

**EINFÜHRUNG
GERMANISTIK**

Johannes F. Lehmann

Einführung in das Werk Heinrich von Kleists

WBG 
Wissen verbindet

Einführungen Germanistik

Herausgegeben von

Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal

Johannes F. Lehmann

Einführung in das Werk Heinrich von Kleists

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

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2013 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch
die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.
Satz: Lichtsatz Michael Glaese GmbH, Hemsbach
Einbandgestaltung: schreiberVIS, Bickenbach
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-24304-4

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-71863-4
eBook (epub): 978-3-534-71864-1

Inhalt

I. Der Autor: Mythos und Aktualität	7
II. Heinrich von Kleist als Gegenstand der Forschung	13
III. Der Autor in seiner Zeit	20
1. Vom Militär über die Wissenschaft zur Dichtung	21
2. Kleists Weg als Autor (1802–1807): Variationen des Scheiterns I	29
3. Kleists Weg als Autor (1807–1811): Variationen des Scheiterns II	34
IV. Programmatik und Poetik, Themen und Schreibweisen	47
1. Zwischen Klassik und Romantik	47
2. Poetik des Kampfes	50
3. Themen, Motive, Plots	57
4. Sprache und Schrift: Kleists Schreibweisen	66
V. Einzelanalysen	74
1. <i>Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière</i> oder: Ausnahme- zustände des Ich	74
2. <i>Penthesilea</i> oder: „jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel“	83
3. <i>Erdbeben in Chili</i> oder: Macht und Zeit	94
4. <i>Michael Kohlhaas</i> oder: Recht und Macht	101
5. <i>Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel</i> oder: „wie weit er’s treibt“	110
VI. Rezeption: Kleist und die Folgen – in Literatur, Theater und Film	121
Zeittafel	127
Literaturverzeichnis	130
Namensregister	136
Abbildungsnachweis	139

I. Der Autor: Mythos und Aktualität

Als Heinrich von Kleist am 21. November 1811, vor gut 200 Jahren, am Berliner Wannsee seinem Leben mit einem Pistolenschuss ein gewaltsames Ende setzte, hinterließ der nur 34-Jährige ein literarisches Werk, das bei den meisten seiner Zeitgenossen weitgehend auf Unverständnis gestoßen war (Breuer 2009, 410–413). Zu schroff, zu brutal, zu blasphemisch und vor allem zu „anstößig“ erschienen die dramatischen und novellistischen Szenen, die hier zu lesen waren: von einer Penthesilea, die Achill aus Liebe wie eine Hündin buchstäblich auffrisst, von dem Selbstmörder Gustav, dessen zerschmetterter Schädel „zum Theil an den Wänden umher“ (DKV II, 199) hängt, von dem Germanen Herrmann, der ein totes Mädchen in Stücke schneiden und diese an die 15 Stämme Germaniens schicken lässt. Von den acht Dramen, die Kleist in seinem kurzen Leben schrieb, wurden nur drei zu seinen Lebzeiten überhaupt aufgeführt (*Die Familie Schroffenstein*, *Der zerbrochne Krug*, *Das Käthchen von Heilbronn*). Besonders demütigend war für Kleist dabei der Misserfolg der Uraufführung der Komödie *Der zerbrochne Krug* 1808 im Weimarer Hoftheater unter der Leitung Goethes. Auch mit seinen Novellen fand Kleist, nicht zuletzt aus Gründen der Zensur, keine breite Resonanz, und schließlich scheiterten auch seine Zeitschriftenprojekte, zunächst 1808/1809 der gemeinsam mit Adam Müller herausgegebene *Phöbus*, eine Kunstzeitschrift in Anlehnung an Schillers *Horen*, sodann, als letztes großes Unternehmen seines Lebens, das anfänglich erfolgreiche Tageszeitungsprojekt: *Die Berliner Abendblätter* (1810–1811).

Gleichwohl ist dieser im 20. Jahrhundert dann zum Mythos des Unverstandenen und Unzeitgemäßen stilisierte Befund in zweierlei Hinsicht zu relativieren (Lütteken 2004). Einerseits, weil es bereits zu Lebzeiten Kleists durchaus gewichtige Stimmen gab, die seiner Leistung und seiner Qualität als Dichter den allerhöchsten Rang zusprachen: So erkannte der alte Christoph Martin Wieland, den Kleist 1802/1803 in Oßmannstedt besucht und ihm aus den Entwürfen zum Drama *Robert Guiskard* vorgelesen hatte, in dem 44 Jahre jüngeren Kollegen die Überbietung alles je Dagewesenen: „Ich glaube nicht zu viel zu sagen“, schreibt Wieland an Georg Wedekind, „wenn ich Sie versichere: Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigten eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein was Kleists *Tod Guiscards des Normanns* ...“ (LS Nr. 89, 81; hierzu Aufenanger 2010, 63). Auch der Rezensent von Kleists Erstlingsdrama *Die Familie Schroffenstein* freute sich, trotz mancher Einwände im Einzelnen, im anonym gebliebenen Kleist die „Erscheinung eines Dichters [...], aber wirklich eines *Dichters!*“ (zit. n. Lütteken 2004, 40) ankündigen zu können. Und selbst Goethe, mit dem sich Kleist nach der missglückten Uraufführung des *Zerbrochnen Krugs* überworfen hatte, erkannte durchaus die dichterische Qualität des Textes, der auf der Bühne durchfiel. Demgegenüber war *Das Käthchen von Heilbronn* im Grunde von Anfang an (bis heute) ein Erfolg beim Publikum. Von den Erzählungen ist es vor allem *Michael Kohlhaas*, der

Der unverstandene
Kleist – Relativierungen

schon zu Lebzeiten Kleists und insbesondere bei den Dichterkollegen auf positive Resonanz stieß.

Zu relativieren ist der Befund des von den Zeitgenossen vollständig verkannten Kleists andererseits, weil eben dieser Abstand des Künstlers zu seiner „Mitwelt“ gerade von Goethe und Schiller um 1800 zum Kennzeichen des wahren Künstlers erhoben wurde. Schiller formulierte dies in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) in einer Phantasie vom Dichter, der fern der Heimat aufwachsen soll, um dann, wie Orest (und wie aus einer anderen Zeit) „in sein Jahrhundert“ (Schiller 1993, 5. Band, 591) zurückzukehren, um gewaltsam zu rächen und zu säubern. Ein Künstler, soll das heißen, der mit der „Mitwelt“ paktiert, kann kein wahrhafter Künstler sein: sein eigentliches Publikum ist die „Nachwelt“. Das Publikum besteht zum einen aus der Menge der Vielen, denen zu gefallen zwar lukrativ, aber nicht ehrenvoll ist, und aus den Kennern und Kollegen, die schon jetzt die Nachwelt repräsentieren. So steckt auch noch im heutigen Bild Kleists als dem großen Unverstandenen, Unzeitgemäßen und Antiklassiker ein gewisses Maß an undurchschauter Mythisierung, die auf eben diese Klassik und ihre Stilisierung des Autors als Zeitgenosse der Nachwelt zurückgeht.

Kleist als Mythos

Als dieser große Unzeitgemäße seiner Epoche ist Kleist heute nachgerade ein „Mythos der Moderne“ (Breuer 2009, 414). Sein Werk ist sowohl auf den Bühnen als auch in Schule und Universität wie auch in der weiteren literarisch interessierten Öffentlichkeit überaus präsent, ja omnipräsent. Auch außerhalb des Kleist-Jahres 2011 zu seinem 200. Todestag gab und gibt es unzählige Aufführungen seiner Texte, werden Tagungen und Konferenzen veranstaltet, erscheinen Biographien – und sogar editionsphilologische Debatten können eine Zeitlang die überregionalen Feuilletons in Atem halten. (Siehe die FAZ vom 29.3. 2012 und 26.4.2012 sowie die NZZ vom 7.4.2012 und die taz vom 19.4.2012; und zuletzt Der Tagesspiegel vom 21.11.2012).

Dabei spielt sein so zielstrebiges und gleichsam angekündigtes Scheitern im Leben wie sein so theatral und heiter inszenierter Doppelselbstmord eine zentrale Rolle. Gerade das Abweichende, Nicht-Normale, „Kranke“ bzw. Pathologische und Widersprüchliche prägt bis heute das Bild Kleists. Es war der alte Goethe, der die Extreme von Kleists Texten explizit als Symptome einer Krankheit deutete: „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.“ (NR, Nr. 274, 208) Es war die literarische und ästhetische Moderne um 1900, die demgegenüber Kunst und Krankheit sich reimen ließ. Gerade als Antipode des klassischen Goethe und dessen Orientierung am Gesunden und am ästhetischen Ideal erscheint Kleist *modern*, ist er, so der Buchtitel einer Aufsatzsammlung von Hinrich C. Seeba, ein „Abgründiger Klassiker der Moderne“ (Seeba 2012).

Kleist als Reflexionsfigur der Moderne

In der Radikalität, in der Kleist politische, juristische, soziale und emotionale Ausnahmezustände (Pethes 2011) und in der er obsessiv Identitäts-, Sprach- und Ordnungskrisen thematisiert, die er zwischen Liebe, Sexualität, Begehren einerseits und Gewalt, Rebellion, Krieg etc. andererseits ansiedelt, ist er eine zentrale Reflexionsfigur der Moderne. Welche Akzen-

tuierung von ‚Moderne‘ man auch immer zugrunde legt, den Verlust metaphysischer Ordnung, die „Entzweiung und Diskontinuität“ (Ritter 1969), das „Ende der Eindeutigkeit“ (Baumann 1992), die Ambivalenz (Graevenitz 1999), den Bruch zwischen Zeichen und Bedeutung bzw. die Krise der Repräsentation (Foucault), die Beobachtung zweiter Ordnung (Gumbrecht 1998) die Säkularisierung und Singularisierung (Koselleck), die Machtstrategien der Biopolitik (Foucault/Agamben), die Freisetzung von Kontingenz (Luhmann) etc. – Kleists Texte lassen sich auf alle diese Phänomene beziehen.

Kleist hat in seinen Dramen, Erzählungen und Anekdoten die *conditio des Menschen* in aller Radikalität und in allen ihren Facetten bis an ihre äußersten Grenzen befragt und verfolgt, ohne dabei bei Letztbegründungen (Gott) oder metaphysischen Zielbegriffen (Natur, Leben, Wahrheit) noch Zuflucht suchen zu können. Schon aus Würzburg (im September 1800) schreibt er an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge über die von den Franzosen bedrohte katholische Stadt mit sarkastischem Unterton: „Messen u Hora wechseln immer miteinander ab, u die Perlen der Rosenkränze sind in ewiger Bewegung. Denn es gilt die Rettung der Stadt, u da die Franzosen für ihren Untergang beten, so kommt es darauf an, wer am meisten betet.“ (DKV IV, 113) Vor dem Hintergrund der Alternative von Rettung und Untergang, die in fast allen Texten Kleists eine zentrale Rolle spielt (Lehmann 2011), zeigt Kleist, dass die metaphysischen Instanzen leere Anrufungsadressen für menschliche Deutungsbedürfnisse und Machtinteressen sind: Wenn Josephe in der Novelle *Das Erdbeben in Chili* für die Rettung ihres Lebens durch das Erdbeben Gott danken will, so endet das damit, dass sie vor der Kirche vom Lynchmob als Sündenbock und vermeintliche Ursache eben dieses Erdbebens erschlagen wird. Und wenn die vier Brüder in der Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* in einem Irrenhaus jede Nacht um 12 Uhr nachts das „Gloria in excelsis“ anstimmen, dann tun sie das zwar, weil der „Himmel“ (DKV III, 299) sie bekehrt hat, aber dennoch brüllen sie wie „Leoparden und Wölfe [...] zur eisigen Winterzeit, das Firmament“ (ebd., 303) an, als sei es leer (Borgards 2011).

Wenn modern sein heißt, aus einer metaphysisch garantierten Ordnung herausgefallen zu sein, dann befindet sich Kleist sozusagen die längste Zeit seines Lebens im Moment des freien Falls. So radikal, wie er zunächst am Glücksversprechen der Aufklärung festgehalten hat, an dem metaphysisch garantierten Belohnungszusammenhang von Tugend und Glückseligkeit sowie am romantischen Anspruch auf Erfüllung der individuellen Bestimmung in Beruf und Liebe, so scharf und radikal hat er dann die Zertrümmerung dieser Versprechen an sich selbst erfahren. Zwischen diesen beiden Polen, dem absoluten und totalen Anspruch auf Liebe, Glück, Spiegelung seines Ichs, Gerechtigkeit und Wahrheit einerseits und dessen Scheitern an Täuschung, Betrug, Irrtum, Sexualität, Zufall, Fehldeutung etc. andererseits bewegen sich die Texte Kleists. Immer wieder inszenieren sie Sturz (Greiner 2005) und Fall (Pusse 2009), sei es den Sündenfall, sei es den Zufall (Schnyder 2009), sei es den „Hinfall kosmologischer Werte“ (Nietzsche), immer wieder treibt Kleist seine Figuren bis zum Zerreißen ihres Bewusstseins in den Zwiespalt von subjektiver Gewissheit bzw. „innerste[m] Gefühl“ (DKV I, 421) und objektiver Lage.

Suche nach Glück

Kleist Modernität besteht auch darin, dass er – geboren als Adliger und hineingestellt in eine ständische Gesellschaftsordnung, die gerade im Begriffe war unterzugehen – in Fragen der beruflichen Identität und der Liebe bereits das Leben eines Modernen führte: Kleist suchte mit der größten denkbaren Kompromisslosigkeit nach einem *individuellen* Glück, das als Selbstverwirklichung der eigenen Fähigkeiten und einer Arbeit an sich selbst verknüpft sein sollte, und er suchte nach der Liebe als einem Gegenort unbedingten Vertrauens und Verstehens. Alle ständischen Regeln und auch alle ständischen Privilegien erlebte er als Zwang und als Hindernisse bei der Verwirklichung seines persönlichen Glücks. „Weg mit dem Adel, weg mit dem Stande“ (DKV IV, 153), schreibt er im November 1800 an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge. Damit erfährt Kleist geradezu prototypisch jene Grundproblematik moderner Subjekte, wie Hegel sie als prinzipiellen Gegensatz von Ich und Welt beschrieben hat, als die letztlich unmögliche Suche des Einzelnen nach einem *völlig* passenden Platz in der Welt: „Da schrauben sich nun die subjektiven Wünsche und Forderungen in diesem Gegensatz ins Unermeßliche in die Höhe; denn jeder findet vor sich eine bezauberte, für ihn ganz ungehörige Welt, die er bekämpfen muß, weil sie sich gegen ihn sperrt und in ihrer spröden Festigkeit seinen Leidenschaften nicht nachgibt, sondern den Willen eines Vaters, einer Tante, bürgerliche Verhältnisse usf. als ein Hindernis vorschiebt.“ (Hegel, *Ästhetik*, 658)

Es waren aber im Falle Kleists nicht nur äußerliche Hindernisse, die ihn am Selbstsein hinderten (und daher kam es in seinem Fall auch nicht zur resignativen Anpassung, wie sie Hegel so süffisant und ironisch beschrieben hat), sondern es waren vor allem innerliche Hemmnisse, die tief in die Struktur seines Begehrens, seiner Psychopathologie und seiner Kreativität hineinreichen (aus psychoanalytischer Sicht hierzu Schmidbauer 2011). Dass Kleist bei dieser kompromisslosen und ermüdenden Suche eines für ihn passenden Platzes in der Welt von Anfang an selbst mit dem Scheitern spielt, zeigt derselbe Brief an Wilhelmine vom November 1800: „und wenn ich auch auf dieser Erde nirgends meinen Platz finden sollte, so finde ich vielleicht auf einem andern Sterne einen um so bessern.“ (DKV IV, 152) Und auch bei seinen absoluten Forderungen nach unbedingtem Vertrauen, die er an seine Verlobte richtet, benutzt er Text- und Parallelfiktionen, wie die Liebenden Max und Thekla aus Schillers *Wallenstein-Trilogie*, deren Liebe aber gerade scheitert. So unterstreicht Kleist seine Insistenz auf die Instanz des inneren Gefühls und des blinden Vertrauens ausgerechnet mit Anspielungen auf einen Text seiner unmittelbaren Gegenwart, der wie kaum ein zweiter das Scheitern dieser Instanzen thematisiert (Bisky 2007, 91).

