprache in ihrem von Kleist konzipierten Ursprung wahr, und deswegen ist die männliche bzw. weibliche Sprache dem Widerpart des anderen Geschlechts unverständlich. Wie Gerhard Neumann es zutreffend ausdrückt, geht nach Kleists Sprachtheorie die Sprache überhaupt erst aus dem »Spannungsfeld der Geschlechterdifferenz« hervor, und das daraus resultierende »Stocken der Sprache«[10] in den Dialogen des Paares der Antike überträgt sich auch auf Abschnitte von Zweigs Text, obwohl solche Hemmungen bei Zweig – eine Unmöglichkeit bei Kleist – manchmal überbrückt werden. Der Bühnenhinweis »Verstehend, leiser«, als Achilles endlich begreift, daß Teleia aus Liebe zu ihm nicht an Patroklos verschenkt werden will,[11] ist in einem Drama Kleists kaum vorstellbar. Zweigs Achilles ist überhaupt anders veranlagt als der griechische König Kleists, zum Selbstzweifel neigend und oft von Depressionen geplagt, die seinen Schöpfer lebenslang heimsuchten.[12] Nichtsdestotrotz zeugen Bruchstücke der Achilles-Teleia-Dialoge in ›Tersites‹ von der Urkraft der Sprache, die für Kleist im Sündenfall wurzelt, die als »Funke«, so Neumanns Zusammenfassung der Kleistschen Theorie des Sprachursprungs, »zwischen den Polen des Männlichen und des Weiblichen zündet, als Entladung der Energie in der Kleistschen Flasche«,[13] eine von Antithesen geprägte Ursprache, die häufig in Dialogen zwischen Achilles und Penthesilea zum Ausdruck kommt. In ›Tersites‹ findet man auch Dialoge, denen diese durch die Urwüchsigkeit der geschlechtlichen Antithesen in der Kleistschen Sprache anhaftende Macht beigemengt ist, nur um einen Ton leiser und gesetzter ausgedrückt. So z.B. teilt Achilles der Amazonenfürstin seine ursprüngliche, jenseits aller Vernunft und sichtbaren Aufklärung entstandene Empfindung mit, als er sie zum ersten Mal körperlich spürte:

> Wie flammt dies wilde Haar! Wie deine Stimme
> Doch seltsam lockt. So warst du damals wohl,
> Als mir der Qualm des Bluts die Sinne trübte,

[10] Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umrisse von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1994, S. 14.

[11] Zweig, Tersites (wie Anm. 5), S. 70.

[12] Zu Zweigs geistiger Veranlagung aus einer psychoanalytischen Perspektive siehe Thomas Haenel, Stefan Zweig, Psychologe aus Leidenschaft. Leben und Werk aus der Sicht eines Psychiaters, Düsseldorf 1995. Über den Unterschied zwischen Zweigs Achilles und denen seiner Vorgänger bemerkt Dumont, Le théâtre de Stefan Zweig (wie Anm. 8): »Il n'a rien de commun avec le chef orgueilleux, borné, brutal, dessiné par Shakespeare, il n'est pas non plus le héros radieux à l'ardeur et l'insouciance juvéniles de Kleist« (S. 30).

[13] Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers (wie Anm. 10), S. 14.

Daß ich nicht sah, nur fühllos fühlte, daß
Ein Körper mir im Arme lag und wild
Die Hufe meines Rosses schlugen.[14]

In seiner Rezension zu Friedrich Gundolfs ›Heinrich von Kleist‹, die am 2. Februar 1923 in der ›Frankfurter Zeitung‹ erschien, lobte Zweig die Hellsichtigkeit, Klarheit und Feierlichkeit dieser Studie. In Gundolf sieht Zweig den einzigen Menschen, der solchen ätherischen, weltentfernten Dichtern wie Kleist »im Urzusammenhang von Gestalt und Gestaltung« hätte gerecht werden können. Trotzdem bemängelt Zweig die vollkommene Abwesenheit aller biographischen Bestandteile in Gundolfs Monographie. Nur darüber beschwert sich Zweig, daß dieses Buch »sich einzig auf die Gestaltung, auf das Geistige beschränkt und nicht auch die Gestalt, das dämonische Schicksal, in den wunderbar geschlossenen Kreis der Erklärung und Beschwörung einbezogen hat« (NR, 444b). Diese angebliche Schwäche bei Gundolf glich der Rezensent selbst etwa ein Jahr später aus; er schrieb den Aufsatz über Kleist in wenigen Wochen, und das Manuskript zum Buch ›Der Kampf mit dem Dämon‹ wurde im März 1924 vollendet.[15] ›Der Kampf mit dem Dämon‹ ist Sigmund Freud zugeeignet. Schon früh im zwanzigsten Jahrhundert pflegten die zwei Wiener Juden eine freundschaftliche Beziehung, und Zweig bewunderte den Gründer der modernen Psychoanalyse sein ganzes Leben lang. Im Jahre 1931 widmete ihm Zweig sogar einen ganzen Aufsatz in der Essaytrilogie ›Heilung durch den Geist‹. Zweig äußerte sich öfters über seinen Drang, die psychischen Tiefen der Menschen zu begreifen und ans Licht zu bringen, zum Teil als »Umwege auf dem Wege zu mir selbst«, wie ein Abschnitt der Autobiographie heißt,[16] und dieser Drang kommt nicht nur in essayistischen Auseinandersetzungen wie dem Aufsatz zu Kleist zum Ausdruck, sondern auch in seinen zahlreichen Novellen. Deswegen wird Zweig wohl an Äußerungen wie der folgenden in Gundolfs ›Heinrich von Kleist‹ Anstoß genommen haben: »Kleist ist bei aller Kraft und Höhe eine tief unweise Natur. Mit dem Wort pathologisch ist nichts gesagt – jeder großen Tat- und Schaffenskraft liegt eine außerordentliche Leidenskraft und Leidenslust zugrunde, die gewohnen [sic!] Glücksuchern und Maßhaltern erschrecklich vorkommt«.[17]

Gerade dem Einzigartigen, dem Individuellen der Kleistschen Pathologie wollte Zweig auf die Spur kommen. Wohl aber scheint Zweig im Allgemeinen mit dem Urteil Gundolfs einverstanden zu sein, daß Kleists »unweise« Geistesstörung im Gegensatz zu denen Hölderlins und Nietzsches steht; der »Wahnsinn« von diesen »entsteht durch überhelle Erkenntnis« in der Meinung Gundolfs.[18] Zweig findet

[14] Zweig, Tersites (wie Anm. 5), S. 73.
[15] Donald A. Prater, European of Yesterday: A Biography of Stefan Zweig, Oxford 1972, S. 148.
[16] Zweig, Die Welt von gestern (wie Anm. 7), S. 123–135.
[17] Friedrich Gundolf, Heinrich von Kleist, Berlin 1922, S. 18.
[18] Gundolf, Heinrich von Kleist (wie Anm. 17), S. 18.

ebenfalls, daß Hölderlin »tragisch wissend sein Schicksal«[19] zu erleben imstande war und Nietzsches Wahnsinn und Genesung »aus einer genialen Selbsterkenntnis« (S. 250) entstanden, während Zweigs Kleist immer im Dunkeln der Unwissenheit seines eigenen Dämons herumtappte. Der »Dämon« ist in Zweigs Buch ein Leitbegriff, der eher seiner Lektüre der alten Griechen und vor allem seiner Bekanntschaft mit dem Gedankengut Goethes zuzuschreiben ist als einer eingehenden Auseinandersetzung mit der Psychologie und Literaturwissenschaft Freuds.

Wie allgemein bekannt, ist der Dämon in der Goetheschen Perspektive eine seinen Opfern bzw. vom Schicksal Begünstigten unbewußte Macht, und weil Zweig der Meinung Gundolfs war, daß Kleists persönlicher Dämon ihm durchaus unbewußter war, als dies im Falle Hölderlins und Nietzsches zutraf, ist seine Handhabung des Dämonbegriffs im Kleistaufsatz dessen Goethescher Provenienz viel treuer als in den Aufsätzen in ›Der Kampf mit dem Dämon‹ zu Hölderlin und Nietzsche. In Zweigs Aufsatz zu Kleist agiert Goethe als der hellsehende, sich selbst kennende Widerpart zum ungestümen, blind um sich selbst schlagenden Schicksalsopfer, dessen Karriere Goethe auf eine so ungeschickte, tragische Folgen mit sich bringende Weise förderte. Natürlich ist diese Art dialektischer Gegenüberstellung von Goethe und Kleist nicht einzigartig, sondern eine nützliche Gepflogenheit, der man seit den Anfängen der Kleistforschung und auch in jüngster Zeit begegnet.[20] Jedoch im Falle Zweigs ist diese Persönlichkeitsdialektik ein kritisches Mittel höchst persönlicher Art. Im Kleistaufsatz betont Zweig Goethes Fähigkeit, sich dem ›Werther‹ als Weg zur Selbstbefreiung vom Thanatostrieb des eigenen Dämons zuzuwenden – im Gegensatz zu Kleist,[21] dessen Kunstwerke diesem Zweck nicht dienen konnten. Wie der Zweig-Biograph Donald Prater betont: »Goethe *was* Werther, but stayed alive by writing the story of Werther's death; Zweig, we might say, was Kleist – but in the end could not escape his own fate by writing of Kleist's suicide«.[22] Kleist war, wie die mythische Figur Thersites, für Zweig ein »dem

[19] Zweig, Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin. Kleist. Nietzsche, Leipzig 1925, S. 92. Hiernach im Text mit Seitenangaben zitiert.

[20] Siehe zum Beispiel Werner Frick, »Ein echter Vorfechter für die Nachwelt«. Kleists agonale Modernität – im Spiegel der Antike, KJb 1995, S. 44–96. Frick kontrastiert Goethes Drama ›Iphigenie‹ mit seiner »prinzipielle[n] humane[n] Verständigungsmöglichkeit« mit dem »regressive[n] Gestammel«, den »ohnmächtigen Anakoluthe[n]« sowie der »tragische[n] Katastrophe« von ›Penthesilea‹ (S. 70–71).

[21] Deswegen spricht Zweig in Verbindung mit Kleist von einer »›Verwirrung des Gefühls‹, die Goethe, den Klardämonischen, so sehr bei ihm beängstigte«. Zweig, Der Kampf mit dem Dämon (wie Anm. 19), S. 196 f. Weiter in demselben Text benutzt Zweig auch diesen Ausdruck – »Verwirrung des Gefühls« – um Kleists literarische Neigung zum Unheimlichen zu schildern (S. 205). »Verwirrung der Gefühle« ist der Titel einer Novelle sowie einer Novellenkette von Zweig, die im Jahre 1926 erschienen ist. Robert Dumont, Le théâtre de Stefan Zweig (wie Anm. 8), vermutet in der Novelle den Einfluß Kleists (S. 18). Thomas Mann benutzte diesen Ausdruck – »Verwirrung des Gefühls« – um die Atmosphäre in Kleists Novellen zu evozieren (NR, 690).

[22] Prater, European of Yesterday (wie Anm. 15), S. 149.

Schicksal Unterliegende[r]«,[23] und als solch einer kam Zweig, wie sogar die oberflächlichste Lektüre der ›Welt von gestern‹ aufweist, sich selbst vor. Solche Verdammten sind häufig die Hauptprotagonisten seiner Dramen und Novellen, aber seine Beschäftigung mit ihnen führte Zweig am Ende nicht zur Rettung vor dem eigenen Dämon.

Im Jahre 1926 schrieb Zweig an Freud: »Mir ist Psychologie […] heute eigentlich *die* Passion meines Lebens«.[24] Da diese Passion auch 1924 viel stärker war als der Trieb, Literaturwerke selbst zu analysieren und Zweig im Falle Kleists diese Aufgabe mehr als ausreichend durch Gundolf erledigt sah, widmet sich der Kleistaufsatz im ›Dämon‹ vor allem dem Leben und eher nebenbei der künstlerischen Leistung dieses Schriftstellers. In allen Etappen dieses Lebens betont Zweig den titanischen Konflikt zwischen Kleists Leidenschaft und dem starken, tief immanenten sittlichen Willen, der Kleist gezwungen habe, seine ebenso kräftigen Triebe niederzukämpfen. Hervorgehoben wird die durch diese inneren Zwiste entstehende einzigartige Beschaffenheit des Kleistschen Werdegangs, und wie sich diese angebliche Schrullenhaftigkeit in Kleists Dramen und Novellen widerspiegelt. Werk und Leben sind in dieser Hinsicht untrennbare Resultate seiner »Überreiztheit« (das wichtigste Schlüsselwort im ganzen Aufsatz), seiner pathologischen Natur. So sieht Zweig, wie Gundolf vor ihm, Kleist als »heldenhaft unweise«; seine »Besessenheit zur letzten Tiefe« verknüpft alsdann sein eigenes Dasein mit seinen Dramen: »Er sah die Welt als Tragödie, so schuf er Tragödien aus seiner Welt und formte als ihre letzte und höchste sein eigenes Leben« (S. 200).

Zweig meint Spuren des zum Abgrund treibenden Dämons von Kleist in den mannigfaltigsten Episoden seines Lebens *und* Werkes wahrzunehmen. Die manchmal zügellos wirkende Leidenschaft seiner Dialoge zwischen Vertretern und Vertreterinnen der beiden Geschlechter, besonders in ›Penthesilea‹, die für Kritiker wie Neumann in Kleists Theorie vom Ursprung der Sprache wurzelt, hat nach Zweig ihren Ursprung eher in Kleists mißratenem Eros, im Mangel am Gleichgewicht zwischen Moral und Geschlechtstrieb in Kleists emotionalem Leben. In dieser Perspektive wäre Kunst für Kleist überhaupt »Exorzismus, Austreibung der bösen Geister aus dem gefolterten Leib ins Imaginäre« (S. 173). Besonders faszinierend für Zweig sind Kleists scheinbar ziellose Reisen, oft in kriegsgefährdete Gebiete zur Zeit der französischen Revolutionskampagnen. Selbst immer wieder unterwegs, auch im Laufe des Ersten Weltkriegs,[25] mag sich Zweig diesbezüglich seinem schriftstellerischen Vorgänger besonders verwandt gefühlt haben, aber während Zweig fast immer Ziele mit seinen häufigen Reisen verband, sah er in Kleists scheinbar sinnlosem Herumirren wieder die Folgen des seinen Besitzer verfolgenden inneren Dämons. Außer seinen erotischen Mißerfolgen schreibt Zweig zwei anderen

[23] Zweig, Die Welt von gestern (wie Anm. 7), S. 129.

[24] Zweig, zitiert in Haenel, Psychologe aus Leidenschaft (wie Anm. 12), S. 13.