Sprachkritik und
Krise der Zeichen-
deutung

Das führt zu einem weiteren Aspekt seiner Modernität: In dem Maße, wie Kleist die Verwirklichung des Glücks als Identität mit sich selbst einklagt und in dem Maße, wie er Kommunikation und Liebe als ein totales Verstehen jenseits sprachlicher Vermittlungsanstrengungen begreift, stößt er auf die dem entgegenstehende Erfahrung einer unhintergehbaren zeichenvermittelten Differenz zu allen anderen, aber auch zu sich selbst. An seine Halbschwester Ulrike schreibt er am 5.2.1801: „Und gern möchte ich Dir Alles mittheilen, wenn es möglich wäre. Aber es ist nicht möglich, u wenn es auch kein weiteres Hinderniß gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mittheilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt

Abb. 1:

Bei dieser Miniatur von Peter Friedel aus dem Jahr 1801 handelt es sich um das einzige Kleist-Bildnis, das durch den Autor selbst bezeugt ist. Kleist ließ es für seine Verlobte Wilhelmine von Zenge anfertigen.

Am 9.4.1801 schrieb er an Wilhelmine: „Beifolgendes Bild konnte ich, wegen Mangel an Geld, das ich sehr nöthig brauche, nicht einfassen lassen. Thue Du es auf meine Kosten. *Einst* ersetze ich sie Dir. Mögtest Du es ähnlicher finden, als ich. Es liegt etwas Spöttisches darin, das mir nicht gefällt, ich wollte er hätte mich *ehrllicher* gemalt – Dir zu gefallen, habe ich fleißig während des Malens gelächelt, u so wenig ich auch dazu gestimmt war, so gelang es mir doch, wenn ich an Dich dachte. Du hast mir so oft mit der Hand die Runzeln von der Stirn gestrichen, darum habe ich in dem Gemälde wo es nicht möglich war dafür gesorgt, daß es auch nicht nöthig war. *So*, ich meine so *freundlich*, werde ich immer aussehen, wenn wenn – o Gott! *Wa n n?* – Küsse das Bild auf der Stirn, da küsse ich es jetzt auch.“ (DKV IV, 723)



nicht dazu, sie kann die Seele nicht mahlen, u was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke. Daher habe ich jedesmal eine Empfindung, wie ein Grauen, wenn ich jemandem mein Innerstes aufdecken soll; nicht eben weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich ihm nicht *Alles* zeigen kann, nicht *kann*, u daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden.“ (DKV IV, 196) Dass Verstehen ein Deuten und Fehldeuten aus Bruchstücken ist, das hat Kleist in seinen Texten dann immer wieder inszeniert und minutiös analysiert. Zeichen sind nicht stabil mit einem Referenten verbunden, sondern Bruchstücke und Elemente von Situationen und Kontexten, sie sind flüchtig und gewinnen ihre Bedeutung nur je und je (Bartl 2005). Wie sehr diese Instabilität und Unzuverlässigkeit aller Zeichen, auf die das Bewusstsein aber notwendig verwiesen ist, auch das Selbstverhältnis des Menschen untergraben kann, beschäftigt Kleist in seinem berühmten Text *Über das Marionettentheater*. Kleist stellt hier die Marionette, die kein Bewusstsein hat, dem unendlichen Bewusstsein Gottes gegenüber: Nur so könne es „Grazie“ geben, d.h. eine völlige Selbstidentität jenseits von Zeichen und Deutungen. Der *gefallene* Mensch dagegen steht gleichsam dazwischen, er ist mit seinem Bewusstsein unrettbar in sich selbst zerfallen, ist verwiesen auf Bilder und Spiegel, auf Worte und Zeichen. Und deren Komplexität, deren Doppeldeutigkeit kann Kleist gerade im Medium der Literatur nicht nur darstellen, sondern zugleich selbst vorführen und hier auch als Autor, soweit wie sonst nirgends, beherrschen.

Es sind nicht zuletzt diese expliziten und impliziten Auseinandersetzungen Kleists mit Fragen des Verstehens und Missverstehens, mit Problemen und Handlungen der Interpretation, der Funktionsweise von Zeichen und Medien sowie des Zusammenhangs von Körper, Gewalt und Sprache, die Kleists Texte für die Literaturwissenschaft und alle ihre neueren und neuesten *turns* so attraktiv macht, dass Kleist zu einem der am häufigsten interpretierten Autoren der deutschsprachigen Literatur überhaupt zählt. Kann sie doch hier, wie selten sonst, ihre eigenen theoretischen Probleme und Debatten zu Theorien und Methoden des Verstehens erproben (Wellbery 1985).

II. Heinrich von Kleist als Gegenstand der Forschung

Die literatur- und kulturwissenschaftliche Sekundärliteratur zu Kleist ist inzwischen unüberschaubar geworden (Breuer 2009, 404). Aber auch die ältere Forschung, wie sie seit Ende des 19. Jahrhunderts als politisch-nationalistische (etwa zum Preußen-, respektive Germanentum Kleists), als psychologisch-biographische (etwa zur Kant-Krise) und dann auch zunehmend als literatur- und geistesgeschichtliche Forschung (etwa zum Verhältnis von Kleist und Goethe) einsetzt, ist von beachtlicher Quantität (und auch Qualität). Die Kleist-Bibliographie von Georg Minde-Pouet umfasst allein für die Jahre von 1914–1921 130 Seiten (Minde-Pouet 1922/1923). Insbesondere der 100. Todestag 1911 und der 150. Geburtstag 1927 hatten eine Fülle von Auseinandersetzungen und Stellungnahmen zu Kleist zur Folge.

Die Wiederentdeckung Kleists, seine „Dichterrenaissance“ (Lütteken 2004) seit der Reichsgründung 1871, kreiste um zwei Pole, die jeweils ganz verschiedene Texte und Probleme fokussierten. Zum einen und zunächst stand der politische Pol des sich bildenden *nationalen* Kleist-Mythos im Vordergrund; hierbei spielten vor allem die Dramen *Die Hermannsschlacht*, *Prinz Friedrich von Homburg* sowie die Erzählung *Michael Kohlhaas* eine entscheidende Rolle. Zum anderen ging es um den ästhetischen und biographischen Pol, insofern Kleist parallel zur literarischen Moderne als Ahnherr der literarischen Avantgarde mythisiert wurde. Hierbei stand vor allem das Drama *Penthesilea* im Zentrum.

Wiederentdeckung
Kleists seit 1871

Mit der Reichsgründung 1870/71 und der nun beherrschenden Stellung Preußens im Wilhelminischen Kaiserreich wurde Kleist, der Zeitgenosse der napoleonischen Befreiungskämpfe und Autor des Gedichtes *Germania an ihre Kinder* und des Textes *Katechismus der Deutschen*, mehr und mehr zum preußischen und dann auch zum nationalen und nationalistisch-chauvinistischen Sprachrohr stilisiert. Diese vaterländische Vereinnahmung Kleists als „eines deutschen Dichters und preußischen Patrioten“ (Steig 1902, III), wie stark auch immer sie durch spezifische Ausblendungen erkauft werden musste, konnte sich leicht auf jene politischen und dramatischen Schriften berufen, in denen Kleist sich insbesondere ab 1808 mit Vehemenz an der geistig-militärischen Mobilmachung gegen Napoleon beteiligt hatte. Im Vorwort einer geplanten, aber nicht zustande gekommenen Zeitschrift mit dem Titel *Germania* schreibt Kleist unter vielfacher Anspielung auf Klopstocks Bardiet *Hermanns-Schlacht*: „Hoch, auf dem Gipfel der Felsen, soll sie sich stellen, und den Schlachtgesang herab donnern ins Thal! Dich, o Vaterland, will sie singen;“ (DKV III, 493). Kurz zuvor hatte Kleist in seinem eigenen Drama *Die Hermannsschlacht*, das „einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war“ (DKV IV, 432), eine radikale Feindschaft (gegen die Franzosen) propagiert und vor allem das ganze Spektrum ihrer Mittel vorgeführt, die sich nun, im Zuge der Reichsgründung und der Einweihung des

Nationalistische
Vereinnahmungen

Die Zeitschrift

Hermanns-Denkmal 1875, auf Bismarck und die im Krieg gegen Frankreich gewonnene nationale Einheit übertragen ließen (Lütteken 2004, 171). Diese Lesart Kleists blieb über den Ersten Weltkrieg hinaus bis in die Zeit des Nationalsozialismus ein prägender Strang der (zum Teil selbst tief in die NS-Ideologie verstrickten) Kleist-Forschung (Werber 2006).

Kleist und die ästhetische Moderne

Gegenüber diesem nationalistischen, „rechten“, hat man in der Forschung, die Lage freilich sehr vereinfachend, von einem „linken“ Kleist-Mythos gesprochen (Kanzog 1988). Dieser betrifft den zweiten Pol, den oben bereits erwähnten Kleist-Mythos der ästhetischen Moderne. Hatten die nationalistischen und politischen Lektüren sich eher auf den späten Kleist konzentriert und den Zusammenbruch Preußens 1806 als das entscheidende biographische Krisenerlebnis ausgemacht, so arbeitet der „linke“, moderne und an der Ästhetik interessierte Mythos gerade mit den Texten, die von der nationalistischen Deutung übergangen wurde, da sie ihr nicht zu integrieren waren. Eine prominente Rolle spielte hier Kleists skandalträchtiges Drama *Penthesilea*. Vor dem Hintergrund einer um 1900 grundsätzlichen Umwertung des ‚Kranken‘ zu einem positiven Merkmal des Künstlers und Zeichen seiner Nicht-Normalität, aus der heraus er seine Werke schafft, konnten nun die bis dato abschreckenden und abstoßenden Gewaltsamkeiten in Kleists Leben und Werk neu gewertet und gewürdigt werden (Lütteken 2004, 244–274). Waren noch bis Ende des 19. Jahrhunderts, vor allem für die nationalistisch-soldatischen Vereinnahmungen, Kleists wenig geglücktes Leben und vor allem sein unehrenhaftes Sterben ein Problem, so gewann nun – vor dem Hintergrund von Psychoanalyse und Psychopathographie – Kleists Pathologie als Voraussetzung und Erklärungsgrund seiner Texte neue Aufmerksamkeit. So leitete die sexualpathologische Lektüre der *Penthesilea* von Richard von Krafft-Ebing in seiner *Psychopathia sexualis* (1892) „einen Wendepunkt in der Kleist-Deutung ein. Seine Lesart macht Kleist zum modernen Autor“ (Wübben 2011, 167).

Isidor Sadger

Als eines der frühesten Beispiele literaturwissenschaftlicher Provenienz ist hier das Buch des Wiener Psychoanalytikers und Literaturkritikers Isidor Sadger aus dem Jahr 1910 zu nennen: *Heinrich von Kleist. Eine pathographisch-psychologische Studie*, das bereits auf Vorarbeiten seit 1897 zurückgeht. Sadger glaubt hier, Kleists Patriotismus wie seinen Doppelselbstmord auf einen „Mutterkomplex“ zurückführen zu können, der verantwortlich sei für dessen Maßlosigkeit und damit auch für die Extreme seiner Texte. Es gibt kaum eine Diagnose der frühen Psychiatrie, die im Kontext dieser biographisch-pathographischen Forschung nicht auf Kleist projiziert wurde, von der Paranoia bis zur Dementia praecox, von der Neurasthenie über Sadismus bis zur Päderastie. (So die Auflistung bei Rahmer 1903, 6,7). Und auch da, wo nicht dezidiert psychiatrische bzw. psychoanalytische Theorien Pate stehen, kreist die frühe Kleistforschung um den inneren Zusammenhang von Leben und Werk (vgl. Rahmer 1903; Meyer-Benfey 1911; Gundolf 1922; Fricke 1929/1963).

Paul Kluckhohn

Entsprechend bestritt der Germanist Paul Kluckhohn 1913 mit einem Vortrag zu Kleists *Penthesilea* seine Antrittsvorlesung in Münster. Kluckhohn will zeigen, wie sich in Penthesileas innerem Identitätskonflikt zwischen dem Gesetz des Staates und ihrer individuellen Liebe zu Achill Kleists eigener Konflikt im Ringen um seine Identität als Dichter gegenüber den Forde-

rungen seiner Herkunft spiegelt. Was Achill für Penthesilea sei, nämlich Objekt und Auslöser der größten Liebe wie der tiefsten Enttäuschung, dies sei für Kleist sein Bemühen um und sein Scheitern am *Guiskard*: „Kleist verbrennt sein Guiskardmanuskript, Penthesilea tötet und zerfleischt den Achill.“ (Kluckhohn 1914/1967, 44)

Gerhard Fricke hat in seinem berühmten und bis heute noch zitierten Buch *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist. Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters* aus dem Jahr 1929 diese Interpretation aufgegriffen. Die *Penthesilea* sei aus der „innersten Seele des Dichters“ erwachsen, namentlich aus Kleists Konflikt zwischen seiner „existentiellen Verbundenheit“ mit den Gesetzen seiner Herkunft und seinem ebenso unhintergehbaren Insistieren „auf das zur Freiheit eigenen Selbstseins berufene Ich.“ (Fricke 1929/1963, 104)

Diese ins „riesenhaft angewachsene Kleist-Literatur“, die, wie Fricke bereits 1929 anmerkt, „kaum noch zu übersehen sei“ (Fricke 1929/1963, 1), wird begleitet von intensiven editionsphilologischen Bemühungen um das Gesamtwerk. Diese Bemühungen setzen bereits kurze Zeit nach Kleists Tod ein. Eine erste posthume Ausgabe von Kleists Werken besorgte – nebst einer ausführlichen biographischen Darstellung – Ludwig Tieck im Jahr 1821. Erstmals erschienen hier die beiden Dramen *Prinz Friedrich von Homburg* und *Die Hermannsschlacht* im Druck. 1826 ließ Tieck dann noch eine Edition der *Gesammelten Schriften* folgen, in der er allerdings umfangreiche Änderungen im Sinne einer Korrektur vermeintlicher Fehler Kleists vornahm. Eine erste historisch-kritische Ausgabe, so zumindest der Untertitel, erschien im Jahr 1885. Der Herausgeber Theophil Zolling berücksichtigte neben den überlieferten Drucken zu Lebzeiten Kleists erstmals auch die (wenigen) verfügbaren Handschriften, die er als Faksimiles seiner Ausgabe beifügte (Hamacher 2009, 11–13). Der Germanist Erich Schmidt edierte dann 1904–1906 eine Ausgabe, die zwar philologisch wieder weit weniger kritisch war, dafür aber zur Kanonisierung und Popularisierung Kleists stark beitrug. Gleichzeitig bemühten sich verschiedene Forscher um die Sammlung und Auffindung der Briefe, der sogenannten *Kleinen Schriften* wie auch der *Berliner Abendblätter* (hierzu vor allem Steig 1901).