[25] Zum Thema »Zweig der Rastlose« siehe das so betitelte Kapitel in Rosi Cohen, Das Problem des Selbstmordes in Stefan Zweigs Leben und Werk, Bern 1982, S. 125–141.

externen Faktoren in Kleists Leben besondere Bedeutung zu: seiner militärischen Erfahrung (Zweig war selbst sein ganzes Leben pazifistisch, ein ausgesprochener Kriegsgegner)[26] und seiner fatalen Kantlektüre. Die Auseinandersetzung mit Kant habe Kleists ganzen Lebensplan, auf seinem bisher unerschütterlichen Glauben an die Vernunft basierend, zerstört, und ihn tief vereinsamt. Nachher und dadurch wird Literatur für Kleist die »erste Befreiung: jauchzend gibt er (der ihm zu entkommen wähnte) sich an den Dämon zurück und wirft sich in seine eigene Tiefe wie in einen Abgrund« (S. 184). Dieser Abgrund breche auf, weil Kleists maßloser Ehrgeiz, seine Leidenschaft, seine persönliche Unzufriedenheit mit seinen künstlerischen Leistungen und die Gleichgültigkeit der Öffentlichkeit ihn völlig zermürbt habe. Obwohl auch diese Perspektive der Kleistforschung nichts Originelles anzubieten hat, ist auch hier eine persönliche Note spürbar; selbst einer der erfolgreichsten Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts, litt der zutiefst bescheidene Zweig oft am Mißmut über die eigene Arbeit.[27]

Zweigs knappe Erörterungen der einzelnen Werke Kleists sind auch aus psychoanalytischer Sicht verfaßt. Auch hier ist immer wieder die Rede von vernichtenden Trieben, vom quälenden Dämon, die Kleist an die Arbeit zwingen. Von Interesse hier ist der elegant gezogene Kontrast zwischen dem höchst persönlichen Ton seiner Dramen, wo als »Treiber und Getriebener, Anpeitschender und selbst Gejagter« er »mitten zwischen seinen Gestalten« zu finden ist (S. 198), und den Novellen, wo Kleist übertrieben objektiver vorgehe, und wo er das eigene Ich völlig beiseite lasse (S. 207–208). Jedoch ist natürlich für die bisherige Zweigforschung die Auseinandersetzung mit Kleists Selbstmord am aktuellsten. Es gibt zwei Gründe, weshalb man meinte und noch meint, daß Kleist Zweig als Muster vorschwebte, als er seinen eigenen Freitod in Gang setzte und schließlich vollendete. Erstens hatten sie gemeinsam, daß sie den Selbstmord nicht allein begehen wollten. In seinem Aufsatz scheint Zweig von der Tatsache sehr eingenommen zu sein, daß Kleist sich viel Mühe gab, einen Begleiter für seine Flucht in die Beendigung des eigenen Lebens zu finden, und Zweig selbst schlug denselben letzten Weg ein. In ihrer ›Bildbiographie‹ zu Zweig berichtet seine erste Frau – in der dritten Person über sich selbst redend – von Zweigs »geradezu glühende[m] Eindringen« in Kleists Wunsch, sich das Leben zu nehmen, und findet im Kleist-Essay andere Bereiche im Leben Kleists nur flüchtig erörtert. Da Zweig auf die frühen Einflüsse auf Kleists Dasein vorsichtig psychoanalytisch eingeht, ist dieses Urteil nicht ganz gerecht. Jedoch muß der nächsten, höchst persönlichen Offenbarung von Friderike Zweig besondere Achtung geschenkt werden:

---

[26] Siehe dazu Zweig, Die Welt von gestern (wie Anm. 7), S. 144–205, sowie Cohen, Das Problem des Selbstmordes (wie Anm. 25), S. 78–98.

[27] Er beklagte sich z. B. seiner ersten Frau, Friderike, gegenüber, daß er wußte, »wie relativ die ganze Literatur ist, die ich machen kann«, zitiert in Haenel, Psychologe aus Leidenschaft (wie Anm. 12), S. 151 f.

> Zwischen Kleist und Zweig besteht noch eine andere Ähnlichkeit: Er wollte nicht allein in den Tod gehen. Zweimal hat er Friderike aufgefordert, mit ihm zu sterben. Sie versicherte ihm, daß sie mit ihm bis ans Ende der Welt gehen würde, doch da würde ihre Gefolgschaft enden. Lotte, die jüngere, eine kranke Frau, die nur durch ihn am Leben hing, erklärte sich bereit; es heißt, daß sie nicht dasselbe Gift nahm wie er.[28]

Die gedämpft spitze Äußerung über Lotte Zweigs übertriebene Anhänglichkeit im letzten Satz dieses Zitats mag als Ausdruck der eifersüchtigen ersten Frau gegen die zweite wirken, könnte aber dem wahren Tatbestand entsprechen; jedenfalls folgte Lotte allem Anschein nach ganz freiwillig ihrem Ehemann in den Tod. Das Rätsel, ob die Todesgefährten Henriette Vogel/Heinrich von Kleist einerseits und Lotte Zweig/Stefan Zweig andererseits in einen mehr als zufälligen Zusammenhang zu bringen sind, scheint nicht völlig lösbar zu sein. Donald Prater glaubt, daß Zweigs Entscheidung, Lotte in den Tod mitzunehmen, teils aus dem inneren Bedürfnis nach einer Begleiterin ins Jenseits, aber auch teils aus Mitleid mit der unglücklichen Frau getroffen wurde; wohl schwerlich sei sie für ihn, wie Henriette Vogel für Zweigs Kleist, eine »Todgeweihte« gewesen.[29] Thomas Haenel begnügt sich damit, einen auf einzigartige Weise dem Leben Zweigs ähnlichen Zustand darin zu finden, daß Kleist allein unter allen (erdichteten und nicht fiktiven) Figuren im Gesamtwerk des Wiener Autors den Selbstmord mit einer Partnerin beging.[30] Weil Zweig selbst keine diesbezüglichen Hinweise hinterließ, kann die Frage von Kleists Einfluß auf Zweigs Entschluß zum Freitod und wie er diesen Entschluß verwirklichte, nicht endgültig beantwortet werden.

Trotz der Unmöglichkeit einer definitiven Feststellung, daß das Beispiel Kleists auf den Selbstmord Zweigs in irgendeiner Weise eine Wirkung hatte, ist seine Auseinandersetzung mit Kleists Tod für seine eigene Lebens- und Todesauffassung einleuchtend. Zuerst ist zu erwähnen, daß Zweig ›Prinz Friedrich von Homburg‹ als Kleists höchste Leistung beurteilte, weil die Gründe dieses Urteils den Glauben Friderikes, Stefan habe im Kleistaufsatz eine fast einseitige Besessenheit mit Kleists Todessehnsucht aufgewiesen, zum Teil widerlegt. Denn für Zweig stellte ›Homburg‹ den Gipfelpunkt im kreativen Schaffen Kleists dar, weil dieses Drama unter allen seinen Werken am ausgeglichensten war. All die verzerrenden Widersprüche, die Kleists Leben charakterisieren, findet Zweig darin enthalten, nicht nur »die Todesnot«, sondern auch »die Lebensliebe« (S. 217). Gerade diese gleichzeitige Bejahung des Lebens und das Gefühl, dem Lebensende unvermeidlich nahe zu sein, charakterisieren den rückblickenden Zweig der ›Welt von gestern‹. Jedoch schon 1924 wird wohl die gleichzeitige Darstellung von Todesnot und Lebensliebe in ›Homburg‹ dem oft Deprimierten, beide Tendenzen in sich selbst spürend, die besonders starke Anziehung für dieses Drama eingebracht haben. Was andererseits

[28] Friderike M. Zweig, Stefan Zweig. Eine Bildbiographie (wie Anm. 2), S. 124–125.

[29] Prater, European of Yesterday (wie Anm. 15), S. 348, und Zweig, Der Kampf mit dem Dämon (wie Anm. 19), S. 222.

[30] Haenel, Psychologe aus Leidenschaft (wie Anm. 12), S. 289.

Friderikes Perspektive rechtfertigt, ist Zweigs Wahrnehmung von einem »Rausch des Freitods« in der Sterbeszene des ›Homburg‹ (S. 217), sein Glaube, daß Kleists Todesbriefe sein vollendetstes Werk seien (S. 225), daß sogar sein früher Selbstmord »ebensosehr sein Meisterwerk wie der ›Prinz Friedrich von Homburg‹« war (S. 229). Hierin auch ist Zweig nicht einzigartig; wegen seiner Vermengung vom Selbstmord Kleists mit dem Tod als Thema in seinem Werk und seiner Behandlung von diesen beiden im Prinzip nicht gleichzusetzenden Bereichen könnte man Zweig demjenigen Schlag von Kleistforschern zuordnen, die Walter Müller-Seidel mit Recht tadelte, weil diese ihre kritische Verschmelzung sie die juristischen und moralischen Nuancen in Kleists künstlerischem Umgang mit der Todesthematik übersehen läßt.[31] Jedoch ist Zweigs heftige Bejahung von Kleists Selbstmord der zweite Grund für die Annahme, daß Kleist Zweig als Vorbild für den eigenen Freitod diente.

Wenn die Fehleinschätzung der Rolle des Todes im Leben und Werk Kleists Zweig zu allzu pauschalen – wenn auch aus zutiefst persönlichen Quellen stammenden – Urteilen führte, war sie auch allem Anschein nach sehr produktiv in Zweigs eigenem künstlerischen Schaffen. Haenel bringt Kleists Selbstmordbündnis mit Henriette Vogel als einmaliges Thema im gesamten Werk Kleists in einen Zusammenhang mit der Tatsache, daß das unvollendete Nachlaßwerk ›Rausch der Verwandlung‹ die einzige unter den vielen das Thema Freitod behandelnden Schriften Zweigs ist, wo solch ein Bündnis (ohne dessen Vollstreckung) geplant wird.[32] Haenel scheint aber zu übersehen, daß Kleist dem österreichischen Autor wahrscheinlich vorschwebte, als er die Wirkung des Paktes auf die Hauptprotagonistin des Nachlaßromans schilderte. Vor der Erzählzeit dieses Werkes war Christine Hoflehner als glückliches Kind aufgewachsen, jedoch verursacht der Erste Weltkrieg den Untergang ihrer Familie, und sie muß eine erste Verwandlung erleben; sie fristet als Folge des Krieges ein äußerst karges, armseliges Leben als Postassistentin im österreichischen Dorf Klein-Reifling, in der Freizeit für ihre schwerkranke Mutter sorgend. Durch die Einladung ihrer reichen, in Amerika lebenden Tante befindet sie sich in einem Luxushotel im Engadin, wo sie sich als das aristokratische »Fräulein von Boolen« (den Familiennamen des in Holland geborenen Onkels und Ehemanns der Tante entlehnend) ausgibt. Diese zweite, glückliche Verwandlung bricht jäh ab, als man ihren echten Verhältnissen auf die Spur kommt und sie gezwungen wird, das alte, ihr jetzt unerträglich gewordene Dasein als Postassistentin wieder aufzunehmen. Bei einem Aufenthalt in Wien lernt sie den Kriegsinvaliden Ferdinand kennen, der sich als Gelegenheitsarbeiter durchschlägt und dem die Regierung der jungen österreichischen Republik jedweden Beistand und jede ihm zukommende finanzielle Hilfe verweigert. Durch die Gemeinsamkeit einer durch Enttäuschungen sehr bitteren Weltanschauung füreinander als Liebespaar be-

[31] Walter Müller-Seidel, Todesarten und Todesstrafen. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist, KJb 1985, S. 7–38.

[32] Haenel, Psychologe aus Leidenschaft (wie Anm. 12), S. 289.

stimmt, beschließen sie den gemeinsamen Selbstmord als den einzigen Ausweg aus einer sonst ausweglosen Lebenslage.

Am Ende des Romanfragments überlegt es sich das Paar anders, und sie planen ein gemeinsames Leben auf der Flucht, das durch die Entwendung der Postamtskasse ermöglicht werden wird; zum Selbstmord sollte es erst dann kommen, wenn ihre künftigen Häscher sie in die Enge treiben würden. Vor diesem neuen Entschluß erlebt Christine einen, wie sie zuerst meint, letzten Arbeitstag. Die Ähnlichkeit zwischen ihrem Geisteszustand bei dieser Gelegenheit und dem von Kleist in ›Der Kampf mit dem Dämon‹, nachdem er den bevorstehenden Freitod mit Henriette Vogel endlich als eine konkrete Realität im Blickfeld hat, erstaunt. Vor der Tat wollen Ferdinand und Christine eine schöne Liebesnacht in einem vornehmen Hotel verbringen, und dieser Tatbestand führt den Zweigkenner David Turner zu einem Vergleich zwischen ihrem Vorhaben und dem berühmten Abend vor dem Liebestod der zwei jungen Verliebten in Gottfried Kellers ›Romeo und Julia auf dem Dorfe‹.[33] Jedoch ist die enorm befreiende Wirkung des Selbstmordgedankens auf Christine eher Zweigs Beschäftigung mit Kleist zuzuschreiben. Zweig vertritt in ›Der Kampf mit dem Dämon‹ die Meinung, daß Kleist erst nach dem Schluß des Selbstmordbündnisses die Zerrissenheit in der eigenen Seele überwindet, daß er zum ersten Mal in seinem Leben »das schmerzhaft Gemeine« als »fern« erlebt, daß sein Entschluß endlich seine »Sprödigkeit«, seine »Dumpfheit«, seine »Dissonanz« tilgt und »das innere Leuchten Welt« ermöglicht; sein Schreiben gelinge ihm wie noch nie nach dem Pakt mit Henriette Vogel (S. 223). Auf einem nichtkünstlerischen Niveau geschieht Christine Hoflehner das gleiche; die Gegenstände in ihrem Postamt wirken nicht mehr feindselig, und die Atmosphäre dort ist harmonisch statt gemein. Sie spürt Leichtigkeit und Ruhe: »Alles geht ihr leicht von der Hand und wie im Spiel. Sie schreibt ein paar Briefe […] um Abschied zu nehmen, und wundert sich selbst, wie klar ihre Schrift ist, wie jede Zeile beginnt, genau über der andern, kalligraphisch ist der Abstand gewahrt von Wort zu Wort«.[34] Während der Gedanke an die Nähe seines Lebensendes zur Pracht des *Inhalts* vom Wort bei Zweigs Kleist führt, wirkt sich diese Todesvorstellung bei Zweigs künstlerisch nicht veranlagter Kleinbürgerin eher vorteilhaft auf die äußerliche *Form* ihrer Schrift aus. Trotzdem ist die bestimmt unzufällige Übereinstimmung der Gemütslage und Gedankengänge der zwei Figuren unverkennbar.

Der Grund des Entschlusses zum Selbstmordbündnis bei dem Paar Ferdinand und Christine könnte mit genau denjenigen Worten zusammengefaßt werden, mit denen Zweig im ›Dämon‹ die Ursache von Kleists Verabschiedung vom irdischen Dasein schildert: »Das Leben hatte ihn bereit gemacht, allzu bereit, es hatte ihn getreten, geknechtet, enttäuscht und erniedrigt« (S. 223). Zweigs Kleist konnte weder

[33] David Turner, Rausch, Ernüchterung und die Flucht ins Private: Zu Stefan Zweigs Roman aus dem Nachlaß. In: Stefan Zweig heute, hg. von Mark H. Gelber, New York 1987, S. 208.

[34] Stefan Zweig, Gesammelte Werke in Einzelbänden: Rausch der Verwandlung. Roman aus dem Nachlaß, hg. von Knut Beck, Frankfurt a.M. 1982, S. 278.

dem inneren Dämon noch den äußeren Zwängen des Lebens standhalten, d.h. er war ein vollkommen unfreier Mensch. Deswegen war sein Freitod »seine letzte heroische Tragödie« (S. 223); wie bei allen Tragödien wäre bei Kleist der Tod eine letzte Zuflucht aus einem Leben, das einem die Möglichkeit, frei zu handeln, vollkommen abschnitt. Wiederum ist dies auch bei Ferdinand und Christine der Fall; Turner hebt mit Recht die Tatsache in ›Rausch der Verwandlung‹ hervor, »daß der eigentliche Zweck des Raubes, wie auch des vorläufig aufgeschobenen Selbstmordes, die Freiheit ist, die für Zweig immer das höchste Gut des Menschen darstellt«.[35] Nachdem er sich selbst vom Leben verabschiedet hatte, wurde Zweig heftig kritisiert: Anders als die größte Mehrheit der Flüchtlinge des Zweiten Weltkriegs hatte er ein bequemes Leben in Brasilien genossen, ein Leben ohne finanzielle Not, und seine Tat ließ andere aus Europa Vertriebene verzweifeln.[36] Trotzdem findet Zweig Verteidiger seiner letzten Handlung, die seinem Freitod etwas Positives abgewinnen, wie den Historiker Leo Spitzer: »This solution affirmed his ultimate control over his own death, asserted his freedom of choice, as well as his integrity as a thinking, feeling human being«.[37] In einem durchaus pathetischeren Tonfall, aber aus genau diesem Grund verherrlichte Zweig Kleists Entschluß und Schritt zum Selbstmord. Man kann plausibel annehmen, daß der Einfluß Kleists auf Stefan Zweig in den Bereichen der Kunst, des Lebens und des Todes viel größer war, als es die bisherige Literatur sowie Zweigs eigene Selbstbekenntnisse vermuten lassen.

---

[35] Turner, Rausch, Ernüchterung und die Flucht ins Private (wie Anm. 33), S. 210.

[36] Aus diesem Grund beschwerte sich Thomas Mann über die Tat Zweigs in einem Brief vom 15.9.1942 an Friderike Zweig: »War er sich keiner Verpflichtung bewußt gegen die Hunderttausende, unter denen sein Name groß war, und auf die seine Abdankung tief deprimierend wirken mußte? Gegen die vielen Schicksalsgenossen in aller Welt, denen das Brot des Exils ungleich härter ist, als es ihm, dem Gefeierten und materiell Sorgenlosen war?« In: Thomas Mann, Briefe 1937–1947, hg. von Erika Mann, Frankfurt a.M. 1963, S. 280–281.

[37] Leo Spitzer, Lives in Between: Assimilation and Marginality in Austria, Brazil, and West Africa, 1780–1945, Cambridge 1989, S. 176.

REZENSIONEN

SUMMEN[1]

Anzuzeigen sind gesammelte Aufsätze zweier renommierter Kleist-Forscher, die sich immer in wohltuender Weise von modischem Schnickschnack[2] ferngehalten und deren Beiträge stets beachtliche Resonanz gefunden haben. Eben darum wird man fragen dürfen, ob es wissenschaftsökonomisch sinnvoll ist, wenn von der Forschung bereits Rezipiertes auf solche Weise nochmals vorgelegt wird. Das betrifft vor allem den Band von Anthony Stephens, da seine Aufsätze durchweg an gut sichtbarer Stelle erstveröffentlicht worden sind,[3] keinerlei Überarbeitung oder Erweiterung erfahren haben und in der jetzt gebotenen Zusammenstellung von Wiederholungen wimmeln: Immer wieder werden dieselben Stellen zitiert, und immer wieder wird aus denselben Stellen dieselbe Interpretation abgeleitet. Zehnmal finden wir aus dem Brief an Martini »die goldne [Stephens stets: »goldene«] Abhängigkeit von der Herrschaft der Vernunft« (DKV IV, 33) zitiert, sechsmal den Passus über seine »eigne Religion« aus dem Brief vom 22. März 1801 (DKV IV, 204), je dreimal die Verse 642–645 und 1259–1265 aus der ›Penthesilea‹, usw. Auch Stephens' Meinung zur ›Tauf‹-Erzählung in der ›Familie Schroffenstein‹ oder zum Klage-Monolog Sylvesters, zu den Hally-Szenen in der ›Herrmannsschlacht‹, zu Penthesileas wie Achills Fixierung auf die Schleifung Hektors und zu manchem anderen wird uns mehrmals mitgeteilt. Derlei Redundanz verstimmt auf die Dauer, und darum möchte der Rezensent den Lesern raten, den Band nicht etwa – wie er's ja mußte – von vorn bis hinten durchzulesen, sondern ihn nur fallweise zu bestimmten Texten, Motiven, Techniken zu befragen.

Denn unberührt von den in der Zusammenschau störend bemerkbar werdenden Wiederholungen bleibt der je eigene Wert der einzelnen Abhandlungen. Einige davon, wie ›Kleists Familienmodelle‹ (1988/89) oder »›Eine Träne auf den Brief‹. Zum Status der Ausdrucksformen in Kleists Erzählungen« (1984), sind ja fast schon

[1] Über: Anthony Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt. Mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel, Freiburg i.Br.: Rombach 1999 (Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, Bd. 64). 489 Seiten. – Dirk Grathoff, Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists. Opladen und Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1999. 250 Seiten.

[2] Ein neuestes und besonders abschreckendes Beispiel (in diesem Fall: für wildgewordenen Anagrammatismus) bietet Martin Beckmann, Das Geheimnis der ›Marquise von O...‹. In: Beiträge zur Kleist-Forschung, Frankfurt a.d.O. 2000, S. 115–154.

[3] Der (abgesehen von der Einleitung) einzige hier erstmals veröffentlichte Beitrag (S. 297–314: ›Kleists Szenarien der Wahrheitsfindung‹) bringt gegenüber den anderen Aufsätzen nichts Neues.

›klassisch‹ zu nennen und haben der Forschung wesentliche Erkenntnisse gebracht. Das gilt auch für den jüngsten der bereits publizierten Aufsätze, ›Antizipation als Strukturprinzip im Werk Kleists‹ (1998), der zwar das Versprechen des Titels nicht einlöst, aber in fruchtbarer Auseinandersetzung mit Beda Allemanns Entwurf zu seiner großen, leider nicht mehr zustande gekommenen Kleist-Darstellung klar herausarbeitet, daß in Kleists Dichtungen, anders als im ›Glücks‹-Aufsatz von 1799 (und mit Ausnahme der ›Herrmannsschlacht‹), antizipierende Selbstentwürfe meistens scheitern oder, wie in ›Prinz Friedrich von Homburg‹, eine nur höchst prekäre Verwirklichung erfahren. (Ähnliches wäre zum ›Käthchen von Heilbronn‹ und zum ›Michael Kohlhaas‹ zu sagen.) Wichtig ist auch die Zitation eines Passus aus Wielands ›Die Natur der Dinge‹ (S. 458), die nun doch zu beweisen scheint, was Hans Joachim Kreutzer schon 1968 meinte, daß nämlich *diese* Schrift Wielands es gewesen ist, aus der Kleist den Gedanken einer Vervollkommnung in einander folgenden Existenzen in jeweils höheren Regionen des Kosmos (»auf einem andern Stern«) bezogen hat.[4] Hier wie anderwärts kommt dem Autor seine breite Kenntnis der deutschen wie der französischen und der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts zustatten, die es ihm immer wieder ermöglicht, Abhängigkeiten, Kontrafakturen oder jedenfalls erhellende intertextuelle Bezüge aufzudecken.

Der einleitende Essay (S. 13–48: ›Wege der Sprache und der Macht‹) versucht zunächst, die drei großen Themenkomplexe – Macht (bzw. Gewalt), Sprache, Individualität – in einen kausalen Zusammenhang zu bringen, was nicht immer ohne eigene Gewaltsamkeit abgeht. Mit Recht hebt Stephens Kleists experimentelles Verfahren mit Motiven und Konstellationen hervor, betont, daß es in den Werken höchst unterschiedliche Familien, sehr verschiedene Formen von Grausamkeit usw. gibt, versucht dann aber doch immer wieder Zusammenführungen, die eine Aufweichung der Begrifflichkeit zur Folge haben. So wird in dem Aufsatz ›Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist‹ die Tötung der äthiopischen Vergewaltiger vor der Gründung des Amazonenstaates zur »Aufopferung« als »sakrale Handlung« (S. 136), werden Penthesileas Freitod und Kleists Selbstmord als »Selbstaufopferung« deklariert (S. 144), und selbst der Umstand, daß der »Findling« Nicolo »die Beute der Verführung einer gewissen *Xaviera Tartini*« wird, soll noch der Opferthematik zuzuordnen sein (S. 136). – Auf ähnliche Weise gleitet die Begrifflichkeit auch in der Einleitung, wenn z. B. vom Versagen der Sprache hinübergesprungen wird zur Gewaltausübung mittels Sprache in den berühmten ›Verhören‹[5] und gleich weiter zu Kleists Kritik an der Aufklärung (S. 19). Die angeblich in der ›Familie Schroffen-

[4] Als leicht skurril empfinde ich Stephens' Umgang mit Kleists Rede von einem »Schatz von Wahrheiten« (DKV IV, 204) bzw. von einem »Eigenthum [...], das uns auch in das Grab folgt« (DKV IV, 207 f.): Kleists ›eigne Religion‹ sei »vor allem ein Eigentumskult« (S. 197; ebenso S. 129 f., 299, 306, 310, 326) und es gebe für ihn »eine kommerzielle Dimension des Kosmos« (S. 197).

[5] Das ›Verhör‹ Herses durch Kohlhaas (DKV III, 31–37) bleibt, da es in das Schema ›Gewaltausübung durch Sprache‹ nicht paßt, hier wie anderwärts unerwähnt.

stein‹ zu findende und für Kleists Gesamtwerk exemplarische »Phänomenologie der Wechselbeziehung von Macht und Sprache« (S. 20) wird dann bedauerlicherweise an gleich zwei fehlgedeuteten Beispielen festgemacht: Zum einen nimmt Stephens Ruperts verlogene, der Selbstexkulpation dienende Rede vom sich verselbständigenden Gedanken (Vs. 1824–1832) für bare Münze (ebd.),[6] zum anderen hat er Sylvesters Worte über die bösen Folgen des Mißtrauens (Vs. 515–521) schlicht mißverstanden; denn wenn es dort heißt, für das kranke Auge füge sich auch das Nichtbedeutende, ganz Alltägliche zu einem gräßlichen Bild zusammen, dann ist natürlich nicht ›Sprachbild‹, nicht ›Metapher‹ gemeint, sondern ›Vorstellungsbild‹, ›Bildnis‹, wie Max Frisch dergleichen genannt hat. Es geht also nicht um »Ausgeburten metaphorischer Rede« (S. 22), sondern um vom Mißtrauen verursachte Idiosynkrasien.[7] Unzutreffend ist auch die Behauptung, der von Sylvester gewählte Vergleich mit einer Krankheit (»die schwarze Sucht der Seele«) impliziere die »Ausklammerung der Dimension individueller Verantwortung aus dem eigenen Diskurs« (S. 21); denn unmittelbar vor den zitierten Versen sagt Sylvester doch: »O daran ist, / Beim Himmel! niemand Schuld als Du, Gertrud!« (Vs. 513 f.)

Vorsicht geboten ist auch gegenüber der mehrmals exponierten These, Kleists Sprach- und Erkenntnisskepsis sei weniger auf die sogenannte ›Kant-Krise‹ als vielmehr auf desillusionierende Erfahrungen im nachrevolutionären Paris einige Monate später zurückzuführen (S. 33, 192, 238, 242 f.). Daß die Sprache »die Seele nicht mahlen« könne,[8] ist eine frühe Erfahrung Kleists gewesen und hat eine weit radikalere Skepsis begründet, als Stephens meint.[9] Es geht um den Verlust, den das unverwechselbar Individuelle (»die Seele«) beim Transport in die ›allgemeine‹ Sprache notwendig erleidet, weshalb Sprache immer nur annähernd die gefühlte Wahrheit des Ich vermitteln kann. In der ›Kant-Krise‹ wurde für Kleist dann nicht nur das Mitteilungsinstrument der Erkenntnis (die Sprache), sondern die Möglichkeit wahrer Erkenntnis selbst so sehr in Frage gestellt, daß sein Vervollkommnungsglaube zusammenbrach. Die Erfahrungen in Paris haben, neben der Opposition gegen Bonapartes Konsularregime, vor allem Kleists Skepsis gegenüber den Wissenschaften

[6] Ähnlich auf S. 23 zu den Versen 2246–2250 und 1922 f.

[7] Auch Ottokars vage Hoffnung in Bezug auf ein Zusammentreffen der Väter hat Stephens mißverstanden: »Denn einzeln denkt nur jeder seinen einen / Gedanken, käm' der andere hinzu, / Gleich gäb's den dritten, der uns fehlt.« (Vs. 1424–1426): Da ist nicht von einem »ordnungsstiftenden Dritten«, nicht von »einer entscheidenden dritten Instanz« (S. 398) die Rede, sondern von einem dritten, vermittelnden *Gedanken*, der aus dem Aufeinandertreffen der je einseitig ausgerichteten Denkweisen Ruperts und Sylvesters resultieren soll. – Der gleiche Irrtum findet sich bei László F. Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, München 1999, S. 100 f.

[8] An Ulrike von Kleist, 5.2.1801 (DKV IV, 196); vgl. an Wilhelmine von Zenge, 20.8.1800 (DKV IV, 76, Z. 11–14).

[9] Vgl. S. 24: »Dabei ist festzuhalten, daß Kleists Sprachkritik vor allem auf die Naivität der Überzeugung zielt, der Diskurs der humanen Vernunft oder aber der von der Gesellschaft legitimierten Gewalt wäre stets geeignet, vertrackte Sachverhalte und verworrene zwischenmenschliche Beziehungen ins Reine zu bringen.«

verstärkt, was auch in seiner Klage über die (scheinbare) Wirkungslosigkeit der aufklärerischen Philosophen zum Ausdruck kommt.

Hinsichtlich der Haltung Kleists zur Aufklärung vertritt Stephens sukzessive verschiedene Positionen. Die radikalste lautet, Kleist habe eine kausale Folge »Gedankengut der Aufklärung → Revolution von 1789 → Reich Napoleons« konstatiert und mit diesem auch jenes verworfen (S. 251). Das hierfür angeführte Briefzitat vom 18. Juli 1801 (»Rousseau ist immer das 4t Wort der Franzosen; und wie würde er sich schämen, wenn man ihm sagte, daß dies *sein* Werk sei?«; DKV IV, 241) enthält aber schon in sich den Widerspruch zwischen Ursache und Folge, und im Brief vom 15. August 1801 an Wilhelmine von Zenge klagt Kleist denn auch, daß es den Werken der Rousseau, Helvétius und Voltaire nicht gelungen sei, das Rad aufzuhalten, »das unaufhaltsam stürzend seinem Abgrund entgegeneilt« (DKV IV, 260); da sind die Aufklärer also nicht die Verursacher der gegenwärtigen Zustände, sondern die hilflos Überrollten. Stephens, der auch den Brief vom 15. August mehrfach zitiert (S. 32 u.ö.), bleibt denn auch nicht bei der Position »Abkehr von der Aufklärung«[10] stehen, sondern spricht von kritischer, auch parodistischer Auseinandersetzung Kleists mit aufklärerischen Positionen (S. 104, 105f., 108, 128, 169, 384f.); im schon erwähnten Aufsatz ›Antizipation als Strukturprinzip im Werk Kleists‹ versucht er dann den Nachweis, daß Kleists Kritik am Leibnizschen Antizipationsmodell auf antizipationskritische Positionen der Aufklärung selbst (hier: Wielands und Rousseaus) zurückgehe, und in der Einleitung wird festgehalten, daß Kleist sich keineswegs von den ethischen Überzeugungen der Aufklärung abgewandt habe (S. 19).[11] – Mir scheint in Kleists Haltung zur Aufklärung eine ähnliche Ambivalenz zu walten wie in der Wahrheitsproblematik; mit vollem Recht betont Stephens, daß in Kleists Werken paradoxerweise »die Aufgabe der Wahrheits*findung* durch deren prinzipielle Unmöglichkeit nur an Dringlichkeit gewonnen« habe (S. 236), und er findet dafür eine sehr treffende Formulierung: »die Wahrheit wird zum *Deus absconditus* der Welt Kleistscher Fiktionen und dominiert in ihnen auf gut theologische Art durch ihre Abwesenheit« (S. 248f.).