Viele der hier genannten Kleistforscher traten im Dritten Reich der NSDAP bei oder sympathisierten mit den Nationalsozialisten (Georg Minde-Pouet, Benno von Wiese, Gerhard Fricke, u. a.). Gerhard Fricke etwa hielt am 10. Mai 1933 bei einer Bücherverbrennung in Göttingen eine Brandrede und war später leitendes Mitglied im NS-Dozentenbund, der sich für die Reinigung der Universitäten von Juden einsetzte. Georg Minde-Pouet, Vorsitzender der 1920 gegründeten Kleist-Gesellschaft, sorgte für deren Gleichschaltung und verlangte ab 1934 von allen Mitgliedern einen Ariernachweis (Scholz 1996). Eben diese Germanisten lehrten dann bis in die 60er Jahre hinein auf Lehrstühlen der Germanistik (Benno von Wiese bis 1970 in Bonn; Gerhard Fricke bis 1966 in Köln) in der Bundesrepublik. Zwar war Kleist auch in Exil und Widerstand stark rezipiert worden (Maurach 2007), dennoch setzte eine erneute intensive und bis heute anhaltende Kleist-Forschung erst – mit der kritischen Aufarbeitung des nationalistischen Kleist-Mythos – seit den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ein.

Gerhard Fricke

Frühe Editionen

NS-Verstrickung der Kleistforschung

Forschungen seit dem *linguistic turn*

Hatte die ältere Kleistforschung mit Mitteln der Einfühlung nach dem Zusammenhang von Leben und Werk, Erlebnis und Weltanschauung gefahndet, so werden Kleists Texte seit den 60er Jahren vor dem Hintergrund sprach- und zeichentheoretischer Reflexionen zunehmend als metatheoretische Spiele bzw. Reflexionen über das Funktionieren von Zeichen, Sprache und Bedeutung analysiert. Was Walter Müller-Seidel in seinem viel beachteten Buch *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist* (1961) noch motivgeschichtlich umkreist, wird dann im Zuge der Debatten um Strukturalismus und Dekonstruktion zu einem Testfall literaturtheoretischer Fragen selbst. In der Tat zeigt Kleist in seinen vielen Szenen der wechselseitigen Verkenntung immer wieder – und geradezu obsessiv –, dass Zeichen täuschen und dass sie vor allem dann täuschen, wenn man ihre situative und kontingente Bedeutungsdimension verkennt und glaubt, ihnen stattdessen ein festes Signifikat zuordnen zu können. So deuten die Schrofensteiner aus dem Hause Rossitz die Zeichen des toten Sohnes fälschlich als Indizien für Mord, so deutet Achill Penthesileas tödliche Kampfab sicht fälschlich als nicht ernst gemeint und Gustav in der *Verlobung in St. Domingo* schließlich missdeutet seine Fesselung durch Toni, mit der sie ihn retten will, als Verrat. Mit der Fehllektüre der Figuren ist zugleich aber die Frage nach der Lektüre des Textes durch den Leser gestellt. Soll man Kleists Texten eine feste Bedeutung, eine Intention zuweisen oder aber herausarbeiten, dass sie das Problem der Lesbarkeit von Zeichen selbst thematisieren? Vor diesem Hintergrund versammelte David Wellbery 1985 acht Aufsätze, die anhand der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* verschiedene theoriegeleitete Zugänge erproben. Auf der Grundlage der Einsicht des Begründers des Strukturalismus, Ferdinand de Saussure, dass Bedeutung ein Effekt von Verschiedenheiten im System der Sprache ist und sich nicht aus einem wie auch immer gedachten Bezug auf die Wirklichkeit ergibt, kann Wellbery in seinem literatursemiotischen Beitrag Kleists Text als ein „geschichtetes Gefüge von Strukturen“ (Wellbery 1985, 70), d. h. als ein besonders dichtes und komplexes System von Relationen und Verschiedenheiten beschreiben. Nicht Subjekte mit ihren Handlungen stehen hier im Vordergrund, sondern politische, familiale, religiöse und juristische „Codierungen“, an deren Grund, so Wellbery, jeweils die Gewalt liege (vgl. auch Schneider 2001). Werner Hamacher plädiert demgegenüber in seinem der poststrukturalistischen Literaturtheorie verpflichteten Beitrag im selben Band dafür, Literatur überhaupt nicht als Darstellung zu fassen. Vielmehr sei Literatur gerade die Infragestellung, die *Dekonstruktion* von Darstellung, und Kleists Text über das Erdbeben führe dies als das „Beben der Darstellung“ vor (Hamacher 1985). Für die Verfechter der Dekonstruktion ist Kleist ein Lieblingsautor, kommen doch seine Texte einer Lektürepraxis entgegen, die jeweils die sprachlichen und rhetorischen Strategien beleuchtet, die den geäußerten Sinnkonstruktionen zuwiderlaufen und diese unterminieren.

Jüngste Editionen

Beide Ansätze, der semiotische wie der dekonstruktive, üben einen Blick auf (Kleists) Texte ein, der auf der Mikroebene der Zeichen und der Materialität der Schrift nach Sinn und Sinndurchkreuzungen sucht. Die Eigenheiten der Kleistschen Orthographie (zum Beispiel *Rechtgefühl* statt *Rechtsgefühl* im *Michael Kohlhaas*), der Zeichensetzung (Sembdner 1962) sowie der vielen vermeintlichen Fehler in Kleists Texten erscheinen vor diesem Hinter-

grund als weites Feld für die Interpretieren Kleistscher Zeichenspiele. Die vielen Paradoxa und Widersprüche Kleistscher Sätze können nun als Bewegungen des Textes und Unterminierung eines geschlossenen Sinns interpretatorisch und editorisch ernst genommen werden. Roland Reuß, Peter Staengle und Irmgard Harms, die Herausgeber der historisch-kritischen Brandenburger Kleist-Ausgabe (BKA; 1988–2010) gehen hier sicher am weitesten. Das betrifft einerseits die anfangs umstrittene, heute allseits anerkannte Ausgabe selbst, die nicht versucht, aus verschiedenen Textstufen eine ideale Lesart herauszuarbeiten, sondern die alle vorhandenen Textstufen als im Grunde gleichrangig behandelt und ohne jede Vereinheitlichung oder Modernisierung abdruckt. Die zweite jüngere historisch-kritische Edition der Werke Kleists, die vierbändige Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag (DKV; 1987–1997) bietet dagegen die im Druck überlieferten Werke in modernisierter Orthographie, die handschriftlichen Texte, d.h. vor allem die Briefe, aber in unveränderter Form. Die DKV hält gegenüber der BKA außerdem am Prinzip fest, die Texte zu kommentieren und historisch zu situieren und zu erläutern mit jeweils ausführlichen Informationen zu Entstehung, Wirkung, Struktur und Gehalt.

Roland Reuß hat die, auch für die übrige Editionswissenschaft und -praxis epochemachende Brandenburger Kleist-Ausgabe (Hamacher 2005), mit einzelnen Aufsätzen zu Kleist über zwei Jahrzehnte begleitet, die er 2010 in einem Band mit dem Titel *Kleist-Versuche* neu publiziert hat (Reuß 2010) und die jeweils interpretatorische mit editorischen Fragen überkreuzen. In einem Text mit dem vielversprechenden Untertitel „Eine Einführung in Kleists Erzählen“ zeigt er an Hand der Novelle *Die Verlobung in St. Domingo*, welchen Sinn ein so unscheinbares Zeichen wie ein Apostroph haben kann: Zu Beginn des zweiten Teils des Textes heißt es: „Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst lies't.“ (DKV III, 238, die Ausgabe folgt hier der BKA) Was erfolgte, ist der Beischlaf von Gustav und Toni, sozusagen der Vollzug der Verlobung, der durch diesen Satz als Reflexion des Lesens erzählt und zugleich nicht erzählt wird. Dem korrespondiert das Apostroph als Auslassungszeichen für das „e“ im Verb „lieset“, das aber hier gerade deshalb mitgelesen wird, weil auf seine Weglassung im Text hingewiesen wird (Reuß 2010, 281). Das Apostroph korrespondiert so der Selbstreflexion des Erzählens und des Lesens, die Kleist hier betreibt, und ist insofern auch im Druckbild, so Reuß, unbedingt zu erhalten. (Zur Forschungsdiskussion Nehrlich 2012).

Wie sehr Kleist in seinen Texten die kommunikativen, semiotischen und medialen Prozesse des Schreibens und des Lesens selbst thematisiert (Theisen 1996), hat der amerikanische Literaturwissenschaftler Paul de Man in der wohl wichtigsten dekonstruktiven Lektüre zu Kleist an Hand von dessen berühmtem Aufsatz *Über das Marionettentheater* gezeigt (de Man 1988, 205–233). Am Ende des Textes ist es ein Bär, der als „Figur des Über-Lesers“ (ebd., 225) einem Fechter gegenübersteht und immer schon weiß, ob der Fechter einen Stoß nur vortäuscht oder ihn wirklich vollziehen wird. „Aug' in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht.“ (DKV III, 562) Darin sieht de Man einen Kampf zwischen Leser und Autor um die Herrschaft der Bedeutung (de Man 1988, 212,

Dekonstruktion

224). Von der Unmöglichkeit dieser Herrschaft handelt, so de Man, der Text: Wie der Fechter so die Sprache: „sie stößt immer und trifft nie. Sie referiert immer, aber nie auf den richtigen Referenten.“ (de Man 1988, 227)

Neigen die an den Theorien von Strukturalismus und Poststrukturalismus orientierten Lesarten im Zuge des *linguistic turn* zu *intensiven* Lektüren, d. h. zu Analysen der „sprachlichen Textur oder der Instanz der Sprache in ihr“ (Campe 2008, 9), so gibt es demgegenüber viele Forschungsansätze, die man als *extensiv* beschreiben könnte: sie kümmern sich – im Zuge des *cultural turn* in den 90er Jahren – vor allem um die kulturellen Bezüge der Texte, z. B. um Aspekte der Geschlechterdifferenz und der Sexualität, um juristische, (bio-)politische, religiöse und militärische Diskurse, um medien-theoretische Fragen etc. Vor dem Hintergrund der Erweiterung der Literaturwissenschaft zur Kulturwissenschaft, wie sie sich, nicht zuletzt inspiriert durch die Diskursanalyse des französischen Philosophen und Kulturtheoretikers Michel Foucault, etabliert hat, ist die so hochfrequente und breite Forschung zu Kleist der letzten 25 Jahre zu sehen. Vor dem Hintergrund der vielfältigen methodischen und theoretischen Fokussierungen ist es nicht einmal mehr möglich, zu einzelnen Texten zentrale Kontroversen herauszuarbeiten, vielmehr fächert sich die Kleistforschung in eine kaum mehr übersehbare Fülle von analysierten Motiven, Intertexten, Problemkonstellationen und kulturellen Kontextualisierungen auf. Exemplarisch kann man das an den Interpretationen zu Kleists kurzem Text *Das Bettelweib von Locarno* zeigen. Neben eher intensiven, der Dekonstruktion verpflichteten Lektüren, die die Widersprüche und Bildbrüche eines unzuverlässigen Erzählers thematisieren (Pastor/Leroy 1979; Buhr 1997), gibt es extensive Lektüren, die den Text auf ökonomische Fragen beziehen (Landfester 1998), auf Probleme der Geschlechterdifferenz (Schulz 1974; von Wilpert 1990), auf feudale Machtstrukturen (Fischer 1988; Jürgens 2001), Kritik an der Aufklärung (Grawe 1974), auf das Medium des Gerüchts (Lehmann 2006), den ästhetischen Begriff der „Grazie“ (Greiner 2000), die Chaostheorie (Howard 2000), die Gattung der Sage (Niehaus 2012) und und und.

Vor dem Hintergrund der von Kleist in seinen Erzählungen sogenannten „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ (DKV III, 27, ebd., 186) stehen sämtliche Aspekte von Kultur bzw. Kulturalität zur Diskussion. Was aber meint die Rede von der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“, die in fast jedem neueren Forschungsbeitrag zu Kleist zitiert wird? Sie zielt auf die Brüchigkeit und Kontingenz (auch dies zwei aus der Kleistforschung nicht wegzudenkende Begriffe) der kulturellen Ordnung, auf die Momente der Gewalt, der Lüge, der Täuschung, der Macht, des Unrechts und des Begehrens, die an der Herstellung und der Aufrechterhaltung der Ordnung ebenso mitwirken, wie sie sie *zugleich* unterminieren. Gebrechliche Einrichtung der Welt ist insofern ein Synonym für „Kultur“, in der – vor diesem Hintergrund – alle selbst kulturell bedingten Ansprüche auf absolute Wahrheit, Gerechtigkeit, Liebe und Verstehen scheitern.

Kultur als Gewebe von Texten und von sprachlichen wie nicht-sprachlichen Bedeutungspraktiken wird in den neueren Forschungen zu Kleist vor allem im Hinblick auf folgende Aspekte untersucht: 1.) Sprache und Zeichen (Stephens 1999, Kapp 2000, Heimböckel 2003, Bartl 2005, Holz 2011), 2.) Geschlecht und Begehren (Emig 2000, Künzel 2003, Berroth 2003, Gallas

2005), 3.) Macht, Gewalt und Institutionen, wie Staat, Justiz, Militär, Nation, aber auch Ehe und Familie (Kittler 1987, Gönner 1989, Neumann 1994, Pettes 2011), 4.) Repräsentation und Darstellung (Greiner 2000, Campe 2008, Benthien 2011) sowie 5.) die Rolle der Naturwissenschaften (Schmidt 1978, Lorenz 1991, Daiber 2005, Borgards 2005).

III. Der Autor in seiner Zeit

Kleist an der Schwel-
le zur Moderne

„Die Zeit“, so schreibt Kleist im Dezember 1805 an seinen Freund Rühle, „scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben.“ (DKV IV, 352) Kleists Lebenszeit (1777–1811) markiert in der Tat eine epochale Zeitenwende. Hier vollziehen sich zentrale historische Transformationen zur „Moderne“, hier werden die Selbstverständlichkeiten unserer Gegenwart eingerichtet. *Politisch*: Ausgehend von der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung (1776) und der französischen Revolution (1789) sowie der auf sie folgenden Herrschaft Napoleons bricht unter dem Druck der militärischen Expansion der Franzosen das Heilige Römische Reich deutscher Nation, wie es seit dem Mittelalter Bestand hatte, 1806 zusammen. Preußen, das dadurch seine Stellung als europäische Großmacht und die Hälfte seines Territoriums verlor, reagierte hierauf mit einem Reformprozess von oben, der neben der politischen Organisation auch gesellschaftliche, ökonomische und militärische Fragen betraf. In all diesen Reformen ging es letztlich, und das ist ein zentrales Element ihrer Modernität, um eine *Mobilisierung* aller verfügbaren menschlichen Kräfte und Energien. In seiner Nassauer Denkschrift formulierte der Freiherr vom Stein als wichtigstes Ziel der Reformen, „die Belebung des Gemeingeistes und Bürgersinns, die Benutzung der schlafenden oder falsch geleiteten Kräfte und der zerstreut liegenden Kenntnisse, [...] die Wiederbelebung der Gefühle für Vaterland, Selbständigkeit, Nationalehre“ (zit. n. Will 2010, 35).