Ein anderes durchgehendes Thema dieser Aufsätze ist Kleists angeblich totaler Geschichtspessimismus, der immer wieder aus einer einzigen Briefstelle abgeleitet wird: »Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben.«[12] Man muß frei-

[10] Vgl. Ruth K. Angress [d.i. Ruth Klüger], Kleists Abkehr von der Aufklärung. In: KJb 1987, S. 98–114. Unter dem Titel »Tellheims Neffe: Kleists Abkehr von der Aufklärung« auch in: Ruth Klüger, Katastrophen. Über deutsche Literatur, Göttingen 1994, S. 163–188.

[11] Noch in einem am 14. Juli [!] 1807 während der Gefangenschaft in Frankreich geschriebenen Brief empfiehlt Kleist seiner Halbschwester Ulrike die erneute Lektüre von Rousseau und Helvétius (DKV IV, 383).

[12] An Rühle, erste Hälfte Dezember 1805 (DKV IV, 352); bei Stephens: S. 27, 191, 227, 390; die hieraus abgeleiteten Folgerungen auch auf S. 196, 225 u.ö.

lich den Kontext beachten (Kleists Verbitterung über das halbherzige Vorgehen des preußischen Königs), und man darf wohl kaum aus diesem einen Brief ein die noch verbleibenden sechs Lebensjahre Kleists bestimmendes geschichtsphilosophisches Credo ableiten. Unverständlich bliebe dann, warum er ›Die Herrmannsschlacht‹ geschrieben hat, von der er Collin am 20. April 1809 mitteilte, sie sei »einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet« (DKV IV, 432), warum er im gleichen Brief bekundete: »man muß sich mit seinem ganzen Gewicht, so schwer oder leicht es sein mag, in die Waage der Zeit werfen« (DKV IV, 431), warum er 1809 in Prag die Zeitschrift ›Germania‹ gründen wollte und noch nach der österreichischen Niederlage bei Wagram an dem Aufruf ›Über die Rettung von Österreich‹ arbeitete. Während Stephens dieser Phase (die er freilich mit Wagram enden läßt) einige, wenn auch angewiderte Aufmerksamkeit zuwendet,[13] sagt er kein Wort zu Kleists Bemühungen, auch mit den ›Berliner Abendblättern‹ politisch zu wirken (weil solches der Theorie von einem 1808/09 nur kurz unterbrochenen totalen Geschichtspessimismus widerspricht?). In der Einleitung wird wenigstens zugestanden, daß Kleist 1808/09 eine andere Haltung zur Geschichte eingenommen habe als die angeblich seit (spätestens) 1805 ihn beherrschende der Resignation und des hilflosen Objektstatus. Durchaus zu Recht wirft Stephens Wolf Kittler vor, in seinem Buch ›Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie‹ (1987) »der Komplexität des Kleistschen Werkes auf recht bedauerliche Weise Gewalt« angetan zu haben (S. 40); wenn er selbst aber völlig undifferenziert »die hemmungslose Blutrünstigkeit der patriotischen Schriften« anprangert (S. 43), dann verfehlt solche *political correctness* ebenfalls die Eigenart dieser keineswegs auf stets denselben Ton gestimmten Schriften, ganz abgesehen davon, daß die z. B. von Hermann F. Weiss[14] oder Klaus Vondung[15] vorgestellten Parallelen in Hervorbringungen von Kleists Zeitgenossen gänzlich unbeachtet bleiben. Wer derlei Dinge mitbedenkt, braucht Kleists *furor teutonicus* noch lange nicht gutzuheißen; mit einer simplen Verwerfungsgeste aber ist es offenkundig auch nicht getan.

Bei allem Dissens in Sachen Sprach- und Erkenntnisskepsis, Haltung zur Aufklärung, Geschichtspessimismus sowie in manchen hier nicht erwähnten Einzelheiten fällt es mir doch nicht ein, die in dieser Aufsatzsammlung dokumentierte Leistung herabwürdigen zu wollen. Auch da, wo man mit Stephens nicht einer Meinung sein kann, bleiben seine Ausführungen stets anregend, zwingen dort, wo sie Wider-

[13] Der Aufsatz »›Gegen die Tyrannei des Wahren‹. Die Sprache in Kleists ›Hermannsschlacht‹« (S. 229–252) verzichtet seltsamerweise auf jede Auseinandersetzung mit den einschlägigen Arbeiten Richard Samuels, insbesondere mit dem Aufsatz »Kleists ›Hermannsschlacht‹ und der Freiherr vom Stein«. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 5 (1961), S. 64–101.

[14] Vgl. Hermann F. Weiss, Funde und Studien zu Heinrich von Kleist, Tübingen 1984, S. 187–340. – Ders., Heinrich von Kleists politisches Wirken in den Jahren 1808 und 1809. Mit einer neuentdeckten Originalhandschrift von ›Was gilt es in diesem Kriege?‹ In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 25 (1981), S. 9–40.

[15] Vgl. Klaus Vondung, Die Apokalypse in Deutschland, München 1988, S. 152–175.

spruch provozieren, zu nochmaliger genauer Lektüre der Texte, sind fraglos diskussionswürdig – was man von allzu vielen selbstverliebten Hervorbringungen neueren Datums zum Thema Kleist leider nicht sagen kann.

***

Die Aufsatzsammlung von Dirk Grathoff war als eine Art Zwischenbilanz gedacht und ist nun, nach dem viel zu frühen Tod Grathoffs am 30. November 2000,[16] eine Art Vermächtnis geworden. Von den sechzehn Beiträgen waren zwei bislang nicht veröffentlicht, drei andere sind zuvor an entlegener Stelle bzw. in italienischer Sprache erschienen, zwei weitere stellen Umarbeitungen dar. Ferner hat Grathoff, anders als Stephens, alle Aufsätze nochmals durchgesehen und die seitherige Forschung in Zusätzen und in Fußnoten zu berücksichtigen versucht. Wiederholungen bleiben auch bei ihm nicht aus, halten sich aber in engen Grenzen.

Der erste und der letzte Beitrag sind biographischer Art, behandeln einerseits die sogenannte ›Würzburger Reise‹ Kleists im Herbst 1800, andererseits den Tod am Wannsee als »ein inszeniertes Sterben«. Hinsichtlich der ›Würzburger Reise‹ sucht Grathoff die erstmals in seinem Buch ›Kleists Geheimnisse‹ (1993) vertretene These zu erhärten, Kleist habe sich in Würzburg mit hochrangigen Freimaurern (Christoph Wilhelm Hufeland und Gustav von Schlabrendorf) getroffen, weil er ihnen die Abfassung einer Verteidigungsschrift gegen den damals grassierenden Vorwurf anbieten wollte, deutsche Illuminaten hätten die Französische Revolution ausgelöst. So interessant diese von einigen Indizien her nicht gänzlich abzuweisende Theorie auch ist, so sehr bleibt sie doch nach wie vor[17] rein hypothetisch und wird zusätzlich erschüttert durch die von Hermann F. Weiss nachgewiesene Möglichkeit, daß der im Oktober 1800 in Würzburg abgestiegene Graf von Schlabrendorf durchaus einer der beiden Brüder des »Diogenes von Paris« gewesen sein kann.[18]

Drei Beiträge sind dem Verhältnis Kleists zu Napoleon und zu Goethe bzw. der Kritik Hegels und Hothos an Kleists Werken gewidmet. Im erstgenannten Aufsatz kommt Grathoff zu einer abgewogenen Einschätzung von Kleists Verhältnis zur Französischen Revolution: Nicht sie und ihr Ziel (»die Erlangung des Subjektstatus«) würden kritisiert, sondern ihr Ergebnis: die Schaffung eines abermaligen Objektstatus des Menschen (S. 187). Ferner findet sich hier der inzwischen wohl allgemein akzeptierte Nachweis der Bildquelle für die Brutus-Anspielung in ›Prinz Friedrich von Homburg‹ (Vs. 777–788): daß nicht ein Goethe-Porträt zu assoziie-

[16] Vgl. den Nachruf von Sabine Doering in: Heilbronner Kleist-Blätter 10 (2001), S. 74–78.

[17] Vgl. bereits den Kommentar in DKV IV, 545 f.

[18] Hermann F. Weiss, Heinrich von Kleists Freund Ludwig von Brockes. In: Beiträge zur Kleist-Forschung, Frankfurt a.d.O. 1996, S. 102–132; S. 114 f. – Grathoff verweist auf diesen Einwurf (S. 13, Anm. 10), nimmt ihn aber wohl nicht ernst (vgl. S. 22).

ren ist, sondern Jacques-Louis Davids Gemälde ›Die Liktoren bringen Brutus die Leichen seiner beiden Söhne‹ von 1785 bzw. dessen Abbildung im Hintergrund eines Mirabeau-Porträts.[19] Grathoffs Schlußfolgerung bezüglich des Verhältnisses Kurfürst – Prinz in Kleists Stück (der Gesetzesrigorismus eines Brutus = der Französischen Revolution = des Kurfürsten werde als Vorbild hingestellt) ist mir allerdings nicht nachvollziehbar. Ebenso wie Stephens vernachlässigt Grathoff gegenüber der ›Erziehung‹ des Prinzen (an der man durchaus zweifeln kann) den Lernprozeß auch des Kurfürsten (der ›eigentlich‹ auch Natalie wegen Befehlsanmaßung vors Kriegsgericht bringen müßte). – Der Goethe-Aufsatz versucht das Scheitern von Kleists Bemühungen um Anerkennung auf gegenseitige Mißverständnisse zurückzuführen (Goethe habe Kleist als katholisierenden Romantiker, Kleist seinerseits Goethe als Aufklärer mißverstanden) und wendet sich verdienstvollerweise gegen den »Mythos« von Kleists Goethe-Fixierung: »Kleists Verhältnis zu Schiller, seine anhaltende Auseinandersetzung mit der Dramatik und den ästhetischen Grundpositionen von Schiller ist für das Verständnis von Kleists Werk von unvergleichlich größerer Bedeutung, als es seine Gefechte mit Goethe waren.« (S. 211) Noch im ›Ausblick‹, der einige Desiderata der Kleist-Forschung aufführt, wird »eine profunde Studie über Kleists Beziehungen zu Friedrich Schiller« angemahnt (S. 235). Grathoffs eigener Beitrag dazu, in dem Aufsatz über ›Antike und Moderne‹, hat mich freilich nicht überzeugt, da Schiller hier im Hinblick auf das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft eine denn doch allzu naive Position unterstellt wird (S. 118).

Zehn Beiträge beschäftigen sich mit einzelnen Werken, je zwei mit dem ›Zerbrochnen Krug‹, mit der ›Penthesilea‹ und dem ›Käthchen von Heilbronn‹, einer mit ›Prinz Friedrich von Homburg‹ sowie je einer mit den Erzählungen ›Michael Kohlhaas‹, ›Die Marquise von O....‹ und ›Das Erdbeben in Chili‹, wobei der letztere einen Auszug aus den gemeinsam mit Hedwig Appelt verfaßten ›Erläuterungen und Dokumenten‹ zu dieser Erzählung in der bekannten Reclam-Reihe darstellt und der Programmheft-Text zu einer Bremer Aufführung des ›Zerbrochnen Krugs‹ (›Unsichtbares Theater‹, S. 54–58) etwas deplaziert wirkt, auch allzu Schlichtes zur Einschätzung des Gerichtsrats Walter bringt.

Der erstmals im Kleist-Jahrbuch 1981/82 veröffentlichte Aufsatz ›Der Fall des Krugs‹ enthält bekanntlich, außer einer lesenswerten Interpretation von Frau Marthens Krug-Erzählung, die Deutung der rätselhaften Gulden mit dem Antlitz des Spanierkönigs (›Variant‹, Vs. 2370) als »vom Autor bewußt intendierte Falschprägung« (S. 44), was (mir) allerdings kaum geeignet scheint, das Rätsel zu lösen. Reist der hier auch von Grathoff noch als wohlmeinend eingeschätzte Gerichtsrat mit Falschgeld durch die Lande, und ist die durchaus antispanisch eingestellte Eve so dumm, das nicht zu merken? Oder springt der Autor Kleist hier einfach aus dem

[19] Im zuvor noch nicht gedruckten Aufsatz »Antike und Moderne im Werk Heinrich von Kleists« erwägt Grathoff, ob dem Dichter ein Brutus-Gemälde Johann Heinrich Tischbeins bekannt gewesen sein könnte (S. 121 f.).

Text heraus, um – was Grathoff für möglich hält (S. 51) – seine Zeitgenossen an Existenz und Geltung französischer Münzen mit dem Bilde Napoleons in den okkupierten europäischen Staaten zu erinnern? Beides scheint mir wenig plausibel.[20] – Am Schluß des Aufsatzes exponiert Grathoff ein Thema, das später noch mehrfach angeschlagen wird: das der von ihm so genannten »Beliebigkeit« (hier: der böswilligen oder wohlmeinenden Richter): »an die Stelle der verbürgenden Ordnung des Mythos ist in der Moderne die Ungewißheit des Beliebigen getreten« (S. 50), wobei unklar bleibt, welchen Mythos Grathoff denn meint und wann er die Moderne beginnen lassen will. Im Aufsatz über Kleist und Napoleon meint »Beliebigkeit« die Austauschbarkeit des Einzelnen (S. 181) bzw. die Zufälligkeit des geschichtlichen Ablaufs (S. 184). In der ›Kohlhaas‹-Interpretation nimmt Grathoff, wie auch anderwärts (S. 180, 216), Bezug auf die Herr-Knecht-Dialektik in Hegels ›Phänomenologie des Geistes‹, die er in eine Täter-Opfer-Dialektik umformuliert (S. 62); Kohlhaas werde »der Beliebigkeit zwischen Selbst- und Fremdbestimmung« ausgesetzt (S. 74), der er am Ende auch den sächsischen Kurfürsten unterwerfe. Der Schlußabschnitt (»Ungewißheitsuniversalisierung«) arbeitet mit Vereinfachungen, um den Prozeß in Berlin als »Verdopplung« (S. 73) des Schnellgerichtsverfahrens in Dresden hinstellen und mithin »Beliebigkeit« diagnostizieren zu können. Tatsächlich aber geht es in Berlin bekanntlich um eine Revision des Dresdner Urteils, wie auch der brandenburgische Kurfürst die Vetternwirtschaft, nachdem er davon erfahren hat, nicht deckt, sondern unterbindet.[21] – Auch daß die Zigeunerin schlankweg als die »wiedergeborene Elisabeth« identifiziert wird (S. 69ff.), stellt eine unzulässige Vereinfachung der von Kleist bewußt im Halbdunkel belassenen Zusammenhänge dar. – Trotz solcher Einwände im Detail stellt für mich gerade die ›Kohlhaas‹-Interpretation mit ihrer Fokussierung auf das Identitätsproblem einen der gewichtigsten Beiträge in diesem Band dar.

Rezeptionsgeschichtlich interessant sind die Aufsätze zu ›Prinz Friedrich von Homburg‹ und zu den Bearbeitungen des ›Käthchen von Heilbronn‹ im 19. Jahrhundert, und als immer noch sehr lesenswert empfinde ich die beiden kurzen Beiträge zur ›Penthesilea‹ (»Liebe und Gewalt« und »Die Sprachen der ›Penthesilea‹«),

[20] Das gilt ebenso für die inzwischen von Wolf Kittler vorgetragene Deutung, mit dem falschen Gulden spiele Kleist auf den sogenannten »Geusenpfennig« an. Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i.Br. 1987, S. 97–106.

[21] Entschieden eifriger noch als Grathoff hat Wolfgang Wittkowski die von der Erzählinstanz exponierten Unterschiede zwischen dem sächsischen und dem brandenburgischen Kurfürsten zu leugnen versucht, in einem Aufsatz, der bereits mit der seltsamen Unterstellung einsetzt, der opinio communis zufolge sei Kohlhaas »der Terrorist«: Wolfgang Wittkowski, Rechtspflicht, Rache und Noblesse: Der Kohlhaas-Charakter. In: Beiträge zur Kleistforschung, Frankfurt a.d.O. 1998, S. 92–113. Inzwischen rühmt Wittkowski sich der, wie er meint, erfolgreichen »Demaskierung« des Kurfürsten von Brandenburg: Ders., Theodizee und Ethik. Gregor Ciemnyjewski, »Kampf um Sinn«. In: Heilbronner Kleist-Blätter 10 (2001), S. 90–93; S. 92. Der schon so oft malträtierte Text Kleists wird auch diese Versimpelung überstehen.

in denen Grathoff einerseits die das Stück beherrschenden Antagonismen und Parallelismen herausarbeitet, andererseits die Eigenart von Kleists Dialogsprache betrachtet, die ein hochstilisiertes Sprechen mit alltagssprachlichen Phänomenen (mehrmaligem Nachfragen, Aneinandervorbeireden u. a.) zusammenzwingt (wobei das von Grathoff gewählte Beispiel – Vs. 2512–2527 – durchaus eine dem ›Zerbrochnen Krug‹ vergleichbare Komik erzeugt). Aus Achills Absage an den trojanischen Krieg, den von Odysseus unbewußt verräterisch etikettierten »Helenenstreit« (Vs. 2507), eine Total-Abwertung der Kulturleistung der griechischen Antike von seiten Kleists herauslesen zu wollen, stellt allerdings eine wilde Übertreibung dar.

Angesichts der in diesem Sammelband dokumentierten Energie des Forschers und Interpreten Dirk Grathoff wird deutlich, welchen Verlust die Kleist-Philologie mit seinem frühen Tod erlitten hat. Auch wenn er hier und da über das Ziel hinausschoß, blieb er Einwänden gegenüber stets zugänglich, und vor allem wußte er, wem im Verhältnis zwischen Autor und Interpret der Vorrang gebührt. Was er noch plante und im »Ausblick« teilweise andeutete, bleibt nun als Aufgabe für die Lebenden.

Klaus Müller-Salget

EROS IN DER KÄTHCHENSTADT[1]

Ist es eine Übertreibung, Kleist den heutzutage interessantesten, faszinierendsten deutschen Autor der gesamten literarisch so reichen zwei oder drei Jahrzehnte um 1800 zu nennen? Die Schutzschicht jener Klassizität, die freiwillige, interessierte Bekanntschaft zu verhindern pflegt, hat er jedenfalls nicht angesetzt. Die Theaterleute erproben ihre Einfallskraft an ihm, Studenten lesen und diskutieren ihn ohne Prüfungszwang, die Artisten der Literaturtheorien tanzen mit Lust auf dem Seil, das er über Abgründe gespannt hat, und für Symposien, diese sokratischen Dialoge unserer Zeit, ist er ein beliebter, schier unerschöpflicher Gegenstand. Von zwei der letzteren ist im folgenden zu berichten.

Die Anziehungskraft, die Kleist in eher noch steigendem Maße ausübt, ist ebenso verdient wie verständlich. Mehr als bei den meisten anderen Autoren seines Zeitalters widersetzt sich sein Werk dem Versuch, es auf Begriffe zu bringen, wie es das Geschäft aller Wissenschaft sein sollte. Besteht solche Schwierigkeit vielleicht darin, daß uns die für sein Werk nötigen Begriffe bisher fehlen, weil unser Denken, unsere Fähigkeit, Theorien zu bilden, dazu noch nicht in der Lage war? Oder besteht sie womöglich darin, daß Wesentliches in Kleists Werk überhaupt jenseits des begrifflich Erfaßbaren existiert und auf immer liegen wird? Aber gilt das nicht generell für die Substanz aller bedeutenden Kunst? Man spricht gern von Ambivalenzen, von Paradoxien und Widersprüchen in Kleists Werk, die oft so extrem sind, daß sie es immer wieder zu zerreißen drohen. Nur geschieht eben dies nicht. So schwankend, gegensätzlich, schwer zu fassen die Standpunkte sein mögen, von denen aus in Kleists Werken die Welt betrachtet und über menschliches Handeln geurteilt wird – und es wird viel geurteilt – als Ganzes ist jedes von ihnen, ob Novelle oder Drama, ein vollendetes Kunstwerk. Dieses Gelingen aber, diese einzigartige kreative Umsetzung von Liebe, Leidenschaft, Gewalt, Schmerz und Sterben, von gegensätzlichem Denken, Fühlen und Handeln in vollendete Kunst ist das eigentliche Geheimnis dieser Werke und zugleich ihr Reiz, ihre intellektuelle Herausforderung. Von einer solchen Voraussetzung her nimmt es nicht wunder, daß Kleist in letzter Zeit ein besonders beliebtes Thema gerade dort geworden ist, wo sich an der Grenze

[1] Über: Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner. 12. bis 13. Juni 1997. Redaktion Günther Emig und Anton Philipp Knittel. Heilbronner Kleist-Kolloquien Band 1. Im Auftrag der Stadt Heilbronn hg. von Günther Emig und Anton Philipp Knittel, Heilbronn 2000. 198 Seiten. – Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner. 22. bis 24. April 1999. Heilbronner Kleist-Kolloquien Band 2. Im Auftrag der Stadt Heilbronn hg. von Günther Emig, Heilbronn 2000. 239 Seiten.

zwischen Psychologie, Philosophie, Philologie und Ästhetik Theorien herausgebildet haben, die teils aus echter wissenschaftlicher Neugier entsprungen sind, teils unvermeidlich und wie zu allen Zeiten auch aus dem Bedürfnis, um jeden Preis originell zu sein. Jedenfalls ist Kleist durchaus modern.

Nirgends begegnet dem Menschen Geheimnisvolleres, Unerklärlicheres als dort, wo Anziehung und Abstoßung ihn in Beziehung setzen zu anderen Menschen. So ist das Interesse für Kleists Vorstellungen von Liebe, wie sie uns seine Werke vermitteln, nur zu verständlich, und die Resultate eines Kolloquiums, das sich dem Thema ›Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists‹ widmet, können der besonderen Aufmerksamkeit sicher sein. Im April 1999 hat das Kleist-Archiv Sembdner unter der Obhut seines Direktors Günther Emig ein solches Kolloquium in Heilbronn veranstaltet. Nicht daß dergleichen Thematik bisher völlig vernachlässigt worden wäre. Von Kleists schwierigem Eros weiß man längst: Impotenz soll er in Würzburg haben kurieren lassen wollen, und gefragt worden ist auch, ob er überhaupt je einer Frau körperlich nahegekommen sei. Homosexuelle Neigungen sind ebenfalls schon früh bei ihm diagnostiziert worden – Sigismund Rahmer widmete diesem Thema in seinem Buch von 1909 innerhalb des Kapitels ›Kleists Liebesleben‹ große Aufmerksamkeit.[2] Nur muß, versteht sich, sorgfältig getrennt werden zwischen den Lebensnöten eines Autors und dem, was er seinen Gestalten widerfahren läßt. Die aber legitimieren wiederum erst unser Interesse auch an ihrem Schöpfer.

Die Tagung von 1999 liegt nun im Druck als zweiter Band einer Reihe von ›Heilbronner Kleist-Kolloquien‹ vor. Gleich der erste Beitrag, Britta Hermanns Betrachtungen über ›Erotische (T)Räume in den Briefen Heinrich von Kleists‹, stellt, wenngleich indirekt, die Frage nach den Verbindungen zwischen Leben und Dichtung, Biographie und Werk. Landschaftsschilderungen, altbewährte Indizien einer psychoanalytischen Literaturinterpretation, sollen in den Briefen Hinweise geben auf das, was den Autor umtrieb. Sind Kleists frühe Briefe sein erstes literarisches Werk, sind seine literarischen Werke die Fortsetzung der brieflichen Kommunikation mit anderen Mitteln, also in einer für ein größeres Publikum bestimmten Form? Ist der Pygmalion, der in seinen Briefen die Braut zu einem Ideal umformen möchte, in Wirklichkeit ein selbstverliebter Narziß oder am Ende weder das eine noch das andere, sondern vielmehr ein von homoerotischer Lust getriebener Mann? Hermanns Antwort ist, daß sich darüber so entschieden nicht urteilen lasse, daß Kleists »Texte«, also offenbar nicht nur seine Briefe, sondern auch seine literarischen Werke, stattdessen um »Geschlechterverwirrungen« kreisen, »um mißdeutetes oder verfehltes erotisches Begehren, um geschlechtliche Mischwesen« (S. 20).

Das ist, alles in allem, kein überraschendes Resultat, aber als Einleitung zu diesem Thema sehr wohl dieser klaren Argumentation bedürftig. Schlüssig folgt als

[2] S[igismund] Rahmer, Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. Nach neuen Quellenforschungen, Berlin 1909.

zweiter Beitrag Manfred Weinbergs Aufsatz ›Zur Ambivalenz sexueller Identität in den Dramen Heinrich von Kleists‹, der von Kleists Versen an die Schwester (»und wähle Dir endlich ein sichres Geschlecht«) ausgeht. Später in diesem Band wird Wolfgang Wittkowski einmal kritisch von der »modischen Allerweltskategorie der Ambivalenz« (S. 199) sprechen, und man wird ihm angesichts einer oft unreflektierten, inflationären Verwendung dieses Wortes nicht widersprechen wollen. Aber Weinbergs Überlegungen zur möglichen »kulturellen Konstruiertheit« einer »vermeintlich natürlichen sexuellen Differenz« (S. 28) leiten immerhin aus dieser Kategorie ein relevantes Problem ab. Ambivalent oder nicht – in Wirklichkeit begegnen wir hier wohl einfach der immer wieder festzustellenden Tatsache, daß wirklich große Künstler eben nicht nur auf eine Weise ›lieben‹. Weite und Tiefe ihres Werks sind abhängig von den Dimensionen ihres Empfindens, und dazu gehört auch die Fähigkeit, sich in das Empfinden des anderen Geschlechts hineinzuversetzen. Das fast zur Mode gewordene Diagnostizieren von – beweisbaren oder vermuteten – homosexuellen Tendenzen bei als heterosexuell bekannten Künstlern resultiert aus dieser Tatsache, aber man reduziert dies oft allein auf geschlechtspolitische Aspekte, statt darin die Veranlagung zu einem besonderen, einzigartigen Verständnis menschlichen Verhaltens und Empfindens zu sehen.

Gerade in solchem Zusammenhang erscheint es als besonders sinnvoll, daß der vorliegende Band auch einen Beitrag des Medizinhistorikers Dietrich von Engelhardt enthält, dem wir schon seit langem bedeutende Einsichten in die Zusammenhänge von Medizin und Kunst für die Zeit um 1800 verdanken. Engelhardts Beitrag trägt den Titel ›Sexualpathologie und Sittlichkeitsdelinquenz in der Wissenschaft um 1800‹. Das provoziert: Graf F., Gustav von der Ried, der Findling Nicolo, die vier Aachener Söhne, Graf Jakob der Rotbart, sodann der göttliche Amphitryon, Penthesilea, Kunigunde von Thurneck – sind sie nicht samt und sonders Delinquenten, die vor die Schranken des Gerichts gehörten, soweit sie nicht über dem Gesetz stehen, sich nicht selbst bestrafend entleiben oder von Kleist persönlich auf diese oder jene Weise vor solche Schranken gestellt werden wie Jeronimo Rugera, Piachi, Kohlhaas, der Prinz von Homburg und schließlich der Richter Adam? Delinquenten allüberall, deren Sündertum zumeist nicht wenig mit Sexualpathologie zu tun hat. Engelhardts Beitrag ist enzyklopädischer Natur, das heißt, er bringt eine weite Übersicht über das, was nach den Maßstäben der Zeit als Sittlichkeitsdelinquenz bezeichnet werden konnte – Inzest, Unzucht aller erdenklichen Art, Vergewaltigung – und zwar nicht nur in der Belletristik, sondern auch in der medizinischen Fachliteratur zwischen 18. und spätem 19. Jahrhundert. Der Aufsatz ist in diesem Symposium am rechten Platz. Denn nicht nur wird hier bezeugt, in welch großem Maße zu Kleists Zeit diese Phänomene Schriftsteller wie Ärzte beschäftigten, es werden auch immer wieder ohne Anspruch darauf, den Literaturinterpreten die Arbeit abzunehmen, indirekt Hinweise auf Kleist gegeben. So stößt man etwa auf den Satz: »In der Zeit um 1800 wird auch die Möglichkeit einer unbemerkten Vergewaltigung im Schlaf diskutiert« (S. 180). Nicht als Quellenkunde zu Kleist ist

das gemeint, sondern als Aufschluß über das, was denkbar oder undenkbar in einem jeweiligen Moment der Geschichte ist. Daß sich daraus eine Mahnung zur Vorsicht beim intellektuellen metahistorischen Spiel mit Texten und Theorien ableiten läßt, ist ein zusätzlicher Gewinn solcher Übersicht.

Mit Heinz Schotts Beitrag über ›Erotik und Sexualität im Mesmerismus‹ erhält ein weiterer Medizinhistoriker das Wort. Genauigkeit und Differenziertheit der Information über ein der Germanistik doch zumeist nur bruchstückhaft bekanntes Phänomen verbinden sich darin mit Schlüssen für Kleist, von denen viel zu lernen ist. Daß um 1800 im allgemeinen nicht Eros, sondern Venus die mythologische Repräsentationsfigur für die einschlägigen Empfindungen und Tätigkeiten war, ist die erste hier vermittelte Erkenntnis. Begriffe des Mesmerismus wie Sympathie, Elektrizität, Galvanismus, tierischer Magnetismus und Somnambulismus werden gegeneinander abgegrenzt, dann aber auch der unmittelbare Bezug hergestellt zu Kleists Werk, insbesondere zum ›Käthchen von Heilbronn‹. Schott ist Historiker, sieht also Kleist als »Kind seiner Zeit«, was heißt, Sexualität und Erotik nicht biologistisch nach den Gesichtspunkten einer szientifischen Gegenwart zu beurteilen, sondern vielmehr gerade in Werken wie dem ›Käthchen von Heilbronn‹ die Wirksamkeit von zeitgenössischen magischen, physiologischen, physikalischen, kosmologischen sowie religiösen Quellen und Vorstellungen wirksam zu sehen, die sich freilich nicht klar voneinander abgrenzen lassen.

Der größte Teil des Bandes gilt zu Recht den Werken. Bernhard Greiner erörtert »Kleists erotische Fassung des Höhlengleichnisses in der ›Familie Schroffenstein‹«, in einem Drama also, das neuerdings überhaupt viel Aufmerksamkeit findet, wohl weil gerade in der Konstruiertheit der Fabel und der relativen Blässe der Figuren einige Kleistsche Urkonflikte und ihre Urbilder offener zu Tage treten als später, da seine Gestalten reicher, voller, lebendiger werden. Greiner nähert sich dem Drama mit einem Rekurs auf das Platonische Gleichnis, das ihn dann weiter zu Kant und zum ideellen Erkennen als sinnlichem Erkennen führt: Die »Erotisierung des Erkenntnisaktes wie Intellektualisierung der Erotik« eröffnen ihm »die Bahn zu den bekannten ›Gefühlserkenntnissen‹ im Werk Kleists« (S. 49).