Gesellschaftlich: Auch wenn im *Allgemeinen Landrecht für preußische Staaten* (1794) die Ständegesellschaft noch einmal festgeschrieben wurde, so spielten in den Preußischen Reformen auf der Grundlage der Ideen der Aufklärung Leistung und Bildung jenseits ständischer Privilegien mehr und mehr eine zentrale Rolle. Dafür sorgte nicht zuletzt die Bildungsreform. Waren bis dahin die Hausväter persönlich für die Bildung ihrer Söhne verantwortlich, so übernimmt nun der Staat mit der Einführung von Schulpflicht und staatlicher Abiturprüfung die Kontrolle (Bosse 2012). *Wirtschaftlich*: Zwar kann von einer beginnenden industriellen Revolution am Anfang des 19. Jahrhunderts im stark agrarisch geprägten Deutschland (und im verbleibenden ostelbischen Restpreußen) noch nicht die Rede sein, aber die technischen Voraussetzungen (Dampfmaschine) waren doch schon geschaffen. Vor allem hatte die in England seit Ende des 18. Jahrhunderts unter anderen gesellschaftlichen und politischen Bedingungen einsetzende Industrialisierung in Form liberaler Wirtschaftstheorie eines Adam Smith auch ihre Wirkung auf dem Kontinent. Kleist hörte in Königsberg 1805 Vorlesungen bei Jakob Kraus, der Smiths Theorie in Deutschland bekannt machte. Entsprechend sorgten die Preußischen Reformen seit 1807 für Bauernbefreiung und mehr Gewerbefreiheit. *Militärisch*: Nach dem militärischen Zusammenbruch Preußens in der Schlacht von Jena und Auerstedt 1806 und vor dem Hintergrund der Erfolge der spanischen Partisanen gegen Napoleon dis-

kutierten die preußischen Reformkräfte um Scharnhorst, Gneisenau und Clausewitz intensiv die Möglichkeiten der Reform des Militärwesens, die dann zum Teil 1813 auch umgesetzt wurden. Neben technischen Aspekten einer beweglicheren Marschordnung ging es vor allem um die Aufhebung der strikten Trennung zwischen Militär- und Zivilsphäre durch Einführung der Allgemeinen Wehrpflicht, die Abschaffung des Adelsprivilegs für Offiziere und die Einführung des Leistungsprinzips. Vor allem im Hinblick auf die Strategien der emotionalen und geistigen Mobilmachung war Kleist für diese Modernisierung des Kriegswesens mit seinen eigenen Texten (*Herrmannsschlacht*) engagiert (Kittler 1987). *Naturwissenschaftlich*: Die zentralen Diskurse, Erfindungen und Forschungen der Naturwissenschaften um 1800 fokussieren ebenfalls das Phänomen der Energie. Das betrifft die Etablierung der Biologie und ihre um die „Lebenskraft“ und den Organismus wie den Begriff des *Lebens* kreisenden Fragen (Thüring 2012); die Chemie mit ihrer Theoriebildung zu Prozessen der Verbrennung sowie schließlich die Physik mit der Erfindung und der experimentalphysikalischen Erforschung der Elektrizität, wie Kleist sie während seines Studiums in Frankfurt an der Oder in Vorlesungen zur Naturlehre bei Christian Ernst Wunsch kennengelernt hat (Lorenz 1991). Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Forschungen zum „Magnetismus“, wie sie Gotthilf Heinrich Schubert in seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* darlegte und mit dem Kleist auch persönlich zusammentraf, interessierte sich Kleist intensiv für den Brückenschlag und die Verbindung zwischen physikalischen und psychologischen, elektrischen und moralischen bzw. affektiven Energien (Daiber 2005).

1. Vom Militär über die Wissenschaft zur Dichtung

Geboren wird Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist am 10.10.1777 (oder am 18.10., siehe zur Unsicherheit des Datums: Häker 1993) in Frankfurt an der Oder als Spross eines alten und schon damals bekannten, ja ruhmvollen Brandenburgischen Offiziersgeschlechts. Insgesamt 16 Generäle hatten die Kleists aufzuweisen, einen Naturwissenschaftler sowie einen berühmten Dichter: Kleists weit entfernten Großonkel Ewald Christian von Kleist (1715–1759). Dieser hatte nicht nur als Schriftsteller und Krieger, sondern auch auf dem Schlachtfeld ‚Ruhm‘ errungen: Er starb als Major im Siebenjährigen Krieg an den Folgen seiner Verwundung in der Schlacht bei Kunersdorf (1759).

Die Hypothek dieser adligen Herkunft und der Druck, der Familienehre gerecht zu werden, sind für das Leben und das Schreiben Kleists von kaum zu überschätzender Bedeutung. Einerseits wehrte sich Kleist immer wieder schroff gegen die Zumutungen dieser Zwänge, konnte sich aber andererseits nie innerlich vom Ehrgeiz, für die Familienehre Großes, ja Unsterbliches leisten zu müssen, lösen.

Bereits mit 14 Jahren trat Kleist, nachdem sein Vater bereits 1788 gestorben war und die Familie in großen Finanznöten zurück gelassen hatte, als Unteroffizier in das Potsdamer Garde-Regiment Nr. 15 ein, eine Eliteeinheit, deren Offiziere dem König alle persönlich bekannt waren. Bis zu seinem

Hypothek der
Herkunft

Früher Tod der
Eltern; Zeit beim
Militär

freiwilligen Abschied vom Militär 1799 verbrachte er sieben Jahre im Dienste der Armee, teils im direkten Kriegseinsatz (1793–1795), teils im Garnisonsdienst (1795–1799) in Potsdam. Aus dieser Zeit sind die ersten beiden Briefe Kleists überliefert. Im März 1793, noch vor seinem Kriegseinsatz im Rheinfeldzug, den Preußen und Österreicher gemeinsam gegen Frankreich anstrebten, schreibt Kleist an seine Tante, Helene von Massow, die nach dem Tod der Mutter in der Familie deren Stelle einnahm. Kleist, nun Vollwaise und vom frühen Tod der Mutter tief getroffen, beschreibt die teuren, aber dennoch wenig komfortablen Verhältnisse seines Quartiers, und er wirbt um finanzielle und emotionale Unterstützung: „Der Gedanke an Ihnen, Beste Tante, erpreßt mir Thränen, indem ich zugleich an eine verlorne zärtliche Mutter denke, u der Gedanke an Ihre Wohltaten tröstet mich indem ich nun keine *verlaßne* Waise zu sein glaube.“ (DKV IV, 15) Statt Vater und Mutter und statt Unterricht durch Hauslehrer oder Militärakademie waren nun für Jahre der Krieg und die Garnisonsdisziplin Kleists ‚Lehrer‘. Im Februar 1795 schreibt er an seine ältere Halbschwester Ulrike: „Gebe uns der Himmel nur Frieden, um die Zeit, die wir hier so unmoralisch tödten, mit menschenfreundlichen Thaten bezahlen zu können!“ (DKV IV, 18)

Abschied vom Militär und „Lebensplan“

Im Frühjahr 1799, nach „sieben unwiderbringlich verlorenen Jahren“ (so Kleist an Ulrike im Mai 1799, DKV IV, 39) entschließt sich Kleist, seinen Abschied von der Armee zu nehmen, um zu studieren. Diesen entscheidenden und folgenreichen Schritt gegen die Tradition der eigenen Herkunft und den Willen der Familie hat Kleist ausführlich begründet. In einem Brief an seinen ehemaligen Hauslehrer Christian Ernst Martini (DKV IV, 19–35) sowie in einem zum Teil wortgleichen Text mit dem Titel *Aufsatz den sichern Weg des Glücks zu finden*, legt Kleist Rechenschaft ab über seinen neuen „Lebensplan“. Der letzte Grund für seine Entscheidung liege im „Wunsche, glücklich zu sein“ (DKV IV, 21), weshalb Brief und Aufsatz sich dann auch vor allem mit der Bestimmung des Begriffs ‚Glück‘ beschäftigen. Dass der Mensch nicht erst im Jenseits, sondern bereits auf Erden immer nach Glück strebt, war ein Kerngedanke der Anthropologie der Aufklärung (Lehmann 2003) und wurde als das Recht auf „pursuit of happiness“ zu einem zentralen Element der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung. Das Glücksstreben ist dabei körperlich fundiert, so hatten es die französischen Materialisten der Aufklärung gelehrt, so sagt es auch Kleist: „Glücklich zu sein ist ja der erste aller unsrer Wünsche, der laut und lebendig aus jeder Ader und jedem Nerv unsres Wesens spricht, der uns durch den ganzen Lauf unsers Lebens begleitet, der schon dunkel in dem ersten kindischen Gedanken unsrer Seele lag, und den wir endlich als Greise mit in die Gruft nehmen werden ...“ (DKV IV, 25). Hatte die Aufklärung das unhintergehbare, weil physisch bedingte Glücksstreben des Menschen bejaht, indem sie es zugleich an die Tugend koppelte, so finden wir auch bei Kleist den Gedanken vom „Glück als Belohnung der Tugend“ (DKV IV, 22). Allerdings fasst Kleist ‚Tugend‘ nicht nur moralisch, im Sinne tugendhafter Handlungen, sondern vor allem energetisch, im Sinne der *Mobilisierung* der eigenen Kräfte und Leistungsfähigkeit: Bedingung des wahren, von äußeren Umständen unabhängigen inneren Glücks sei die „möglichst vollkommene Ausbildung meiner geistigen und körperlichen Kräfte“ (DKV IV, 23/24). Hierzu aber fehle

ihm im Soldatenstand naturgemäß die Zeit, wie wohl Kleist in Potsdam bereits im Kreise seiner dort gewonnenen Freunde sich mit Mathematik und Philosophie beschäftigt hatte.

Arbeit an seiner Bildung, und zwar unabhängig von konkreten Berufszwecken oder Karriereplanungen, das war – gegen alle Widerstände seiner Familie – Kleists Ziel, das er seinem „Lebensplan“ zugrunde legte. Und ein Ziel, so Kleist, brauche man als „Mobil“ (DKV IV, 39), d. h. als Energiequelle, um Widerstände überwinden zu können. Er empfand die Wissenschaft als seine individuelle Bestimmung und die Pflicht, ihr zu folgen, als wesentliche Grundlage eines radikal subjektiv verstandenen Glücks, das er auch bereit war, um den Preis der Armut zu verfolgen. Die standesgemäße Alternative, sich durch ein Studium (vor allem der Rechts- oder der Kameralwissenschaft) für ein Amt am Hof zu qualifizieren, lehnt Kleist bereits hier – und später dann immer wieder, mehr oder weniger entschieden – ab, um seine „goldene Unabhängigkeit“ (DKV IV, 33) zu erhalten, die er hier noch als die „Abhängigkeit von der Herrschaft der Vernunft“ bezeichnete.

An der Vidriana, der alten, aber kleinen Provinzuniversität seiner Heimatstadt, studierte er dann verschiedene Fächer, namentlich Physik, Mathematik, Naturgeschichte und Latein, und er hörte Vorlesungen bei dem Mathematiker, Physiker und Populärphilosophen Ernst Christian Wünsch. Wünsch war eine in Frankfurt bekannte, außerhalb eher weniger beachtete schillernde Figur, die sich insbesondere für naturwissenschaftliche, d. h. experimental-wissenschaftliche Phänomene interessierte, die – im Gegensatz zur Religion – zugleich als Beweise für die Existenz Gottes dienen sollten. Wüschs in mehrfachen Auflagen seit 1778 erschienenes Werk *Kosmologische Unterhaltungen*, in dem etwa der zeitgenössische Forschungsstand zur Elektrizität zusammengefasst war (Wünsch II, 1791/1794, 662–704), las Kleist mit Begeisterung und empfahl es auch seiner Schwester Ulrike. Spuren dieser Auseinandersetzung finden sich in Kleists Werk bis hinein in seine letzten Texte.

Gleichwohl fand er in Frankfurt an der Oder nicht das Glück, sondern Gefühle von Isolation und Depression. Kleist litt daran, dass er seine wissenschaftlichen Fähigkeiten, in deren Selbsteinschätzung er zudem schwankte, nicht in glänzende Konversation umsetzen konnte, dass er vielmehr in Gesellschaften oft eine schweigsame, unsichere oder gar lächerliche Rolle spielte. Er fühlte sich weder verstanden noch anerkannt und war zugleich, trotz aller Selbsttröstungsversuche, ohnmächtig gegen diese Gefühle der „Ängstlichkeit“ und „Beklommenheit“, die ihn „immer öfter u. öfter“ ergriffen. (Vgl. seinen Brief vom 12.11.1799 an seine Schwester Ulrike, DKV II, 44–49).

In dieser Situation lernte Kleist im Hause des Garnisonschefs Hartmann von Zenge dessen älteste Tochter Wilhelmine kennen, verliebte sich in sie und verlobte sich schließlich mit ihr. Kleist suchte und fand in dieser Liebesbeziehung zunächst Kompensation für seine Isolationsgefühle und seine Selbstwertprobleme: hier konnte der studentische Bildungsarbeiter selbst als Lehrer auftreten, indem er seiner Verlobten brieflich Denkaufgaben stellte und sie korrigierte, und hier konnte er das Projekt seiner individuellen Glückssuche weiterverfolgen, nun im Medium der Liebe, das Kleist zugleich, ganz auf der Höhe der zeitgleich entstandenen Konzeptionen der

Bildung als Lebensziel

Verlobung mit Wilhelmine von Zenge

romantischen Liebe bei Novalis, Tieck und F. Schlegel, als eines des uneingeschränkten Vertrauens und des totalen wechselseitigen Verstehens fasste. Die Briefe an Wilhelmine von Zenge, die merkwürdigsten und „seltsamsten Liebesbriefe der Welt“ (Thomas Mann), sind in der Tat „unsägliche Liebesbriefe“ (Schrader 1981/82) und in ihrer Überspanntheit und Glücksangestrengtheit, in ihrem „angestrengte[n] Optimismus“ (Ledanff 1986, 143/144), ihrer fordernden Anspruchshaltung und ihrem zum Teil tyrannischen Ton nur vor dem Hintergrund verständlich, dass ungeachtet aller damaliger und uns heute fremder Rollenbilder darunter letztlich „Ratlosigkeit und Lebensunsicherheit“ (Schulz 2007, 111) liegen.

Glück versus Amt

Kleist musste, so hatte es Wilhelmines Vater den Gepflogenheiten der Zeit gemäß und angesichts des geringen Vermögens, das Kleist zu erwarten hatte, bestimmt, erst ein Amt haben, bevor an eine Heirat zu denken war. Und so sah er sich vor die Wahl eines bestimmten Studienfaches gestellt, das zu einem konkreten Beruf führen sollte. Kleist erwog (und verwarf) die Rechtswissenschaft, die Diplomatie, das Finanzfach, die Ökonomie sowie ein „academisches Amt“, das ihm noch am ehesten zuzusagen schien, wenn es auch „freilich kein glänzendes Amt“ sei (an Wilhelmine von Zenge im April/Mai 1800, DKV IV, 56). Kleist konnte sich aber letztlich zu keiner Profession entschließen, wollte er doch unbedingt und ohne jede Einschränkung *glücklich* werden: „Glücklich, glücklich, Wilhelmine, mögte ich gern werden“ (ebd.). Das ist nicht nur eine Frage von Kleists individueller Psychologie, sondern zugleich Symptom einer kulturellen Codierung, wie sie sich zu Beginn der Moderne durchsetzte: Die sich ausschließende Opposition von Glück und Amt, von individueller Verwirklichung der eigenen Kräfte und den Einschränkungen der äußeren Wirklichkeit war seit 1770 immer wieder thematisiert worden. Literarisch am wirkmächtigsten sicher in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*. Auch Werther wollte kein „Philister, der in einem öffentlichen Amte steht“ (Goethe 1774/1999, 26), werden, kein mit Amtsgeschäften überhäufte Albert, und auch Werther entschied sich als Folge seines radikalen und kompromisslosen Glücksstrebens am Ende für den Freitod.

Würzburger Reise

Kleist entschied sich zunächst für den Aufschub aller Entscheidungen, er unternahm im August 1800 gemeinsam mit dem zehn Jahre älteren Ludwig von Brockes unter falschem Namen eine rätselhafte und legendenumrankte Reise, deren Absicht bis heute ungeklärt ist. Ursprünglich war Wien als Ziel geplant, dann Straßburg, schließlich endete die Reise in Würzburg. Gegenüber seiner Verlobten (und seiner Schwester) stilisierte Kleist diese Reise und die Verheimlichung ihres Zwecks zur Entscheidung schlechthin, tat dies aber wiederum im Modus des Aufschubs. Einerseits betont er, dass „Glück, Ehre u vielleicht das Leben eines Menschen“ (an Ulrike am 14.8.1800, DKV IV, 66) von Erreichung und Verheimlichung des Zwecks abhängen, dass „so Wichtiges aufs Spiel“ (an Wilhelmine am 16.8.1800, ebd., 74) stehe, dass er ihr „Glück mit „unglaublichen Opfern“ erkaufen würde (an dieselbe am 15.9.1800, ebd., 122). Er spricht von seiner „That“ (ebd.) und später, im Rückblick, vom „wichtigsten Tag seines Lebens“ (an Wilhelmine am 16./18.11.1800, ebd., 159). Andererseits stilisiert Kleist diese Entscheidung immer als eine erst kommende, als eine die „fast“ und „bald, bald!“ (an Wilhelmine am 19.9.1800, ebd., 131), aber „jetzt noch nicht“ (an Wilhelmine

am 13.9.1800, ebd., 117), noch nicht „ganz“ gefallen ist: „Noch ist nichts ganz entschieden, aber – der Würfel liegt, und, wenn ich recht sehe, wenn nicht Alles mich täuscht, so stehen die Augen gut.“ (ebd.)

Dieses Spiel aus Ankündigung und Verheimlichung einer existentiellen Entscheidung strukturiert die Briefe von der Würzburger Reise als ein Spiel und eine Probe, ja eine „Feuerprobe“ des Vertrauens. Immer wieder fordert, ja erpresst Kleist das volle, das „*unwandelbar[e] Vertrauen*“ (DKV IV, 77) Wilhelmines. Nur wenn sie ihm mit „blinder Zuversicht“ (DKV IV, 99) vertraue und keine Zeichen des Zweifels an seinem Plan erkennen lasse, werde er sie doch wenigstens mit ein paar Informationen belohnen (vgl. DKV IV, 95). Oder Kleist droht ihr im Fall eines möglichen Misstrauens in seine „hohe“ und „edle“ Absicht schreckliche Qualen der Reue an, die sie erleiden werde, wenn sie einst ihren Irrtum erkenne (DKV IV, 131). Gleichzeitig stürzt er angesichts ausbleibender Briefe von Wilhelmine selbst immer wieder in Zweifel, deren Beschwichtigung ihm große diskursive Anstrengungen abverlangt.

Immer wieder beschwört Kleist geradezu selbstsuggestiv Bilder von sich als starkem Steuermann des „Schiffs meines Glückes“, in das Wilhelmine steigen solle (DKV IV, 78), immer wieder stilisiert er sich als Held, der mit der Reise und seinem Lebensplan für beide das „Paradies“ (DKV IV, 131) zu erobern strebte etc. Hinter dieser heroisch-überspannten Rhetorik des Lebensplans liegt nur allzu offensichtlich eine tiefe Unsicherheit und eine noch tiefere Planlosigkeit. Was immer in der Forschung als der eigentliche Reisezweck erwogen wurde, Industriespionage, Kontaktsuche zu Freimaurern, chirurgische Behandlung einer Phimose oder die Erfindung eines Glücksspielsystems (Bisky 2007, 81–86; Schulz 2007, 115–162), der unmittelbare *Effekt* dieser Reise ist der Aufschub selbst und der Spielraum des Schreibens, der sich aus ihm ergab und den Kleist intensiv nutzte. Das Medium der Schrift mit seiner konstitutiven Abwesenheit des Adressaten setzte einen affektiven und imaginativen Spielraum frei für Gefühle der Liebe, wie Imaginationen des Verrats, für Wahrnehmungen der Wirklichkeit und Projektionen eigener Rollen, Wünsche und Ängste. Unaufhörlich trainierte Kleist in seinen Briefen das „Talent der Dichter“ (DKV IV, 135), die Verwandlung von Wahrgenommenem in Sprachbilder und Sinn, und wenig später gab er auch seiner Verlobten entsprechende „Anleitung“, wie derlei zu üben sei (DKV IV, 157–165). Der Zweck der Reise, so hat Peter Michalzik pointiert, waren die Briefe, die Kleist schrieb (Michalzik 2011, 131).

Das Ergebnis der Reise, wenn man davon überhaupt sprechen kann, ist dann wiederum die Entscheidung zum Aufschub: Ausführlich begründet er nach seiner Rückkehr nach Berlin in Briefen an Verlobte und Schwester – unter Anspielung auf Marquis Posas Ausruf: „Ich kann nicht Fürstendiener sein!“ aus Schillers *Don Karlos* –, dass er kein Amt nehmen könne, weil es ihn nicht „*wahrhaft glücklich*“ (DKV IV, 166) mache. Stattdessen entwickelt Kleist vage Ideen von einer Arbeit als freier Autor im Feld der Wissenschaft, etwa als Botschafter der neueren kantischen Philosophie in Frankreich. Dabei verlangt er einerseits von Wilhelmine, weitere „fünf“ bzw. „sechs“ oder sogar „zehn“ Jahre auf eine Heirat zu warten (bis sein Werk, was immer das hätte gewesen sein sollen, fertig sei), andererseits fordert er sie auf, gegen die Regeln von Stand und Familie gleich mit ihm zusammenzuleben, da er so lange nicht mehr auf Sex verzichten könne.

Kant-Krise Der Zusammenbruch dieses Lebensprogramms mit seinen so ungeheuer hoch getriebenen, so subjektivistischen Glücksansprüchen und einer so immensen Anstrengung der eigenen Kräfte, die all dieses solipsistische Bildungs- und Liebesglück selbst erzeugen und tragen sollten, ließ nach Ende der Reise nicht lange auf sich warten. Bekannt ist dieser Zusammenbruch in der Kleist-Biographik unter dem Namen der Kant-Krise. Aufgrund der Lektüre Kants habe er, so schreibt Kleist am 22. März 1801 an seine Verlobte, erkannt, dass die Wahrheit, nach der er unaufhörlich als etwas Heiliges strebe, immer nur eine irdische, durch den eigenen Körper und Erkenntnisapparat vermittelte Wahrheit sei. Es sei so, als ob man die ganze Zeit durch grüne Gläser schauen würde und nun nicht wissen könne, ob die Sachen einem nur grün erscheinen oder ob sie tatsächlich grün sind. Schlimmer als diese Tatsache selbst sei aber, dass man die so auf der Erde gesammelten, *irdischen* Wahrheiten nicht in eine Existenz nach dem Tode, auf einen anderen Stern, mitnehmen könne. Damit bricht Kleists Quasi-Religion, sich zu bilden, um „*mich selbst* auf eine Stufe *näher der Gottheit* zu stellen“ (DKV IV, 152), zusammen: „Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – u alles Bestreben, ein Eigenthum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich –“ (DKV IV, 205) Wahrheiten, heißt das, sind sterblich, sind zeit-, körper- und situationsgebunden, nicht ablösbar von ihrer Produktion bzw. von ihrer Erkenntnis, sie sind nicht *meta*-physisch. Kleists Bildungs- und Selbstvervollkommnungsprogramm über den eigenen Tod hinaus, das ihm bis dahin die Energie für seine Anstrengungen und seinen „angestregten Optimismus“ geliefert hat, bricht nun zusammen: „dein *einziges*, dein *höchstes* Ziel ist gesunken.“ (DKV IV, 206)

Es ist in der Forschung umstritten, welches Buch als eigentlicher Auslöser der Krise zu gelten hat, Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) (Muth 1954, Greiner 2000, 16–36, Greiner 2009, 206–208), Johann Gottlieb Fichtes im Jahr 1800 erschienene Schrift *Die Bestimmung des Menschen* (Cassirer 1919, Mandelartz 2006) oder Karl Leonhard Reinholds *Versuch einer neueren Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, der bereits 1789 erschienen war (Müller-Salget 2002, 53 f.). Ebenso umstritten ist die Frage, ob die Krise überhaupt in diesem Sinne als Effekt einer Lektüre zu beschreiben ist oder nicht vielmehr eine Inszenierung darstellt, um eine Trennung von Wilhelmine und einen weiteren Aufschub seiner Berufswahl zu rechtfertigen (Schmidt 2003, 12–16).

Erschöpfung Das Lebensmodell einer Selbstvervollkommnung durch Bildung und Wissenschaft, jenseits gesellschaftlicher Einbindung, war jedenfalls von Anfang an ein brüchiges und selbstüberforderndes. Die Kantkrise ist daher nicht nur Produkt einer philosophischen Einsicht, sondern zugleich Symptom einer tiefen Erschöpfung, die sich schon vor der unmittelbaren Krise ankündigte. Als Wendepunkt in Kleists Leben auf seinem Weg zu dem Dichter, der er wurde, ist sie gleichwohl von entscheidender Bedeutung. Schon deshalb, weil Kleist wiederum auf Reisen geht und die Berufsfindung neuerlich aufschiebt. Im Grunde bleibt er von nun an auf Reisen, einzig am Ende seines Lebens ist er für eine längere Zeit erst in Dresden, dann in Berlin.

Mitte April 1801 fuhr Kleist mit seiner Schwester Ulrike von Berlin über Dresden nach Paris und schließlich in die Schweiz. Von einem Plan, einem hohen Ziel allerdings ist nicht mehr die Rede, nur mehr davon, dass Reisen das einzige ist, was übrig bleibt, wenn kein Zweck mehr Sinn macht. Es ist frappierend, wie radikal sich seit der Kantkrise der Ton von Kleists Briefen ändert, wie alle Prämissen seines Schreibens, wie etwa der in der Aufklärung postulierte Zusammenhang von Tugend und Glückseligkeit, umgestürzt erscheinen. Hatte Kleist bisher alle seine eigenen Widersprüche und Selbstzweifel in der Beschwörung eines Lebensplans, des kommenden Glücks und einer kurz bevorstehenden Selbststrettung zu bannen gesucht, so formuliert er nun schonungslos Zweifel, Orientierungslosigkeit, Ohnmachtsgefühle und Todeswünsche. „Ach, liebe Freundinn, wer ist glücklich?“ (DKV IV, 236) Offen spricht er von seiner Angst, „die Bestimmung zu verfehlen u so ein ganzes Leben zu verpfuschen“ (DKV IV, 229). Offen bekennt er seine Widersprüche: „So widersprechen sich in mir Handlung u. Gefühl – Ach, es ist ekelhaft zu leben.“ (DKV IV, 230) „Können so viele Widersprüche in meinem engen Herzen wohnen?“ (DKV IV, 233) Und immer wieder spricht er von seiner Sehnsucht nach „Ruhe“ (DKV IV, 216, 227, 233) und „Tod“ sowie von einer dunklen und ungewissen Zukunft: „Ach dunkel, dunkel ist das Alles.“ (DKV IV, 241)

Reise in die Schweiz

Mit der Aufgabe der Wissenschaft und der Wahrheitsuche als Ziel, mit dem Zweifel an der Sprache als Medium absoluter Erkenntnis, wendet sich Kleist in seinem Schreiben, das zunächst weiterhin ein briefliches Schreiben ist, der Beobachtung eben dieser Unmöglichkeit von Wahrheit und sprachlichem Verstehen zu. Hatte Kleist noch im November 1800 seiner Verlobten vor dem Hintergrund der für die Aufklärung zentralen Prämisse, dass in der umfassenden Schöpfungsordnung moralische und physische Gesetze einander korrespondieren, gezeigt, dass sich Naturphänomene als moralische Gleichnisse lesen lassen und also gleichsam vom Schöpfer an den Menschen adressiert sind, so beschreibt er nun sinnlose Zufälle und Unfälle, meditiert er über die Kontingenz des menschlichen Lebens: Auf dem Weg nach Paris sei er beinahe getötet worden, als aufgrund eines Eselwieherns die erschreckten Pferde die Kutsche umgestürzt haben: „Also an ein Eselsgeschrei hieng ein Menschenleben? Und wenn es geschlossen gewesen wäre, *darum* hätte ich gelebt? Das wäre die Absicht des Schöpfers gewesen bei diesem dunkeln, räthselhaften irdischen Leben?“ (DKV IV, 246) Er, der bis dahin so angestrengt glaubte und so angestrengt sich zu beweisen suchte, man könne sich mittels eines Lebensplanes „über das Schicksal erheben“ (DKV IV, 38) und sei andernfalls bloß „ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Draht des Schicksaals“ (DKV IV, 40), liefert sich diesem Schicksal und diesem Zufall nun widerstandslos aus: Angesichts der „Wendungen des Schicksals“ bleibe ihm nurmehr die Hoffnung auf eine weitere „unbegreifliche Fügung“ (DKV IV, 245), die das Unglück womöglich wiederum in Glück wenden könne.

Erkenntnis-
pessimismus

Kleist, das ist auffällig, verwendet in diesen Briefen, die er auf seiner Reise nach Paris und aus Paris schreibt, erstaunlich viele Bilder und Wendungen, die dann später in seinen literarischen Texten vorkommen. Zwar hatte sich Kleist schon auf seiner Würzburger Reise ein „Ideenmagazin“ angelegt und Wilhelmine gebeten, seine Briefe aufzuheben, da er sie später zu nutzen gedenke, aber hier nun häufen sich die Vorwegnahmen späterer literarischer

Vorwegnahmen
dichterischer Motive

Motive. Das Rheintal bei Bonn etwa beschreibt er als eine „Gegend, wie ein Dichtertraum“ (DKV IV, 246), ähnlich wie später das Tal im *Erdbeben in Chili*. Ein anderes Beispiel: Er sehne sich nach Tageshelle, „wie der Hirsch in der Mittagshitze nach dem Strom, sich hineinzustürzen“, heißt es in demselben Brief. In *Das Käthchen von Heilbronn* taucht das Bild, freilich modifiziert, wieder auf:

Der Hirsch, der von der Mittagsglut gequält,
Den Grund zerwühlt, mit spitzigem Geweih,
Er sehnt sich so begierig nicht,
Vom Felsen in den Waldstrom sich zu stürzen,
Den reißenden, als ich, jetzt, da du mein bist,
In alle deine jungen Reize mich. (DKV II, 430)

Erste literarische
Arbeiten, Bruch
mit Wilhelmine

In der Großstadt Paris, wo Kleist sich mit seiner Schwester bis Ende November 1801 aufhielt und die er in ausführlichen Briefen, unter anderem an seine Jugendfreundin aus der Potsdamer Zeit, Adolphine von Werdeck, in rousseauistischer Perspektive als Hort der Unnatur geißelte, hat er womöglich bereits Hauptmotive für sein Erstlingsdrama *Die Familie Schroffenstein* (ursprünglich: *Die Familie Thierrez*, dann *Die Familie Ghonorez*) skizziert (Kreutzer 2011, 23). Fertiggestellt hat er den Text dann während seines Auf-

enthaltes in der Schweiz. Hier, auf einer kleinen Aare-Insel bei Thun, lebte Kleist zurückgezogen im Frühjahr und Sommer 1802.