Monika Meister, Theaterwissenschaftlerin aus Wien, wendet sich Eve Rull im ›Zerbrochnen Krug‹ unter dem Aspekt von deren »beschämter Rede« zu, was sie auf dem Weg über die Theaterpraxis zum »unsichtbaren Theater« Kleists führt, das sie als »Einbruch des Epischen« definiert (S. 65), und schließlich zu der bedenkenswerten Bezeichnung Kleists als »subtilsten deutschen Dichter der Scham«. Scham aber ist ihr, und da verbinden sich für sie Autor und Kunstfigur, »der Blick auf sich selbst mit fremden Augen« (S. 63). Diesem Gedanken fügt sich gut Reinhold Görlings Beitrag an, der – von den inzwischen dekonstruktivistisch bis in tiefste Tiefen ausgeloteten und in höchste Höhen der Interpretationskunst führenden Elisionen (»lies't«) sowie den Gedankenstrichen in der ›Marquise von O…‹ und im ›Amphitryon‹ ausgehend – feststellt, daß solche Lücken im Text bei Kleist häufig dann erscheinen, »wenn es um Sexualität und Erotik, um Geschlechtlichkeit geht« (S. 70).

Scham also in sprachlicher Aktion? Görling führt seine Beobachtung jedenfalls zu Überlegungen über die Geschlechtsspezifik des Lesens wie zu Erotik und Oralität speziell im ›Amphitryon‹, wobei nun auch jener Vogel Ortolan ins Blickfeld gerät, den Jupiter und Alkmene zum Abendessen aufgetischt bekommen, aber zu beschäftigt sind, als daß sie ihn verspeisten. Es ist verführerisch, angesichts dessen solch ornithologische Referenz in den Volksmund zu übersetzen, aber Görling tut es immerhin sehr geschickt und diskret. Nur – geschieht der Besuch des Gottes tatsächlich in der »Hochzeitsnacht« (S. 73) von Alkmene und Amphitryon; ist es tatsächlich die Ausübung eines »ius primae noctis«? Wie könnte Alkmene den Gott in der Gestalt des Gatten göttlicher finden als diesen, wenn ihr das menschliche Urbild und seine Tüchtigkeit auf diesem Gebiet nicht schon bekannt wären?

Bettina Knauers Aufsatz über ›Die umgekehrte Natur‹ oder »Hysterie und Gotteserfindung in Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹« führt direkt zur Ortsheiligen von Heilbronn und damit zur eigentlichen Patronin dieses Kolloquiums. Käthchens letzter Kuß für den Vater treffe die »patriarchalisch-symbolische Ordnung insgesamt«, denn sie selbst sei nicht mehr begreifbar als bürgerliche Tochter und Frau. Als Hysterikerin, die sie sei, werde sie aber zugleich zur Mystikerin, die sich auf dem Wege zur »Selbsterlöserin und gleichzeitigen Gottesarbeit« (S. 143) befinde und sich »gegen alles Wissen und gegen die Sexualisierung der Frau« (S. 148) sperre. Knauers Interesse gilt also in erster Linie gewissen Bezügen zum Romantischen, was für den literaturhistorischen Ort Heinrich von Kleists willkommene und nötige Überlegungen sind. Ob dabei freilich Brentanosche Gedanken und Formulierungen hilfreich sein können, muß ich offen lassen. Entschiedene Bedenken habe ich jedenfalls gegen eine wenngleich als vorläufig bezeichnete »Schwesternschaft zwischen Käthchen und Katharina Emmerick«, die angeblich »den innersten Kern von Kleists Drama« treffe (S. 148). Das scheint mir eine unzulässige Vermengung von Fiktion und Wirklichkeit und außerdem eine Theologisierung Kleists, zu der ich so gar keine Ansätze in dem finden kann, was ich von ihm weiß und verstehe. Zu wünschen ist deshalb, daß Bettina Knauer ihre komplizierten Gedanken noch genauer entwickeln möge.

Der ›Penthesilea‹ sind die Beiträge von Harry Fröhlich (›Eros im Gefild des Todes‹) und Bettine Menke (»›Penthesilea‹ – das Bild des Körpers und seine Zerfällung«) gewidmet. Der erste baut auf Georges Batailles Theorien über Erotik auf, woraus ein dunkles Bild von Kleists Eros entsteht. Seine »Dramen und Erzählungen« seien »Katastrophen der Leidenschaft, denen kein positiver Sinn mehr beigemessen werden kann«, Kleist selbst jedoch ein Bewohner von Batailles »Hochburg der Leidenschaft« (S. 112). Aber hat sich dort nicht viel eher der Interpret selbst eingemietet, der Kleist zur Wohngemeinschaft zu nötigen versucht? Es ist die alte Schwierigkeit, wenn moderne Theorien mit ihren absolut gesetzten Begriffen als Schlüssel für Kunstwerke einer vergangenen Zeit verwendet werden, was freilich nicht heißt, daß im einzelnen daraus keine anregenden Erkenntnisse entstehen können. Menkes Aufsatz operiert mit dem Begriff »Zerfällung«, der mir – wie über-

haupt die kaum einen Modebegriff der letzten Jahre auslassende Sprache – zu undurchsichtig und unüberprüfbar bleibt, als daß daraus für mich neue Einsichten in Kleist entstehen könnten. Aber das mag allein an mir liegen.

Hier ist der Ort, auf Jürgen Schröders elegant geschriebenen Beitrag über den ›Amphitryon‹ zu verweisen, den er bescheiden »eine Unterinterpretation« nennt. Das nun ist er aber keineswegs. Vielmehr entsteht gerade aus dem Verzicht auf ein Feuerwerk von schillernden Begriffen mehr Verständnis für Unterströme in Kleists Werk und also auch für den Zusammenhang zwischen Persönlichkeit und Werk. Denn aus der »erotischen und existentiellen Dreiecksgeschichte« dieses Dramas spürt Schröder feinfühlig die menschliche und wohl auch persönliche Kleistsche »Urangst« heraus, »überflüssig zu sein und keinen Platz in dieser Welt beanspruchen zu dürfen« (S. 94). Unterströme sind auch in Schröders Aufsatz selbst zu spüren in seinen Bedenken gegen die »zunehmende Spezialisierung, Abstraktheit und Kopflastigkeit« gegenwärtiger Kleistforschung, die dessen Stücke wie »dramatisierte Philosophie, Erkenntnis- und Zeichentheorie« (S. 86) erscheinen lassen. Treffen wir hier auf Sprachschranken zwischen Altersgruppen, die sich kaum noch miteinander verständigen können?

Über Kleist reden oder schreiben heißt heutzutage, sich zu gewissen Methoden und Taxonomien des Interpretierens zu bekennen. Generationsunterschiede werden deutlich und Parteiungen sichtbar durch die Abzeichen der jeweils verwendeten Begriffe. Das ist kein Anlaß zur Klage, soweit Meinungsaustausch weiterhin stattfinden kann. Den nun freilich hat eine gewisse Arkansprache zuweilen so schwierig gemacht, daß sie jedes Gespräch außerhalb eines engen Zirkels Eingeweihter unterdrückt. Gegen den Vorwurf, unverständlich zu sein, hat sich Friedrich Schlegel einmal brillant gewehrt, und in der Tat: »Es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fodert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde.«[3] Aber Schlegels Ironie als Triebfeder eines komplexen Denkens fehlt eben doch allzu sehr bei den gegenwärtigen Artistinnen und Artisten der Unverständlichkeit, die von der Schwere eigener Wichtigkeit immer wieder zu Boden gezogen werden. Nur läßt sich nicht umgekehrt folgern, daß Verständlichkeit schlechthin alles Gesagte auch schon legitimiert.

Zu dieser Bemerkung geben besonders jene zwei Beiträge Anlaß, die den Band beschließen. Helga Gallas' Aufsatz über »Begehren und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists« baut auf der These auf, daß sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das sexuelle »Begehren« aus der Liebe zurückziehe. In einer bürgerlichen Literatur träten nun jedenfalls »Herzensqualitäten, Tugend, Freundschaft« an ihre Stelle. »In der Romantik« werde dann zwar der Versuch gemacht, Sexualität, Liebe und Ehe zu verbinden, aber das scheitere. Die realen Ehefrauen und Verlobten – Friedrich Schlegel wird ausgenommen – blieben uninteressant gegenüber den Un-

[3] Friedrich Schlegel, 1794–1802. Seine prosaischen Jugendschriften, hg. von J. Minor, Wien 1882, Bd. 2, S. 393.

dinen und Venusbergbewohnerinnen der Phantasie. Unsicher bin ich mir, welche Vorstellungen Gallas von den Ehen vor 1750 hat und wie sie außerdem so reale Persönlichkeiten wie Caroline Schelling-Schlegel, Sophie Mereau oder Rahel Varnhagen beurteilt. Bei Kleist jedenfalls gebe es keine sexuell begehrenswerten Frauen, nur Jungfrauen und Mütter; bei ihm genüge immer ein einziger Beischlaf, um aus einer Jungfrau eine Mutter zu machen, was freilich, soweit ich unterrichtet bin, durchaus eine biologische Tatsache ist. Im übrigen entspreche Kleists Darstellung weiblicher Sexualität ganz Lacans »Beschreibung des nicht-phallischen Genießens« (S. 234). Denn wo Kleists Männer »in ihrer sexuellen Identität verunsicherte Gestalten« sind und ihre Lust »in völliger Verwirrung« büßen, »sehen und lieben« seine Frauen im Mann den Gott. Ihnen geht es um »himmlische Liebe«. Am Ende werden also die »Frauen auch bei Kleist, wie in der Romantik allgemein, zu potenten Erlöserfiguren für die Unzulänglichkeit der Männer« (S. 237). Sozialkritische, dem historischen Materialismus entstammende Pauschalvorstellungen in Verbindung mit einer feministisch getönten Aneignung Lacans dürften hier manche Leser ebenfalls zu »verunsicherten Gestalten« machen. Das ist schade, denn für die Verhaltenspsychologie von Kleists Frauenfiguren enthält der Aufsatz durchaus Bedenkenswertes.

Der weitaus längste Beitrag des Bandes (er umfaßt 35 Seiten und 66 Anmerkungen) stammt von Wolfgang Wittkowski. In Jahrzehnten unermüdlicher Arbeit hat Wittkowski ein respektables literaturwissenschaftliches Werk zustande gebracht – wer immer sich mit dem deutschen Drama um 1800 und insbesondere mit Kleist beschäftigt, wird seinen Schriften auf Schritt und Tritt begegnen. Wer ihn kennt, weiß zudem von seiner großen Fähigkeit, Menschen zum Fachgespräch zusammenzubringen, weiß aber auch von seiner streitbaren Energie. In seinem Beitrag hier läßt er letzterer freien Lauf. Wittkowski hat ein Anliegen: Kleists Dichtung sei »angewiesen auf menschenfreundliches Vertrauen und Verstehenwollen. Mißtrauen ist für sie tödlich. Kleist erfuhr es reichlich, ging nicht zuletzt daran zugrunde. Nicht anders heute immer wieder seine Dichtungen.« (S. 193) Die aber gingen, so Wittkowski, zugrunde, weil man Kleists Werke mittels »begrifflich-sprachlicher Esoterik« auf das Streckbett gewisser Theorien spanne, von ihren ethischen Werten nichts mehr wissen will und jeden Widerspruch plattwalze. Nun ist es tatsächlich nicht schwer, dafür Beispiele zu finden, auch im vorliegenden Band. Dekonstruktivistische Experimente mit der Selbstreferentialität von Texten entziehen Kleists leidenschaftlich vorgetragenen Beispielen menschlichen Verhaltens nur zu oft ihren menschlichen Bezug, so daß ein Werk zum Strichcode einer abstrakten Theorie schrumpft, die mit sich selbst spielt. Ich kann Wittkowski da meine Sympathie nicht versagen, und ich stimme ihm auch gern zu in einzelnen Fällen, die er anführt, so etwa wenn er Elvire im ›Findling‹ dagegen in Schutz nimmt, daß man sie als Opfer zur Täterin macht. Nur wird seine Polemik zum Rundumschlag; an die fünfzig Verfasser von Sekundärliteratur zu Kleist werden herbeizitiert, und die meisten haben nichts zu lachen bei ihm. Allerdings könnten die sich bei ihm rächen, indem sie

ihm zum Beispiel einen recht pauschalen Gebrauch von Begriffen vorwerfen. Von »Eros und Sexualität« oder »erotisch-sexueller Verletzbarkeit« wird gesprochen, als wären es Synonyme, und manche anderen Begriffe dienen nur als Stichworte, um einen sehr viel generelleren Zorn zu artikulieren. Ich fürchte, daß er sich manchmal geradezu lustvoll durch eine Überdosis von Aggression ins Unrecht setzt und so die wenig förderliche und im Prinzip auch falsche Vorstellung von unübersteigbaren Grenzen zwischen Generationen eher zementiert, als sie zu überwinden hilft. Denn eben dies, das Verstehen und Verstandenwerden, wäre ja doch der beste Ertrag von allen wie auch immer konfliktreichen Zusammenkünften im Namen der Wissenschaft.

Das Kolloquium über Eros und Sexualität bei Kleist hatte einen Vorläufer in der 1997 ebenfalls vom Kleist-Archiv Sembdner veranstalteten Konferenz über Frauenfiguren im Drama um 1800. ›Käthchen und seine Schwestern‹ heißt nun, da die Vorträge im Druck vorliegen, der Obertitel von Band 1 der Reihe ›Heilbronner Kleist-Kolloquien‹. Daß Penthesilea und Käthchen einander verwandtschaftlich verbunden seien, hat Kleist bekanntlich selbst erklärt, ja sie sogar als »Ein und dasselbe Wesen« bezeichnet, nur daß sie unter entgegengesetzten Vorzeichen gedacht seien.[4] Ob Goethes Iphigenie, ob Frauen Schillers wie Thekla, die Gräfin Terzki oder die Eboli und schließlich Grillparzers Erny ebenfalls verwandtschaftliche Verhältnisse mit Kleists zielbewußter schwäbischer Heroine beanspruchen dürfen, sei es als Schwestern, Tanten, Nichten oder Kusinen, ist nun Untersuchungsgegenstand dieses Bandes. Ein paar summarische Bemerkungen dazu sollen hier nachgetragen werden.

Eingeleitet wird der Band von einem umfassenden Aufsatz Gonthier-Louis Finks über interpretatorische Aspekte des Käthchen-Dramas als »Rittermärchenspiel« – ein Begriff, mit dessen Hilfe das Stück auf sehr überzeugende Weise im kulturgeschichtlichen Boden seiner Zeit verankert wird. Weiträumig auf andere Weise ist auch Gerhard Neumanns umfangreicher Beitrag über »Erkennungsszene und Opferritual in Goethes ›Iphigenie‹ und in Kleists ›Penthesilea‹«. Keine geringere Aufgabe wird hier zu lösen versucht, als den schwierigen Übergang von Kultus in Kunst nachzuzeichnen, von Opfer zu Theater, von Ritual zu ästhetischer Repräsentation. Es ist ein Übergang, der nach Neumanns Argumentation Goethe leichter zu glücken scheint als Kleist, dem die »Geburt der Kultur aus Trieb und Aggression, aus dem sexuellen Begehren und dem kolonialen Krieg« (S. 56) als tragisches Problem bleibt, als ständiges »Zurückstürzen« in das »Opfer-Ritual« (S. 71). So wird Kleists ›Penthesilea‹ zu einer »Form der Arbeit am Prozeß der Kultur«, vorausgesetzt allerdings, daß man überhaupt bereit ist, es als ein »Drama der Dekonstruktion« (S. 71) zu lesen. Subversion der »Grundstruktur« des Dramas demonstriert auf eigene subtile Weise ebenfalls Gabriele Brandstetter in einer »Darstellung von ›Katharsis‹ in Kleists ›Penthesilea‹« unter dem Titel »Eine Tragödie von der Brust

[4] An Heinrich Joseph von Collin, 8.12.1808.

heruntergehustet«, der leider, verwaist, im Text des Aufsatzes nicht wieder auftaucht und seine Herkunft aus Kleists Brief an Wieland verrät. Auch hier geht es um die Rolle des »Opfers in der Kultur und für die Kultur« mit einem Akzent auf Kleists »Überbietung« des antiken »Tragödienmusters« und mithin auf seine »Modernität«, die freilich vorsichtig in Anführungszeichen gesetzt wird, worüber nun wiederum weiter nachzudenken wäre.

Die Stilisierung einzelner Frauengestalten zu überirdisch reinen oder bedrohlich verführerischen Wesen verfolgt Sabine Doering in einem Beitrag zu »Bildern des Weiblichen bei Schiller und Kleist« unter dem Titel »Himmelstochter, Höllenbraut«. Schiller nämlich erwog die Gestaltung einer solchen »Höllenbraut«, einer Faustina als »Kind der Hölle«. Kleist indes fand das Böse wohl am ehesten in sich selbst, während er – und das ist ein besonders interessanter Aspekt dieses stilsicher geschriebenen und klar argumentierenden Aufsatzes – sich die Anschauung des Himmlischen, insbesondere den Cherub, der Käthchen aus den Flammen errettet, vorwiegend aus der zeitgenössischen Kunst beschaffte. Zum Thema Engel und Teufel bei Kleist liefert auch Imre Kurdi einen ebenso unterhaltsam-persönlichen wie aufschlußreichen Essay, der Lessings ›Nathan‹ und das Lukasevangelium als Anregungen für Engelserscheinungen bei Kleist wahrscheinlich macht. Ein Plädoyer für die Eboli in Schillers ›Don Carlos‹ bringt Stephanie Kufner. Verbunden damit ist für sie das Mißtrauen gegenüber dem Marquis Posa mit der praktischen Nutzanwendung für sich und ihre Geschlechtsgenossinnen: »An den Frauen und daran, wie diese von Posa behandelt und manipuliert werden, können wir erkennen, wie viel wir zu verlieren haben, wenn wir uns von dem Charisma eines Posa verführen lassen und nicht sehen, daß die Kritik des Dichters an dieser Figur auch Kritik an der Funktionalisierung der Frau, des Menschen überhaupt ist« (S. 146). Man mag das auf seine Art eine Funktionalisierung von Literatur nennen; ich kann es aber einer jüngeren Wissenschaftlerin nicht verargen, daß sie aus dem Objekt ihres Studiums Erkenntnisse für eigene Lebenssituationen gewinnen möchte und aus den Erfahrungen mit dem Verhalten von Menschen in einem Kunstwerk für ihren eigenen Umgang mit den Menschen ihrer Gegenwart zu lernen versucht.

Ich sage das vor allem im Hinblick auf Wolfgang Wittkowskis Beitrag über Schillers Thekla als Schwester des Kleistschen Käthchens. Nicht deren heldische Sanftheit freilich, sondern der eigene kämpferische Geist prägt wiederum diesen Aufsatz. Diesmal ist es eine Schar von ›Wallenstein‹-Interpreten, die in die Zucht genommen wird. Bloß scheinen mir eben Zorn und Hohn das sachliche Gespräch nicht zu fördern und zudem Wittkowskis eigene Gedanken über Schiller zu verdecken. Wittkowski ist es ebenfalls um die »Funktionalisierung« der Literatur und die Aktualisierung ihres Studiums zu tun, nur daß er mit seinen Forderungen beträchtlich über das hinausgeht, was ich Kufner gern zugestehe. »Das sind die Folgen unglücksel'ger Taten«, erklärt Octavio Piccolomini betrübt nach Wallensteins Tod, wozu wir diesen Kommentar lesen: »Laßt es im Leben niemals wieder dazu kommen! Hätten wir Deutschen Schillers Appell vernommen und beherzigt, wäre vieles anders ge-

kommen. Vernehmen wir seine Stimme heute?« (S. 178) Soll das wirklich heißen, daß die Geschichte des 20. Jahrhunderts anders verlaufen wäre, wenn wir mehr Schiller in Wittkowskis Interpretation gelesen hätten? Und darf man wirklich den poetischen Tod des Paares Max und Thekla im ›Wallenstein‹ in unmittelbare Verbindung bringen mit dem mutigen persönlichen Opfer der Geschwister Scholl (S. 152)?

Der Band schließt mit einer Analyse von Grillparzers Drama ›Ein treuer Diener seines Herrn‹ von Sigurd Paul Scheichl ab, die zwar bescheiden als »formaler Art« deklariert wird, in Wirklichkeit aber sehr diffizil der Spannung nachgeht, die zwischen Tugend und erotischer Anziehungskraft entstehen kann, und zeigt, »wie weit die Bilder auseinanderklaffen, die sich Menschen von Menschen machen« (S. 196). Es ist ein Aufsatz, der einen dieses Stück über »eine entfernte ungarische Kusine des Käthchens von Heilbronn« (S. 197) bereichert wiederlesen läßt.

Beide Bände sind, wie gesagt, im Jahr 2000 im Kleist-Archiv Sembdner erschienen, herausgegeben von seinem Direktor Günther Emig, der unterstützt wurde von Anke Tanzer und Anton Philipp Knittel. Es ist ebenso erstaunlich wie erfreulich zu sehen, wie sich aus der nachgelassenen Bibliothek eines verdienten Kleist-Forschers und Kleist-Herausgebers eine Institution gebildet hat, die einen ganz eigenen Charakter neben der unvermeidlich auf ihre Jahrestagungen, Kleist-Preisverleihungen und ihr Jahrbuch beschränkten Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und dem Kleist-Museum in Frankfurt an der Oder entwickelt hat. Als Webmaster hat Emig überdies mit der Webseite »www.kleist.org« ein reichhaltiges, bereits unentbehrlich gewordenes Arbeitsinstrument geschaffen für alles, was Kleist betrifft. Die zahlreichen, geschmackvoll ausgestatteten Einzelpublikationen des Archivs sowie die Bände der »Heilbronner Kleist-Blätter« – bereits zehn seit der Gründung – mit Aufsätzen, Kleist-Bibliographie und Kleist-Kalender führen diese Arbeit auf andere Art fort. Nun also hat dieses Archiv schließlich guten Gebrauch von der Flexibilität einer kleinen, durch Vereinsstatuten nicht gebundenen Institution gemacht und ist zum Veranstalter von Diskussionsforen geworden. Man kann nur wünschen, daß das Archiv unter derart kundiger Regie weiter erfolgreich tätig sein kann.

Ein Wort zum Schluß. In einem Heilbronner Kiosk habe ich jüngst als Sammler einen jener Aufkleber erworben, mit denen man Autofenster zieren oder Koffer bekleben kann. Auf diesem Souvenir stehen um ein Bild des sogenannten »Käthchen-Hauses« herum die Worte »Käthchenstadt Heilbronn«. Daß sich Frankfurt an der Oder »Kleist-Stadt« nennt wie Wittenberg »Lutherstadt«, ist erfreulich, aber leicht verständlich. Daß sich jedoch eine Großstadt – Heilbronn zählt zur Zeit rund 120 000 Einwohner – eine fiktive Gestalt aus einem fast zweihundert Jahre alten literarischen Werk zur kulturellen Identifikationsfigur erwählt, darf dann doch in den Rang des Außergewöhnlichen erhoben werden. Noch außergewöhnlicher daran ist freilich nicht die Wahl, sondern vielmehr die Lebensfülle, die dieser Gestalt von ihrem Schöpfer verliehen worden ist, damit sie für solchen Zweck tauglich

werde. Es ist Kleists immer wieder erstaunliche, unvergleichliche Fähigkeit, Gestalten zu schaffen und in lebendige Bewegung zu setzen, Gestalten, die zwar zuweilen reichlich pathologisch oder gar delinquent sein mögen, aber zugleich von derart starker Individualität sind, als wären sie uns persönlich begegnet. In solchem Schöpfungsakt nun ist letzten Endes nichts anderes als Eros am Werke, und das mit solcher Kraft, daß es demgegenüber gleichgültig bleibt, ob Kleist je eine wirkliche Frau in den Armen gehalten hat oder lieber einen Mann und ob er Kinder zu zeugen vermocht hätte. Er hat sie auf seine Weise gezeugt und ihnen ein längeres und stärkeres Leben geschenkt als dies leibliche Väter für ihre Söhne und Töchter tun können.

Gerhard Schulz

SELBSTGESPRÄCHE DER SPRACHE[1]

Das Sprechen über Sprache im Modus literarischer Rede ist etwas grundsätzlich anderes, als es die Verständigung über handwerkliche Grundlagen ist. Jenes bezieht sich auf seinen Gegenstand nicht allein referentiell, sondern konstituiert ihn zugleich, vermittels desselben Materials, dessen es sich allererst zu vergewissern versucht. Dieser Doppelbödigkeit, durch die der Text ›metapoetisch‹ noch einmal als Text wiederkehrt (vgl. S. 419), vermag sich weder der literarische noch der – sich auf diesen wiederum beziehende – wissenschaftliche ›Diskurs‹ zu entziehen. Darin liegt, unabhängig von etwaigen kulturwissenschaftlichen Proliferationen des Text-Begriffs, eine Chance und eine Gefahr, beides Momente, die sich auch in Gabriele Kapps Kleist-Buch, einer Bochumer Dissertation, antreffen lassen.

Die ›Spur der Zeichen‹ führt also, auch wenn sie nur wieder auf immer neue Zeichen verweist, gleichwohl zielstrebig ins Zentrum des literarischen Textes. Ihm nähert sich Kapp jedoch gleichsam von seiner Peripherie, wie der Untertitel ihrer ›Studien‹ signalisiert, der den Untersuchungszeitraum auf die Jahre 1799–1806 begrenzt. Diese Beschränkung, die so recht nicht plausibel erscheint und auch an keiner Stelle eine Begründung erfährt, wird andererseits auch wieder relativiert: durch die (allerdings nur punktuelle) Berücksichtigung der ›Penthesilea‹ (vgl. S. 182 ff.) – die für das Titelzitat denn auch die Vorlage abgibt – , vor allem aber durch die These einer verbindenden Kontinuität der Kleistschen Sprachreflexion über solche Epochenbildungen hinweg (vgl. v. a. S. 414 ff.). Nicht die »dichterischen ›Großtexte‹ Kleists« (S. 15, 418), sondern die – von Kapp so genannten – »Frühbriefe« bis hin zum »Sprachaufsatz« (›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹) stehen mithin im Blick.

Die Fragestellung, die hierbei am Werk ist, zielt auf den »Status [...] der Sprache als Organ der Welterschließung und der Sinnkonstituierung« bei Kleist (S. 13). Zwar sei »der Zusammenhang zwischen dem Einfluß spätaufklärerischer Wertvorstellungen und paradoxalem Denkverhalten oft gesehen worden, nicht jedoch, inwieweit diese Haltung Kleists in den Sprachformen der Frühzeit nachzuweisen ist« (S. 110 f.). Für dieses Desiderat macht Kapp die interpretatorische Vernachlässigung der ›kognitiven‹ Funktion der Sprache gegenüber ihrer ›pragmatisch-kommunikativen‹ verantwortlich. Es gelte folglich, beides zusammen zu sehen, und – mit Kleist – »die Frage nach der Vermittlungsfunktion der Sprache nicht auf[zu]geben, sondern

[1] Über: Gabriele Kapp, »Des Gedankens Senkblei«. Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799–1806, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2000. 448 Seiten.

nur in einen anderen Problemkontext, den der Darstellung«, zu überführen (S. 405). Auch ein zentraler Ergebnissatz hält sich auf dieser Linie, demzufolge

> [...] Sprache, gesehen unter den Voraussetzungen eines institutionell gültigen normativen Diskurses, von Kleist weniger als Instrument einer ideell gedachten, dem aufklärerischen Perfektibilitätsgedanken unterstellten Verständigung aufgefaßt wurde, denn als Medium agonaler Interaktion. (S. 406)

Ihren methodischen Ansatz formuliert Kapp ebenso dezidiert wie unspektakulär: als »genetisch-historisch[e] Betrachtungsweise«, die »durch zwei weitere Interpretationsansätze korrigierend ergänzt« wird, »einen synchronischen und einen mikroanalytisch-dekonstruierenden« (S. 17). Was damit in Aussicht gestellt ist, ist eine »Konzentration auf das unstimmige Detail« (ebd.), auf die »Diskrepanz [...] zwischen Sprachhabitus und Redeintention« bei Kleist. Ihre Position im Diskurs der Kleist-Forschung bestimmt die Verfasserin hingegen eher zögerlich: Gegen gewisse »antisubjektivistische« Tendenzen der Forschung macht sie bisweilen Front (S. 379, 401), ihrerseits an »Konturen eines Künstler-Subjekts« festhaltend (S. 401), dem sie nachdrücklich die Züge eines ›Moralisten‹ einzeichnet. Der »Problematik des Ästhetischen« dürfe demnach die »Problematik des Ethischen« nicht leichtfertig geopfert werden (S. 344); von einem – postmodernen oder diskursanalytischen – Zerspielen des »existentiell-biographischen« Autor-Modells hält sie dagegen nichts (S. 16).

Eine solche Haltung ist unbedingt legitim, wenn sie denn ihre Konterbande – und damit ihre eigenen Grenzen – kennt. In dieser Hinsicht macht sich jedoch ein eher äußerlicher Umstand nachteilig bemerkbar: Die Arbeit ist, wie es im Literaturverzeichnis frank und frei heißt, Ende 1997 abgeschlossen und bis zu ihrem Erscheinen, rund drei Jahre später, bibliographisch nicht mehr aktualisiert worden (vgl. S. 447). Damit sind natürlich gerade jüngere Wandlungen des ›Kleist-Bildes‹, was immer man von ihnen halten mag, von vornherein ausgeblendet; auch der 1997 erschienene wichtige Band 4 der führenden ›Frankfurter Kleist-Ausgabe‹ von Klaus Müller-Salget und Stefan Ormanns findet keine Berücksichtigung mehr.