Zwar hatte Kleist seinen Plan, in der Schweiz „Bauer zu werden“ und ein Landgut zu kaufen, aufgrund der politische Wirren jener Zeit nicht realisiert, aber auch das Leben auf der Insel bei Thun markierte die äußerste Entfernung zu allen „üblichen Verhältnissen“ (DKV IV, 292), zu allen Erwartungen seiner Familie und der seiner Verlobten. Kleist kündigte ihr so implizit jede gemeinsame Perspektive auf. Den endgültigen Bruch vollzog Kleist am 20. Mai 1802: „Liebes Mädchen, schreibe mir nicht mehr. Ich habe keinen andern Wunsch als bald zu sterben.“ (DKV IV, 309)



Abb. 2:
Wilhelmine von Zenge (1780–1852),
Miniatur von unbekannter Hand (um 1800).

Kleists Entschluss, gleichsam außerhalb der Welt, auf der Aare-Insel, ein „stilles, dunkles, unscheinbares Leben zu führen“ (DKV IV, 293), ist zugleich die Kapitulation vor den Ansprüchen seines Ehrgeizes: „Ich bin nicht, was die Menschen von mir halten, mich drücken ihre Erwartungen – Ach es ist unverantwortlich, den Ehrgeiz in uns zu erwecken, einer Furie zum Raube sind wir hingegeben – Aber nur *in* der Welt wenig zu sein, ist schmerzhaft, *außer* ihr nicht.“ (ebd.) Kleist – und das wird das Drama seines Lebens und seines Schreibens sein bis zum Suizid – blieb aber dennoch auf die Ansprüche dieser Ehre immer bezogen. Er könne erst in sein Vaterland zurückkehren, erklärte er Wilhelmine in seinem letzten Brief, wenn er der „Erwartung der Menschen“ entspreche: „Kurz, kann ich nicht mit Ruhm im Vaterland erscheinen, geschieht es nie. Das ist entschieden wie die Natur meiner Seele.“ (DKV IV, 308) Kleists dichterisches Schreiben, das hier einsetzt, ist so Abkehr von der Welt wie zugleich unaufhörliche Arbeit an der „Befreiung von der Verbannung“ (DKV IV, 307) – d. h. an der Möglichkeit der Rückkehr durch Ruhm und Ehre als Dichter.

2. Kleists Weg als Autor (1802–1807): Variationen des Scheiterns I

„Aber ich muß Zeit haben, *Zeit* muß ich haben“
(Brief an Ulrike, 13./14.3.1803)

Kleist hatte in der Schweiz den Dichter Heinrich Zschokke, den Verleger Heinrich Geßner, Sohn des großen Idyllendichters des 18. Jahrhunderts, Salomon Geßner, sowie Ludwig Wieland, den Sohn des berühmten bei Weimar lebenden Dichters und Aufklärers Christoph Martin Wieland kennengelernt. In diesem persönlichen Umfeld arbeitete Kleist Anfang 1802 an der Rache- und Liebestragödie *Die Familie Schroffenstein*, bei deren Lesung nach einem Bericht von Zschokke im letzten Akt alle in ein endloses Gelächter ausgebrochen seien (LS Nr. 67a, 63). Mit einer Tragödie, in der aufgrund eines aus Trauerschmerz und Rache gesponnenen Netzes aus Unterstellung, Lüge und Gerücht die verfeindeten Väter versehentlich jeweils ihr eigenes, statt das Kind des anderen erstechen, beginnt Kleist seine Karriere als Dichter. Der Text erschien 1803 anonym bei Geßner in Bern und Zürich.

Die Grundkonstellation – die unmögliche Liebe zwischen den Kindern zweier verfeindeter Häuser – folgt dem Modell von Shakespeares *Romeo und Julia* (Harms 1990, 18; Kreuzer 2011, 28). Aber dennoch schlägt Kleist hier bereits sein ureigenes, zentrales Grundthema an, das Verhältnis von Zeichen, Deutung und Zeit. Die Sprache und die Zeichen täuschen und trügen allenthalben, denn, so zeigt es der Text, sie werden von den Mitgliedern der beiden Häuser der Familie in einen über Jahre bestehenden und unbefragten narrativen Zusammenhang eingelesen. Beide Seiten glauben, dass die Mitglieder des jeweils anderen Hauses den eigenen Kindern nach dem Leben trachten. Und beide unterstellen sich wechselseitig das gleiche Motiv, da ein Erbvertrag bestimmt, dass beim Erlöschen des einen Stammes dessen Besitz an den anderen fällt. Noch die unsichersten Zeichen und die ältesten Gerüchte werden jeweils zur Bestätigung dieser ‚Erzählung‘ herangezogen und weitergegeben.

Die Familie
Schroffenstein

Als der kleine Peter, der Sohn Ruperts aus dem Hause Rossitz, tot aufgefunden wird, spricht der erste Anschein für einen Mord. Statt sich aber Zeit zu nehmen, um den Tathergang, die Zeichen und die angeblich gesprochenen Worte zu untersuchen, und, wie seine Frau fordert, die Rache „auf[zuschieben“ (DKV I, 128, V. 82), lässt Rupert sich in seinem „blinden Schmerzgefühl“ in eine extreme „Wuth“ hineinfallen und in einen unmenschlichen Vernichtungshass, der keinen Aufschub duldet. „Und weils jetzt drängt, und eben nicht *die Zeit*, zu mäckeln, ein zweideutig Körnchen Saft mit Müh heraus zu klauben“ (ebd., V. 131 f., Hervor. J.L.), so geht die Fehde ihren übereilten Gang. Immer wieder kommt es nun zu Situationen, in denen Zeichen in äußerster Zeitknappheit – gleichsam *ad-hoc* und aus dem ersten Anschein heraus handelnd gedeutet werden (müssen), bis am Ende die Väter ihr je eigenes Kind aus „Versehen“ (ebd., V. 2706) erschlagen.

Zeichen und Gefühl

Indem Worte und Zeichen, je nach Perspektive und Rolle des wahrnehmenden Menschen, oft allzu schnell zu Erzählungen und Deutungen zusammenschießen, die ganz irrtümlich und falsch sein können, fällt auch das innerste Gefühl, das diese Wirklichkeitskonstruktionen jeweils fundiert und sie gegen Zweifel und Alternativen gleichsam abdichtet, als objektive Instanz der Wahrheit aus. Dem eigenen Gefühl, das im *Jetzt* Recht fühlt, ist ebenso wenig zu trauen, wie den Sinnzusammenhängen, die aus Zeichen *ad-hoc* konstruiert werden. Einzig die Rede *im Medium der Zeit* kann über Zeichendeutungen, Erzählungen und innerste Gefühle wechselseitig aufklären, eine Zeit, die aber bei Kleist jeweils nur als Aufschub vorkommt, als Insel innerhalb der Handlung, als bloßer Schein der Idylle. Immer schon steht diese Zeit des Aufschubs (und die hier mögliche Verständigung) im Schatten der drohenden Gewalt einer allseits gesuchten Eindeutigkeit, die dann doch zur Katastrophe führt. Feindschaft mit ihren klaren Fronten ist in der Welt aus Un- und Zweideutigkeiten sogar ein Glück, in diesem Fall das „seltne Glück, daß wir der Feinde Schar leichtfaßlich, unzweideutig, Wie eine runde Zahl erkennen“ (DKV I, 129, V. 127 f.). Von der Bedrohung dieses Glücks durch die, wie Goethe treffend formulierte, „Verwirrung des Gefühls“ (LS Nr. 182a, 160) im Dickicht zeichenhafter Uneindeutigkeiten und von den radikalen Emotionen der Liebe oder des Hasses als *Medien der Entwirrung* handelt im Grunde jeder Text Kleists.

Arbeit am *Guiskard*

Neben dem Lustspiel *Der zerbrochne Krug*, das er ebenfalls in der Thuner Zeit begann, ist für Kleists Weg als Dichter seine Arbeit und sein Scheitern an der Tragödie *Guiskard. Herzog der Normänner* von entscheidender Bedeutung. Mit ihr hatte er den Anspruch verbunden, „zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen“ (DKV IV, 320), um seine Ehre, vor allem aber sein Selbstbild wieder herzustellen. Als Kleist im Sommer 1802, gemeinsam mit seiner Schwester Ulrike, die auf einen Hilferuf Kleists in die Schweiz gekommen war, und mit seinem Freund Ludwig Wieland, der zur Ausreise gezwungen wurde und dem die Kleists die Reise finanzierten, die Schweiz verließ, hatte er erste Skizzen und Entwürfe zum *Guiskard* im Gepäck.

Begegnung mit
Wieland

Kleist reiste nach Weimar, in die Stadt Goethes und Herders, ins Zentrum der Deutschen Klassik. Im Winter 1802/1803 standen am Weimarer Hoftheater unter der Leitung Goethes Schillers *Wallenstein* und Goethes *Iphigenie auf Tauris* auf dem Spielplan. Im nur wenige Kilometer entfernt gelege-

nen Jena, dem Zentrum der Frühromantik, hielten sich damals Ludwig Tieck, die Brüder Schlegel und der von Kleist so tief verehrte Schiller auf. Weder von Theaterbesuchen noch von einer Begegnung mit einem dieser Vertreter der literarischen Avantgarde ist ein Beleg überliefert. Stattdessen besuchte Kleist den Vater seines Freundes, den fast siebzigjährigen Christoph Martin Wieland in Oßmannstedt. Als Autor des Bildungsromans *Agathon* (1766), des „ersten Romans für den denkenden Kopf“ (so das Urteil Lessings), als Herausgeber des *Teutschen Merkur* (1773–1789), einer der wichtigsten deutschen Literaturzeitschriften, und als Übersetzer Shakespeares war Wieland noch immer der „grand seigneur“ der deutschen Literatur (Lütteken 2004, 105). Wielands Position in der literarischen Welt um 1800 war dennoch, als ein „Denkmal der Aufklärung“ (Blamberger 2011, 203), randständig geworden. Die jüngere Generation, Goethe, Schiller und die noch jüngere Generation der Romantiker, die Brüder Schlegel, Novalis und Tieck, kritisierten Wielands Dichtung als überholt, als unoriginell, bloß witzig, intellektuell verspielt.

Indem Kleist sich in Weimar nun ausgerechnet dem alten Wieland zuwandte, wird jene in der Kleistforschung immer wieder diagnostizierte Außenseiterstellung Kleists auch biographisch sinnfällig. Mit seiner Zuwendung zu Wieland, der Kleist einlud, den Winter und das Frühjahr 1802 bei ihm zu wohnen, stellte sich Kleist gleichsam ins Abseits, geriet er, so formulierte es der Romantiker Fouqué, mit dem Kleist sich später anfreunden sollte, in eine „beinahe feindselige Stellung gegen alles [...], was der damals so genannten neuen Schule angehörte“ (zit. n. Blamberger 2011, 208). Zwischen dem Aufklärer Wieland, der noch immer an der „Versöhnung der tierischen Natur des Menschen mit der geistigen“ (ebd., 204) arbeitete, und Kleist, dem ein solcher Aufklärungsoptimismus gründlich vergangen war, gab es im Grunde kaum Übereinstimmungen. Aber Wieland erkannte in Kleist den großen, ja, den ganz großen Dichter und zog ihn durch sein überschwängliches Lob gleichsam auf seine Seite. Kleist, so erklärte Wieland in dem oben bereits zitierten Brief an Kleists späteren Arzt, den Mainzer Georg Wedekind, werde die Lücke füllen, die „selbst von Goethe und Schiller noch nicht ausgefüllt worden ist“ (LS Nr. 89, 82). Für den seiner selbst unsicheren Kleist war dieses Lob Ansporn, Verpflichtung und Fluch gleichermaßen. Bis zum Herbst 1803 arbeitete Kleist verzweifelt an der Vollendung seiner großen Tragödie. Sowohl in Leipzig und Dresden, wohin sich Kleist im Frühjahr 1802 wandte, als auch auf seiner zweiten Reise in die Schweiz, die er im Sommer desselben Jahres mit seinem Freund aus der Potsdamer Militärzeit, Ernst von Pfüel, unternahm, rang er, wieder auf der Insel im Thuner See und später in Paris, mit der Tragödie, die seine Identität als unsterblicher Dichter begründen und seine Ehre als Familienmitglied der Kleists retten sollte.

Der Zusammenbruch erfolgte im Oktober 1803 und war total: „Ich habe nun ein Halbtausend hinter einander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen: jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei.“ (DKV IV, 320) Kleist verflucht seine „halben Talente“ (ebd.) und verurteilt sich vor der Instanz seiner Schwester, die ihn die ganze Zeit über finanziert hatte, zum Tod: „Ich habe in Paris mein Werk, so weit es fertig war, durchlesen, verworfen, und verbrannt: und nun ist es aus. Der

Scheitern des
Guiskard

Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin. Ich *kann* mich deiner Freundschaft nicht würdig zeigen, ich kann ohne diese Freundschaft doch nicht *leben*: ich stürze mich in den Tod.“ (DKV IV, 321)

Das „lost year“

Kleist hatte vor, „den schönen Tod der Schlachten zu sterben“ (ebd.), und wollte sich hierfür in der französischen Armee als Soldat anwerben lassen, was aber nicht gelang. Die Zeit zwischen Oktober 1803 und Ende Juni 1804 gilt als das „lost year“ seines Lebens. Es ist aus dieser Zeit kein einziger Brief von Kleist erhalten, aber man weiß aus anderen „Lebensspuren“ (LS Nr. 124–127, 114–116), dass Kleist krank und psychisch zerrüttet einige Monate in Mainz verbrachte und von Wielands Freund, dem Arzt Wedekind, behandelt wurde (Blamberger 2011, 218–222). Womöglich war er im Frühjahr 1804 auch noch einmal in Paris.

Versuch, ein Amt zu nehmen

Das Dichten hatte Kleist zunächst ganz aufgegeben. Als er im Mai 1804 wieder in Berlin eintraf, ließ er sich offenbar ernsthaft auf den Versuch ein, doch noch Beamter im Zivildienst zu werden. Nach demütigenden Bittbesuchen am Hof des Königs und längerer Zeit der Unsicherheit gewährte man ihm die Aussicht auf eine Anstellung im Finanzdepartment und zahlte ihm ein sogenanntes Wartegeld. Sein Vorgesetzter, der aufgeklärte und von Kleist sehr geschätzte Finanzrat Karl von Stein zum Altenstein, schickte ihn zur weiteren Ausbildung nach Königsberg, wo Kleist ab Mai 1805 an der Königlich-Preußischen Kriegs- und Domänenkammer praktische und in finanzwissenschaftlichen Vorlesungen bei Christian Jakob Kraus theoretische Kenntnisse erwerben sollte (Schulz 2007, 283–294). Doch bereits nach kurzer Zeit klagte er gegenüber Altenstein, mit dem er wie mit einem Freund reden konnte, über körperliche und seelische Krankheitssymptome und ließ sich bereits im Juni des Jahres 1806 beurlauben.

Dichtersche Produktion in Königsberg

Kleist *wollte* schreiben. Nicht mehr mit dem überspannten Ehrgeiz, nicht mehr um der Unsterblichkeit willen, sondern resignativ, weil Schreiben das einzige war, das Kleist noch dem Tod vorzog. An seinen Freund Rühle schrieb er im August 1806: „Meine Vorstellung von meiner Fähigkeit ist nur noch der Schatten von jener ehemaligen in Dresden. Die Wahrheit ist, daß ich das, was ich mir vorstelle, schön finde, nicht das, was ich leiste. Wäre ich zu etwas Anderem brauchbar, so würde ich es von Herzen gerne ergreifen: ich dichte bloß, weil ich es nicht lassen kann“ (DKV IV, 362).

Und Kleist schrieb. Die gut anderthalb Jahre in Königsberg (Mai 1805 bis Januar 1807), ortsfest und relativ finanzstabil, sind für Kleist als Dichter eine ausgesprochen fruchtbare Zeit, in der er einige Werke vollendet (*Der zerbrochne Krug*) und viele andere bereits entwirft oder plant (*Michael Kohlhaas*, wahrscheinlich die Novellen *Das Erdbeben in Chili*, zunächst unter dem Titel *Jeronimo und Josephe* sowie *Die Marquise von O...*, die Komödie *Amphitryon*, die Tragödie *Penthesilea* sowie kleinere Prosaarbeiten wie *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*). Dabei ist das Umfeld von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Erstens ist da seine Ausbildung bzw. seine Arbeit im Feld der Staatswirtschaft. Kleist befasste sich theoretisch mit Wirtschafts- und Gesellschaftsfragen, las intensiv den englischen, liberalen Wirtschaftstheoretiker Adam Smith und bezeichnete gegenüber Altenstein die Aufhebung der Zünfte als seinen „Lieblings-Gegenstand“ (DKV IV, 354). Außerdem kam Kleist in enge, nämlich praktische Berüh-

rung mit juristischen Formen und Schreibweisen (Kiefner 1988/1989). Um einen Fall im Kollegium zu präsentieren, musste Kleist auf der Grundlage des Aktenstudiums eine sogenannte „Geschichtserzählung“ verfassen, die die wichtigsten Fakten in einen chronologischen und narrativen Zusammenhang brachte. Die berühmten, langen ersten Sätze von Kleists Erzählungen, die oft ganze Kaskaden von Informationen entfalten, stehen erkennbar in dieser Tradition. Zweitens pflegte Kleist in der Universitätsstadt Kontakt zu vielen Beamten und Gelehrten. Darunter war auch der Philosophieprofessor Wilhelm Traugott Krug (1770–1842), seit 1805 Nachfolger auf dem Lehrstuhl Kants, und, besonders pikant, seit 1803 der Ehemann von Kleists ehemaliger Verlobter Wilhelmine von Zenge. Nach anfänglichen Irritationen war Kleist oft Gast im Hause Krug. Zeitweise lebte auch seine Schwester Ulrike mit Kleist in seiner Wohnung. Drittens war Königsberg im Jahre 1806 aus politischen Gründen ein zentraler Ort. Nicht nur, weil hier wichtige progressive Reformkräfte versammelt waren, die den Preußischen Staat strukturell erneuern wollten, und die, wie Kleist, unter der zögerlichen Haltung des Königs Friedrich Wilhelm III. gegenüber Napoleon litten, sondern auch, weil eben dieser Napoleon im Oktober 1806 das Preußische Heer in der Doppelschlacht von Jena und Auerstedt vernichtend geschlagen hatte und am 27.10.1806 in Berlin einrückte. Der preußische König nebst Gemahlin Luise und Hof war allerdings schon vierzehn Tage vorher aus Berlin geflohen – in Richtung Königsberg, wo der König am 10. Dezember 1806 eintraf.

Den inneren Einstürzen, die Kleist 1801 (Kantkrise) und 1803 (Scheitern des *Guiskard*) erlebt hatte, folgte nun – gleichsam als Spiegel seines Inneren – der äußere Einsturz. Kleist hatte die preußische Katastrophe bereits im Dezember 1805 präzise vorausgesehen. Bitter hatte er sich in einem Brief an Rühle über den zaudernden König beklagt, der angesichts der Bedrohung durch Napoleon passiv bleibe, anstatt sein Volk mit einem Kampf um „Sein, oder Nichtsein“ (DKV IV, 351) zu mobilisieren. So bliebe nur die Hoffnung, dass sich „Einer findet, der diesem bösen Geiste der Welt die Kugel durch den Kopf jagt.“ (DKV IV, 352) Auf den allgemeinen Zusammenbruch, der nun eingetreten war, reagierte Kleist aber nicht nur mit Bedrohungs-, Rettungs- und Gewaltphantasien, sondern zugleich mit der Hoffnung auf Versöhnung mit seiner Familie angesichts seiner neuerlichen und nun endgültigen Aufgabe einer familienadäquaten Beamtenlaufbahn. An seine Schwester Ulrike schrieb er Ende Oktober 1806: „Kein besserer Augenblick für mich, euch wiederzusehen, als dieser. Wir sanken uns, im Gefühl des allgemeinen Elends, an die Brust, vergäßen, und verziehen einander, und liebten uns, der letzte Trost, in der That, der dem Menschen in so fürchterlichen Augenblicken übrig bleibt“ (DKV IV, 364). Die Menschen seien angesichts des allgemeinen Unglücks überhaupt „weiser und wärmer, und ihre Ansicht von der Welt großherziger“ (DKV IV, 366). Auch für Kleist selbst war der Zusammenbruch im Äußeren gleichsam eine Entlastung von allen inneren: „Ich fühle mich leichter und angenehmer als sonst“ (ebd.). Wenn die Welt chaotisch und jedes Glücksstreben eine „Kurzsichtigkeit“ ist (an Rühle im August 1806, DKV IV, 361), wenn allenfalls Hoffnung „auf einen schönen Untergang“ besteht (an Rühle im Dezember 1805, DKV IV, 351), dann kann man auch, so lang das Leben eben dauert, dichten. Unter Hinweis auf den „Buchhandel“ (DKV IV, 369) und seine literarischen Texte, in die er all diese Erfah-

Zusammenbruch
Preußens 1806

rungen innerer und äußerer Ein- und Umstürze so vielfältig aufnahm, versprach er Ulrike, ihr doch noch „Freude zu machen“ (DKV IV, 367). Kleist hatte endgültig entschieden, sich als freier Schriftsteller durchzuschlagen.

3. Kleists Weg als Autor (1807–1811): Variationen des Scheiterns II

Französische
Kriegsgefangenschaft

Weil er Geld brauchte, reiste Kleist trotz der heranrückenden Franzosen im Januar nach Berlin. Sein Ziel war Dresden, wo jener Buchhandel noch funktionierte, von dem er sich von nun an ernähren wollte. Doch durch einen Zufall wurden er und seine Begleiter in Berlin von den Franzosen verhaftet und gefangen gesetzt: zunächst auf einer alten Burg im französischen Jura, im Fort de Joux, später, bei verbesserten Haftbedingungen, in Chalons-sur-Marne. Für ein gutes halbes Jahr saß Kleist in Kriegsgefangenschaft. Während sich Ulrike und Marie von Kleist, neben seiner Schwester seine treueste Gönnerin, intensiv um seine Freilassung bemühten, ertrug Kleist die Gefangenschaft durchs Schreiben: An Wieland meldet er im März 1807: „Die ganze Veränderung mindestens, die *ich* dadurch erleide, besteht darin, daß ich nunmehr in Joux, statt in Dresden oder Weimar dichte; und wenn es nur *gute Verse* sind, was gilt das Uebrige?“ (DKV IV, 372)

Kleist als
Novellenauteur

Er schrieb aber nicht nur Verse, sondern auch Prosa, vor allem: Novellen. Das war im Selbstverständnis Kleists letztlich ein Abstieg und nur möglich, da sein Ehrstreben als großer Dichter seit dem Scheitern am *Guiskard* im Grunde gebrochen war. Clemens Brentano schrieb an Achim von Arnim: „Ja, Pfuel sagte mir, daß sich vom Drama zur Erzählung herablassen zu müssen, ihn grenzenlos gedemütigt hat.“ (zit. n. Schläffer 1993, 3) Denn im Gegensatz zur hohen Gattung der Tragödie mit ihrer Ahnenreihe berühmter Namen war die Novelle die „niederste der Gattungen“ (ebd., 3). Als „Gattung ohne Poetik“ (ebd.) verfügte sie über keine antike Tradition, und als Erzählung von unerhörten Neuigkeiten (novella = Neuigkeit), wie sie Boccaccio mit seinem *Decamarone* im 14. Jahrhundert begründet hatte, war sie ganz auf die Funktion leichter Unterhaltung festgelegt. Hier war zwar auf dem mittlerweile ausgedehnten Markt literarischer Zeitschriften Geld, aber kein Dichterruhm zu ernten. Für seine Novelle *Josephe und Jeronimo*, die im September 1807 in Cottas Zeitschrift *Morgenblatt für gebildete Stände* erschien, bekam Kleist 25,25 Gulden Honorar (LS Nr. 189d, 166). Das entsprach etwa 17 Reichstalern und somit der Hälfte jener monatlichen Pension, die Kleist von seiner Gönnerin und Freundin, der 16 Jahre älteren Hofdame Marie von Kleist erhielt, die ihn allerdings im Glauben ließ, das Geld stamme von der Königin selbst (LS Nr. 139, 128; Schulz 2007, 295).

Dresden

Nach seiner Freilassung, im August 1807, setzte Kleist seinen ursprünglichen Plan in die Tat um und ging, mit einigen bereits fertigen Manuskripten in der Tasche, über Berlin nach Dresden. Er lebte hier in engem Austausch mit seinen beiden besten Freunden, Ernst von Pfuel sowie Otto August Rühle von Lilienstern. Rühle war als Prinzenenerzieher eines Sohnes des Weimarer Herzogs Carl August stets gut bei Kasse und führte Kleist in die wichtigsten Zirkel der kunst- und wissenschaftsfreudigen Residenzstadt ein. Da war der

ehemalige Unterstützer und enge Freund Schillers, der Ästhetiktheoretiker und Jurist Christian Gottfried Körner, der bereits Beiträge zu Schillers Zeitschrift *Thalia* wie auch zu den *Horen* geliefert hatte und früh für die Autonomie der Kunst eingetreten war. Da war der Arzt Heinrich Gotthilf Schubert, der öffentliche Vorlesungen über die „Nachtseiten der Naturwissenschaft“ hielt, über Phänomene wie Somnambulismus und Mesmerismus, die Kleist begeistert aufnahm und später als Motive seiner Texte verwandte. Da war außerdem das Haus des österreichischen Gesandten Joseph von Buol-Mühlungen, in dem Kleist 1807 einen besonderen Geburtstag feierte: „d 10t Oct. bin ich bei dem östr. Gesandten an der Tafel mit einem Lorbeer gekrönt worden; und das von zwei niedrigsten kleinen Händen, die in Dreßden sind. Den Kranz habe ich noch bei mir.“ (DKV IV, 393) Buol setzte sich zugleich dafür ein, Kleists *Käthchen von Heilbronn* an das Wiener Theater zu vermitteln, wo es am 17. März 1810 tatsächlich uraufgeführt wurde. Zeitweise machte sich Kleist sogar Hoffnungen auf eine dortige Festanstellung – daraus wurde aber nichts. Da war schließlich – und zweifellos am wichtigsten – die Bekanntschaft mit Adam Müller. Müller, rhetorisch brillanter Privatgelehrter, Publizist und Philosoph, hatte noch während Kleists Gefangenschaft zwei seiner Manuskripte zum Druck befördert, neben dem *Erdbeben in Chili* (unter dem Titel *Josephe und Jeronimo*) das Lustspiel *Amphitryon*, das auf begeisterte Zustimmung stieß. Friedrich Gentz, Freund Müllers, politischer Schriftsteller und nachmals Berater Metternichs, bekannte, dass ihm die Lektüre „die einzigen rein angenehmen Stunden geschaffen, die ich seit mehreren Jahren irgendeinem Produkt der deutschen Literatur verdanke“ (LS Nr. 172b, 149). Kleist hatte sich, als er in Dresden eintraf, als Autor der *Familie Schroffenstein* und des *Amphitryon* einen Namen gemacht.

Mit Müller startete Kleist nun in euphorischer und überspannter Erwartung Projekte auf dem Buchmarkt. Zunächst planten sie die Eröffnung einer eigenen Verlagsbuchhandlung, erhielten aber nicht das nötige Privileg. Ab Januar 1808 gaben beide dann, finanziell unterstützt von Rühle, im Selbstverlag monatlich die Zeitschrift *Phöbus. Ein Journal für die Kunst* heraus, das poetische, ästhetische und philosophische Beiträge enthalten sollte. Die Titelvignette zeigte den antiken Sonnengott Phöbus Apollon in einem von vier Pferden gezogenen Streitwagen über der Stadtansicht von Dresden. Der Streit und der Kampf der Meinungen zur Kunst sollte das Prinzip der Zeitschrift sein. Nicht eine bestimmte ästhetische Position sollte vertreten werden, sondern eine Arena für den Wettkampf um die besten Ideen eröffnet werden. In diesem agonalen Prinzip trafen sich Müller, der Autor der „Lehre vom Gegensatz“, und Kleist, dessen Texte immer selbst Kampfplätze darstellen und Gegensätze in aller Radikalität aufeinandertreffen oder auch einbrechen lassen.

Doch stand das Projekt von Anfang an unter keinem guten Stern. Erstens, weil zeitgleich zwei weitere Kunstzeitschriften neu gegründet worden waren, die Konkurrenz also groß war. Zweitens, weil es Müller und Kleist letztlich nicht gelang, namhafte Mitstreiter für ihre Zeitschrift zu gewinnen, obwohl sie in ihrer Ankündigung großspurig damit geprahlt hatten, in Goethe einen Unterstützer zu haben. Und drittens, weil gleich das erste Heft zu zwei Dritteln aus Kleists Drama *Penthesilea* bestand, das überwiegend auf harsche Ablehnung stieß. Müllers Mentor Friedrich Gentz etwa, der von

Phöbus. Ein Journal
für die Kunst

Kleists Komödie *Amphitryon* noch so begeistert gewesen war, wandte sich nun angeekelt ab (vgl. LS Nr. 226, 205). Ebenso erging es der Erzählung *Die Marquise von O ...*, die im zweiten Heft erschien, und von Karl August Böttiger, dem Rezensenten der Zeitschrift *Der Freimüthige*, als unsittlich gegebelt wurde: „Nur die Fabel derselben angeben, heißt schon, sie aus den gesitteten Zirkeln verbannen. Die Marquise ist schwanger geworden, und weiß nicht wie, und von wem. Ist dies ein Sujet, das in einem Journale für die Kunst eine Stelle verdient?“ (LS Nr. 235a, 214) Im Folgenden erschienen hier bis zur Einstellung des Journals viele weitere Texte Kleists: Ein kurzes Fragment des *Guiskard*, das Kleist wohl aus dem Gedächtnis rekonstruiert hatte, Szenen aus dem *Zerbrochnen Krug*, eine Passage aus der Erzählung *Michael Kohlhaas* sowie der zweite Akt aus dem Drama *Das Käthchen von Heilbronn*. Außerdem einige Gedichte, Epigramme (mit Spitzen gegen Goethe) und die Idylle *Der Schrecken im Bade*.