So wirkt denn manche Kritik an der ›älteren Forschung‹ doch ein wenig ›verstaubt‹, wie etwa Kapps Plädoyer für die »Aufwertung des Briefgenres als eines literaturwissenschaftlichen Forschungsgegenstands« (ein Windmühlengefecht, das offensichtlich vom Boden der sechziger Jahre aus geführt wird) (S. 68f.). Daß die »Literarizität« der Kleistschen Briefe und seiner ›Gelegenheitsschriften‹ wirklich noch des Nachweises bedarf, erscheint ebenso fragwürdig wie die Kategorie der ›Literarizität‹ bzw. ›Poetizität‹ selbst. (vgl. S. 245ff.)[2] Ansonsten sieht sich die Verfasserin jedoch mit einigem Scharfsinn und Gewinn in ihrem Gegenstand um, auch wenn man hinsichtlich ihrer Ausgangsvermutung, der »Zusammenhang von Wahr-

[2] Relativ unbekümmert handhabt die Interpretin auch den so problematischen Begriff des »impliziten Lesers«, dessen Bewandtnis und Herkunft (Iser?) nicht geklärt wird (vgl. S. 319ff.).

heits- und Sprachproblematik«, von »Erkenntniskrise« und »Sprachkrise« bei Kleist harre noch der Entdeckung, wohl anderer Meinung sein darf (S. 149).[3]

Die Untersuchung setzt bei »Kleists Kategorie des ›Befremdenden‹« an (S. 21 ff.), einem Oberbegriff, unter den im folgenden Einzelbefunde der »Abweichung« (S. 24), der ›Differenz‹ (vgl. S. 28) und des »Umbruchs« subsumiert werden, die sämtlich die Grenzstellung des Dichters zwischen achtzehntem Jahrhundert und ›Moderne‹ markieren.[4] Diese Vororientierung, die im Begriff der ›Paradoxie‹ kulminiert (vgl. S. 14, 53 ff., 227 ff.), einem »Schibboleth der Kleistischen Poetologie«, bewährt sich, wie so oft schon, auch hier wieder, wo es um die Belange einer ›nicht mehr schönen Kunst‹ geht. Trotz des Erschöpfungszustands, der sich inzwischen auf diese Diskussionen gelegt hat (gleichviel, ob sie nun mit der ›älteren‹ Forschung als ›Paradoxien‹ oder mit der ›neueren‹ als ›Abbruch‹, ›re-entry‹ oder ›Krise der Nicht-Unterscheidung‹ apostrophiert werden), gelingen der Verfasserin durchaus erhellende Beobachtungen. Dazu sind auch die Bemerkungen zum ›Umspringbild‹ zu zählen, einem Terminus der Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie (Ernst Gombrichs), den Kapp mit Erfolg auf die Textanalyse überträgt, zugleich ihre eigene Vorgehensweise legitimierend:

> Ähnlich wie also der Mechanismus des Umspringbildes die simultane Anschauung mehrerer Perspektiven verbietet, führt die Lektüre des Kleistischen Aufsatz-Textes gleichzeitig mit der Entscheidung für eine der möglichen Lesarten damit zwangsläufig den Ausschluß anderer herbei. (S. 309)

Auch die gelegentlichen Hinweise auf Kleists »Technik der Inszenierung« (vgl. S. 240, 405, 419), d. h. der Transformation von im weitesten Sinne ›sozialen Prozessen‹ in quasi-dramatische Bildphantasien, überzeugen nicht nur, sondern deuten – von der Verfasserin wohl eher unbeabsichtigt – die ›Anschließbarkeit‹ an gegenwärtige kulturwissenschaftliche Debatten an.

Wie diese Beispiele aber ebenfalls zeigen, wird die Studie ihrem Hauptgeschäft bisweilen untreu. Sie unterliegt der eingangs erwähnten Gefahr sprachbezogener Forschungsarbeiten, zumal Kapp keineswegs ein sprach*wissenschaftliches* Interesse und Instrumentarium im Sinn hat. Die »Auseinandersetzung mit der Sprachform« (S. 92) ist, gerade wegen der ubiquitären Präsenz von ›Sprache‹ in literarischen Texten, als Erkenntnisraster zu wenig spezifisch, um nicht ins Uferlose oder Beliebige zu geraten (auf welchen unvermeidlichen Eindruck wohl auch die immerhin quantitative Einstreichung auf die Jahre 1799–1806 zurückgeht). Noch allgemeiner, aber damit auch wieder genauer, wird der Skopus der Untersuchung an einer anderen Stelle bezeichnet: Fragen des »Kleistischen Darstellungssinns« sind es, die die Auf-

[3] Auch die exklusive Zuschreibung der Erkenntniskrise *als* Sprach- und Darstellungskrise an die Adresse Kleists – als dessen eigenständige »Entdeckung im Gebiete der Kunst« – führt wohl eher zu weit (S. 405).

[4] Erstaunlicherweise fällt der – naheliegende – Hinweis auf das Konzept des ›Erhabenen‹ und seine Krise bei Kleist jedoch nicht.

merksamkeit eigentlich steuern (S. 233). Dabei kommen dann allerdings auch solche, kaum hilfreiche Feststellungen zustande:

> In den hier nur skizzenhaft angestellten Überlegungen, die immer vor dem Hintergund der Sprachauffassung Kleists gesehen werden müssen, kann es nur darum gehen, gleichermaßen das Großzügige, Weitstrahlige und Ausgedehnte, aber auch die Präzisions-Besessenheit, den Form- und Experimentierwillen des Kleistischen Intellekts herauszuarbeiten. (S. 146)

Das entscheidende Dilemma, auf das Kapp das Sprach-Thema immer wieder zurückführt, ist eines von »Sprachoptimismus« und »selbstkritischem Sprachzweifel« (S. 139), »Ehrfurcht vor der Souveränität des Wortes« und deren Enttäuschung (S. 131 f.). Zwischen diesen Polen schwankt der Dichter und schwankt auch die Untersuchung beständig, Polen, die auch mit den Begriffen ›langue‹ und ›parole‹ in Verbindung gebracht werden, ohne daß sich daran jedoch eine – wie auch immer geartete – linguistische oder semiotische Analysemethode anschlösse (vgl. S. 413 u.ö.). Was die Studie in diesen Passagen leistet, ist – gemäß eigenem Bekunden – nicht mehr und nicht weniger als das:

> Wenn man davon ausgeht, daß Kleist als Anhänger einer teleologischen, sich universalverstehenden [sic!] Wissenschaftskonzeption Leibnizscher Prägung auch einen Sprachbegriff voraussetzt, welcher vorrangig den instrumentalen Status der Sprache gelten läßt, ist es nur konsequent, wenn mit der Umbesetzung des Interesses, das durch radikale Zweifel gegenüber der von den exakten Wissenschaften vertretenen Vernunftautokratie initiiert wurde, sich auch die Einstellung gegenüber der Geltung der Sprache grundlegend ändert. (S. 203)

Das hat man wohl auch schon anderswo und besser gelesen. Mit ihrem dritten Teil jedoch hat sich die Studie ihrem Kernstück genähert (vgl. S. 289–413) – er ist es denn auch, um dessentwillen sich die Lektüre unbedingt lohnt. Hier beschäftigt sich Kapp mit Kleists Schrift ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ (dem ›Sprachaufsatz‹), und sie tut dies in bemerkenswert konsequenter historischer Perspektivierung. Zunächst werden einige markante Positionen der zeitgenössischen Sprachphilosophie exponiert: von Wilhelm von Humboldt über Herder und Schiller bis hin zu Karl Philipp Moritz und Friedrich von Hardenberg (Novalis), wobei sich die Autorin als sehr kundig erweist. Vor dieser Folie wird dann die Kleistsche (wohlgemerkt implizite) Sprachhaltung profiliert, die sich solchen Vorbildern und »Postulaten« verpflichtet weiß, sie jedoch – in einer Strategie der ›Absetzung‹ (vgl. S. 311, 343) – umzuformen und abzuwandeln versucht. Humboldts ›energetischem‹ Sprachkonzept folgend, das Aspekte des ›Prozessualen‹, ›Generativen‹ und ›Performativen‹ betont (vgl. S. 358 ff.), gelange Kleist zu einer eigenständigen Auffassung von Sprache als einem »poietischen«, welterschließenden und sinnkonstituierenden Organ (S. 406), »das synchron mit dem autonomen Gebrauch der Vernunft maieutische Arbeit zu leisten vermag« (S. 163).

Sehr schön wird hier auch gezeigt, wie dieses grundsätzliche Vertrauen auf seiner Rückseite, in seinem »Janusgesicht«, wieder Mißtrauen und sogar Gewalt provo-

ziert, wie also Sprache »auch zum Mittel destruktiver Antriebe« und zur »potentiell vernichtende[n] Macht« depraviert (S. 407; vgl. auch S. 346 ff.). Dieser – gleichsam produktionsästhetischen – Auffassung korrespondiere eine rezeptionstheoretische, die durch »intellektuelle Provokationen (Paradoxa)« an den »Vorstellungs- und Ergänzungssinn« des Lesers appelliere, die ungelösten Rätsel mit- und zuendezudenken (S. 327). Neben der Hintergrundarbeit am Ideal der »Sprachhumanisten« kommt auch die Abgrenzung hinsichtlich Kleists nicht zu kurz (vgl. S. 361, 406) – auch wenn Kapp unbeirrt an ihrem Bild des ›Moralisten‹ festhalten möchte (vgl. z. B. S. 401).

So differenziert diese Ausführungen im Einzelnen auch sind, in manchen Punkten laufen sie doch auch wieder auf unverständliche Verkürzungen hinaus. So sieht Kapp im »‹Kraft‹-Begriff«, den sie aus der Genie- und Autonomie-Ästhetik herleiten kann, eine wichtige Gemeinsamkeit zwischen ›humanistischen‹ und Kleistschen Vorstellungen von Sprache. Mit solchen historischen Ursprüngen bringt sie dann auch Kleists Bestimmung der ›Seele‹ als einer »vis motrix« (im ›Marionettentheater‹) in Verbindung (vgl. S. 359 ff.). Was sie dabei zwar erwähnt, aber doch wohl unterschätzt, ist die spezifische Konstruktion derartiger – die Tradition zugleich zitierender und konterkarierender – Begrifflichkeiten durch Kleist. Die Parallelisierung innerseelischer und ›moralischer‹ Prinzipien mit solchen der ›physischen Welt‹ (wie von Kleist vorexerziert) aber unterlegt auch den Gedanken der ›humanistischen‹ und ›idealistischen‹ Sprachphilosophie eine kausalmechanische und deterministische Begründung, die einer Begriffs-Sabotage gleichkommt. Wenn eine Marionette, ein Automat die intimsten Bezirke des anthropologischen Modells usurpieren kann, dann kommt darin nicht mehr Kleists Zustimmung, sondern – im Gegenteil – seine Desertion bezüglich jener Paradigmen zum Ausdruck.

Nivelliert man diese Differenzen jedoch, muß man zwangsläufig auch der vermeintlichen Evidenz der Kleistschen Gleichnisse aufsitzen. Das Bild der parallel an einer Achse angeordneten Räder, mit denen (im ›Sprachaufsatz‹) die ›Erfindung‹ des triftigen Ausdrucks verglichen wird, ironisiert sich – auf metapoetischer Ebene – natürlich selbst (so man es denn überhaupt ernst nimmt). Kapps Fazit, Kleist demonstriere mit diesem Beispiel seine »Auffassung einer Komplementarität von Denken und Sprechen« (S. 362), wird aber der Ambivalenz ›autopoetischer‹ Rede nicht eben gerecht. Das gilt auch für Kapps Überlegungen zum Begriff der ›Intuition‹, einem Grundwort aufklärerisch-rationalistischer Sprachreflexion (vgl. S. 360 f.). Das Vertrauen in die welt- und sinnstiftende Autorität der Imagination, das aus dem Konzept der ›Intuition‹ spricht, vermag Kleist aber gerade nicht mehr zu teilen. Er setzt vielmehr die Lessingsche ›Revolution‹ des ›Darstellungs‹-Problems, die Ablösung der ›Intuition‹ durch das neue Axiom der ›Illusion‹, historisch voraus – um dann auch sie wieder zu negativieren. Hier wäre ein Blick auf die

grundlegenden Forschungsbeiträge von Inka Mülder-Bach zur »Entdeckung der Darstellung im 18. Jahrhundert« sicher ratsam gewesen.[5]

Dann hätte die Verfasserin wohl auch ihre These besser begründet, zwischen Kleists und Novalis' Formulierung der ›Darstellungs‹-Aufgabe seien »erstaunliche Parallelen« zu registrieren (vgl. S. 376, 405 f.) – eine Behauptung, die, faßt man etwa die ganz unterschiedlichen Voraussetzungen und Schicksale des Pygmalion-Motivs bei Kleist und Novalis ins Auge,[6] schwerlich zu halten sein dürfte.[7]

Diese – notgedrungen auf Einzelheiten sich beschränkende – Kritik kann und soll aber die grundsätzliche Bedeutung des dritten Teils von Kapps ›Studien‹ nicht schmälern. Dieser stellt eine diskutable Annäherung an ein überaus schwieriges, von ›Chancen‹ und ›Gefahren‹ umstelltes Gebiet der Kleist-Philologie dar, die es künftig zu kennen gilt. Vor allem den Transfer auf die Dramen- und Erzähltexte Kleists, den man bei Kapp doch etwas vermißt, darf man mit Spannung erwarten.

Johannes Endres

---

[5] Inka Mülder-Bach, Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings ›Laokoon‹. In: DVjs 66 (1992), S. 1–30. – Dies., Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der »Darstellung« im 18. Jahrhundert, München 1998.

[6] Vgl. etwa Johannes Endres, Szenen der »Verwandlung«. Novalis und das Drama. In: Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation, hg. von Uwe Japp u. a., Tübingen 2000, S. 65–87.

[7] Nebenbei: Auch die hartnäckige Verschreibung von »Kosellek« läßt sich nicht anders als ärgerlich nennen.

SIGLENVERZEICHNIS

BA Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Berlin 1810 f. – 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. 1988 ff. – 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.

ANSCHRIFTEN DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

Prof. Dr. Günter Blamberger, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln

Luc Bondy, c/o Wiener Festwochen, Lehárgasse 11, A-1060 Wien

Dr. des. Ingo Breuer, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D-50931 Köln

Prof. Dr. Sabine Doering, Carl-von-Ossietzky-Universität, Fachbereich 11: Literatur- und Sprachwissenschaften, Germanistik, Ammerländer Heerstr. 114–118, D-26129 Oldenburg

Dr. Johannes Endres, Universität Leipzig, Institut für Germanistik, Brühl 34–50, D-04109 Leipzig

Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, D-12165 Berlin

Prof. Dr. László F. Földényi, Kellemen L. u. 11, H-1026 Budapest (Ungarn)

Prof. Dr. Johannes Harnischfeger, Universität Frankfurt, Institut für Afrikanistik, Kettenhofweg 135, D-60054 Frankfurt/Main

Prof. Elke Heckner, University of Oregon, Germanic Languages and Literatures, Eugene OR 97403–1250 (USA)

Barbara Honigmann, c/o Carl Hanser Verlag, Postfach 860420, D-81631 München

Prof. Dr. Klaus Kanzog, Meister-Mathis-Weg 5, D-80686 München

PD Dr. Alexander Košenina, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann, Universität Frankfurt, Institut für Theaterwissenschaften, Dantestr. 5, D-60074 Frankfurt/Main

Dr. Yixu Lü, University of Technology Sydney, Institute for International Studies, German Studies, P.O Box 123, Broadway, NSW 2007 (Australien)

Dr. Ethel Matala de Mazza, Zentrum für Literaturforschung, Jägerstr. 10/11, D-10117 Berlin

PD Dr. Reinhart Meyer-Kalkus, Wissenschaftskolleg zu Berlin, Wallotstr. 19, D-14193 Berlin

Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Innrain 52, A-6020 Innsbruck

Prof. Dr. Joachim Pfeiffer, Pädagogische Hochschule Freiburg, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Kunzenweg 21, D-79117 Freiburg

Prof. Dr. John Pizer, Louisiana State University, Department of Foreign Languages and Literatures, Prescott 222, Baton Rouge LA 70803–5306 (USA)

Dipl.-Psych. Eva S. Poluda, Kaiserstr. 34, D-50321 Brühl

Prof. Dr. Manfred Schneider, Germanistisches Institut der Ruhr-Universität Bochum, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum

Prof. Dr. Gerhard Schulz, 154 Cashmere Street, Ascot Vale 3032 (Australien)

Gisela Stelly, c/o Karin Graf, Graf & Graf Literatur- und Medienagentur, Mommsenstr. 11, D-10629 Berlin

PD Dr. Petra Stuber, Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy«, Fachrichtung Dramaturgie, Grassistr. 10, D-04107 Leipzig

Alexander Weigel, c/o Deutsches Theater, Schumannstr. 13A, 10117 Berlin

Prof. Dr. Sigrid Weigel, Zentrum für Literaturforschung, Jägerstr. 10/11, D-10117 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 (West) 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 € 30,– (auch für korporative Mitglieder); Studenten und Schüler zahlen € 15,–.

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. 0342022 (BLZ 100 700 24).