Die Herausgeber hatten allerdings finanziell schlecht kalkuliert. Zu wenig verkaufte Exemplare und viel zu hohe, prahlerische Honorare (30 Taler für einen gedruckten Bogen) führten bald schon zum Kollaps. Sie verkauften die Zeitschrift zwar noch an den Dresdner Buchhändler Walther, der sie bis zum zwölften Heft weiter erscheinen ließ, dann aber, im Februar 1809, einstellte. Müller hatte Kleist beim Verkauf an Walther zudem übervorteilt, so dass das Ende der Zeitschrift zugleich das (vorläufige) Ende der Freundschaft bedeutete.

Die Hermanns-
schlacht und die
Mobilisierung gegen
Napoleon

Kleist ging, nach dem sich alle hochfahrenden Hoffnungen zerschlagen hatten, wieder auf Reisen. Das Ziel war Wien, denn Kleist wollte sich jetzt „in den Strom der Begebenheiten“ (DKV IV, 437) und mit seinem „ganzen Gewicht, so schwer oder leicht es sein mag, in die Waage der Zeit werfen“ (DKV IV, 431). Der Strom der Begebenheiten, das war der Krieg, den Österreich am 9. April 1809 Frankreich erklärt hatte. Für Kleist und die im Hause Buols konspirierenden Patrioten verband sich damit die Hoffnung auf eine von Österreich ausgehende gesamtdeutsche, nationale Volkserhebung gegen Napoleon. Kleist hatte bereits seit Sommer 1808 an seinem politischen, ganz „auf diesen Augenblick“ (DKV IV, 432) berechneten Drama *Die Hermannsschlacht* gearbeitet, das Ende des Jahres fertig war. Der Text kursierte als handschriftliches Manuskript und wurde in verschiedenen Zirkeln vorgelesen. Mit der *Hermannsschlacht*, die vom Sieg der Germanen unter Arminius (Hermann) über die Fremdherrschaft der Römer in der Schlacht im Teutoburger Wald (9 n. Chr.) handelt, bezog sich Kleist unmittelbar auf die aktuelle politische Situation zwischen Deutschen und Franzosen. Bereits 1806 hatte Kleist an seine Schwester geschrieben: „Wir sind die unterjochten Völker der Römer. Es ist auf eine Ausplünderung von Europa abgesehen, um Frankreich reich zu machen.“ (DKV IV, 364) Kleist, das gehörte zur Propaganda, die er betrieb und zugleich in seinem Drama reflektierte, *dramatisierte* diese Ausplünderung zur Phantasie der Vernichtung, die alle Gegenmaßnahmen als Rettungshandeln rechtfertigt. Denn, so sagt es Hermann, die Germanen sollten wie Tiere, „Just einen Pfeilschuß werth, mehr nicht“, von den Römern „ausgeweidet und gepelzt“ werden (DKV II, 488, V. 1074f.). Den germanischen Frauen würden die Haare geschoren werden, um den Römerinnen davon blonde Perücken zu machen (vgl. hierzu Künzel 2013). Es gehe daher, so Hermanns Lehre im Drama, nicht um einen zivili-

sierten Krieg im Sinne einer „Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“ (Clausewitz), sondern um einen ‚tierischen‘ Existenzkampf jenseits aller Politik. Das Stück führt alle Tricks der Propaganda vor, mittels derer Menschen zu einem so unmenschlichen Kampf emotionalisiert werden können.

Das ist aber nicht nur eine auf die aktuelle Lage berechnete Mobilisierungsstrategie zum Partisanenkrieg, wie ihn die Spanier 1808 gegen Napoleon erfolgreich praktizierten und wie ihn die Preußischen Reformer erwogen (Samuel 1961; Kittler 1987), das ist auch ein Motiv, das bei Kleist von Anfang an auftaucht. Bereits in der *Familie Schroffenstein* beschreibt der Rossitzer Graf Rupert das Handeln seiner Feinde als derart unmenschlich, dass gegen sie ein regulärer Krieg gar nicht mehr in Frage kommt: „Denn nicht ein ehrlich offener Krieg, ich denke, / Nur eine Jagd wird's werden, wie nach Schlangen.“ (DKV I, 127, V. 67f.) Feindschaft als Bruderkrieg, d. h. als Feindschaft zwischen im Prinzip Gleichen, das ist letztlich auch das Modell in der *Herrmannsschlacht*, wo Germanen wie Römer gleichermaßen als Tiere gezeichnet werden, die sich gegenseitig ans Fell wollen: „Ununterscheidbar sind Römer und Germanen bei Kleist in *einer* Geschichte der selben Gewalt verbunden“ (Vinken 2011, 48).

Allerdings basiert die Feindschaft in den beiden Dramen Kleists auf unterschiedlichen affektiven Grundlagen. So spricht Rupert ganz aus dem Affekt von Schmerz, Wut und Rache, der ihn für jede Realität blind macht, während Herrmann gerade nicht aus dem Affekt heraus agiert. Vielmehr trifft er aufgrund einer kalten und hellsichtigen Einschätzung der Lage eine *Entscheidung* zur Feindschaft. Affekte entwickelt er vor allem gegen jene, die diese Entscheidung in Frage stellen. Als seine Frau Thusnelda um Menschlichkeit bittet und ihn fragt, ob der Römer, der ein germanisches Kind aus den Flammen rettete, ihm kein Gefühl der Liebe entlockt hätte, antwortet Herrmann, und zwar „glühend“, also zornig:

Er sei verflucht, wenn er mir das getan!
Er hat, auf einen Augenblick,
Mein Herz veruntreut, zum Verräter
An Deutschlands großer Sache mich gemacht! (DKV II, 515, V. 1718f.)

Modelle der
Feindschaft und
Propaganda

Affekte richten sich hier nicht gegen den Feind, sondern gegen die drohende Uneindeutigkeit der Feindschaft: „Verwirre das Gefühl mir nicht“ (ebd., V. 2285), sagt Herrmann daher. Denn das Gefühl soll die einmal getroffene Entscheidung gegen mögliche Alternativen abdichten (Fuchs 2004; Lehmann 2006).

Wenn man in der Forschung Kleists *Herrmannsschlacht* immer wieder als Gesang des Hasses und als Toben eines „furor teutonicus“ (Schulz 2007, 421f.) bezeichnet hat, dann bleibt ausgeblendet, dass die Herrmannschen Manipulationen gerade nicht aus einem blinden Affekt hervorgehen, sondern aus der Einsicht bzw. der Konstruktion in eine als total hypostasierte Bedrohungslage. Will man sich vor einer solchen Bedrohung retten, braucht man, so zeigt es das Stück, auf der einsamen Führungsebene die kalte, nihilistische Konsequenz einer Entscheidung, die einem abgründig-pessimistischen Lachen näher liegt als Zorn und Hass. Und man braucht Strategien der *Mobilisierung* von Hass und Rache auf der Ebene des Volkes, das heißt

Propaganda. Dazu ist Herrmann jedes Mittel Recht. Kleist verkehrt dabei den Topos des ehrlichen, zur Täuschung unfähigen Germanen in sein Gegenteil. Herrmann ist hier nicht, wie noch bei Klopstock, tugendhafter Held in Waffen, sondern skrupelloser Betrüger und Manipulator. So lässt er, weil sich die Römer als Besatzer – leider – nicht grausam genug verhalten, einige Germanen in Römerkleidung im eigenen Volk „sengen, brennen, plündern“ (ebd., V. 953), um es zur Rache aufzuhetzen. Ein von den Römern (oder gar von als Römern verkleideten Germanen) vergewaltigtes Mädchen namens Hally lässt er, einer biblischen Geschichte folgend (Buch der Richter 19), in Stücke schneiden und an die 15 Stämme Germaniens senden, um diese in der Rache zu einen. Die Dehumanisierung, die Herrmann als Landesvater, Vater und Ehemann in die eigene Sphäre trägt, zeigt sich am brutalsten in der Instrumentalisierung seiner Frau Thusnelda, die er durch geschickte Manipulation zu einer fürchterlichen Rache an dem römischen Legaten Ventidius aufhetzt.

Zugleich sorgt der Text mit großer Sorgfalt dafür, dass alle Unterschiede zwischen Römern und Germanen sich auflösen (Börnchen 2005), der Krieg kippt, wie schon in der *Familie Schroffenstein* und in der *Penthesilea* um in sexualisierte Jagd und Räuber-Beute-Relationen jenseits allen Rechts: Als ein gefangener Römer sich auf das universale menschliche Rechtsgefühl beruft, das es dem Sieger verbiete, wehrlose Gefangene zu töten, antwortet Herrmann: „Du weißt was Recht ist, Du verfluchter Bube, / Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt, / Um uns zu unterdrücken? / Nehmt eine Keule doppelten Gewichts, / Und schlägt ihn todt.“ (DKV II, 536, V. 2216f.) Im Ausnahmezustand des Krieges, wenn – ähnlich wie im *Michael Kohlhaas* – die Position des Rechts vakant ist, in der Wüste des Rechts, mutiert der Mensch zum Wolf, d. h. zum „Wolf der Wüste“ (DKV III, 75). So nennt der Kleistsche Luther Kohlhaas, so nennt der Germane Thuiskomar in der *Herrmannsschlacht* sich selbst (DKV II, 456, V. 203). (Vgl. hierzu Giurato 2011).

Zwischen politischer
Parteinahme und
literarischer
Komplexität

Wie steht Kleist selbst zu diesen Mitteln eines extremen und inhumanen Krieges? Es spricht einiges dafür, dass Kleist die Totalität der Bedrohungslage zu seiner Zeit ähnlich einschätzte wie Herrmann. Schon im August 1808 hatte Kleist an Ulrike geschrieben: „Wer weiß, ob jemand noch, nach hundert Jahren, in dieser Gegend deutsch spricht“ (DKV IV, 421). Und in einem an die „Zeitgenossen!“ gerichteten Text über Ernst Moritz Arndts Buch *Geist der Zeit* malt Kleist zu Beginn des Jahres 1809 – mit deutlichem Bezug auf seine Gegenwart und im Zusammenhang eines geplanten Dramas (Kreutzer 2011, 65) – den tatsächlich geschehenen Untergang des jüdischen Staates als etwas aus, das sich ein Israelit zur Zeit Titus als mögliche Zukunft nicht hatte denken können: „Was! Dieser mächtige Staat der Juden soll untergehen? [...] Eulen und Adler sollten in den Trümmern dieses salomonischen Tempels wohnen? Der Tod sollte die ganze Bevölkerung hinwegraffen, Weiber und Kinder in Fesseln hinweggeführt werden, und die Nachkommenschaft, in alle Länder der Welt zerstreut, durch Jahrtausende und wieder Jahrtausende, auf ewig elend, verworfen wie dieser Ananias prophezeit, das Leben der Sklaven führen? Was!“ (DKV III, 494)

Auch die Parole eines Vernichtungskrieges, der wie gegen Ungeziefer, nämlich gegen einen „Insectenschwarm“, der „in den Leib Germaniens / Sich eingefilzt“ (DKV II, 514, V. 1681 f.), geführt werden muss, hat Kleist in

weiteren Texten klar formuliert: Im *Kriegslied der Deutschen* wird aufgezählt, welche gefährlichen Tiere schon glücklich ausgerottet seien: Bären, Wölfe, Schlangen, Ottern und Drachen – dann folgt die letzte Strophe: „Nur der Franzmann zeigt sich noch / In dem deutschen Reiche; / Brüder, nehmt die Keule doch, / Daß er gleichfalls weiche.“ (DKV III, 434) Ähnlich radikal geht es im Text *Die Bedingung des Gärtners. Eine Fabel* zu. Die Fabel, die von der Bedrohung des Gartens durch einen immer wieder über die Ufer tretenden Fluss spricht, endet wie die *Herrmannschlacht* mit dem Aufruf, das Übel an der Quelle zu stopfen. In der *Herrmannsschlacht* soll das „Raubnest“ der „Mordbrut“ in Rom selbst zerstört werden, in der Fabel heißt es: „an der Quelle kann ich ihn [den Strom, J.L.] mit einem Fußtritt verstopfen. Landwehren von Österreich! Warum wollt ihr bloß, innerhalb euers Landes fechten?“ (DKV III, 495)

In der Forschung hat man Herrmann daher lange als Sprachrohr Kleists gelesen und darüber diskutiert, wie dies – insbesondere nach seiner Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten – moralisch, politisch und ästhetisch zu bewerten sei. Einerseits wurde Kleists Text als inhumanes Propaganda- und Tendenzstück kritisiert (Zons 1990), das man sogar aus Kleists dichterischem Werk streichen sollte (Müller-Seidel 1961). Andererseits wurde Herrmanns Handeln als notwendige Inhumanität zur Wiederherstellung von Humanität verteidigt (Wittkowski 1994). Die neuere Forschung betont demgegenüber die immanente Kritik, die Kleist an seiner Figur übt (Reuß 2010, 132–142). Denn als berechnender und manipulativer Macchiavellist trägt Herrmann die Unmenschlichkeit, vor der er die Germanen retten will, in ihre eigene Mitte. Exakt jene Verletzung der „heiligsten Bande der Natur“, die Rupert seinem Bruder Sylvester und Herrmann den Römern vorwirft, übt Herrmann selbst aus, indem er wie ein Tyrann, der sich an den eigenen Schutzbefohlenen vergeht, den Krieg in die eigene Familie trägt (Vinken 2011, 92).

Wie ernsthaft Kleists Absichten zur Mobilisierung einer nationalen Erhebung gegen Napoleon auch immer gewesen sein mögen, Kleists *Herrmannschlacht* geht weit über diese Absicht hinaus. Denn der Text betreibt nicht nur Propaganda, er führt sie zugleich in all ihrer Abgründigkeit vor, er betreibt „Metapropaganda“ (Blamberger 2011, 375) und damit zugleich ihre Aufhebung (ebd., 376). Kleists Drama ist zudem in seiner Genauigkeit der Analyse von Gewalt- und Redebeziehungen zu Zwecken der bloßen Agitation viel zu komplex. Das Stück variiert, wie jedes andere Stück von Kleist, seine Grundthemen, die Frage nach der Möglichkeit sprachlicher Verständigung (Reuß 2010, 132–142), die Frage nach der Bedeutungspolitik von Zeichen (Greiner 2000, 104–120), die Strategien der Beglaubigung von Authentizität, die Rolle des Gefühls und die Gefahr seiner Verwirrung (Lehmann 2006) und die Gewaltverhältnisse der Familie (Vinken 2011): „Herrmann ist nicht das Sprachrohr Kleists.“ (ebd., 92)

Gleichwohl bietet die kriegerische Situation im Jahr 1809 Kleist die neuerliche Hoffnung auf eine Position als öffentlich anerkannter Autor. Unter anderem mit Kriegsliedern waren schon Klopstock und Gleim Mitte des 18. Jahrhunderts und nach Kleists Tod Ernst Moritz Arndt und Theodor Körner berühmt geworden. So wirft sich Kleist als Kriegsdichter in den „Strom der Begebenheiten“, besucht mit Friedrich Christoph Dahlmann, der später

Metapropaganda

als großer Historiker hervortreten sollte, am 24. Mai das Schlachtfeld von Aspern, auf dem die Österreicher am 21./22. Mai 1809 erstmals Napoleon eine Niederlage beibringen konnten, und er schreibt Kriegssyrik und Kriegsprosa, die die Deutschen zu den Waffen ruft und die immer wieder den totalen Kampf beschwören und den eigenen Untergang: „Nicht der Sieg ist, den der Deutsche fodert, / Hülflos, wie er schon am Abgrund steht; / Wenn der Kampf nur fackelgleich entlodert, / Wert der Leiche die zu Grabe geht.“ (DKV III, 436) Und in einem Prosatext mit dem Titel *Über die Rettung von Österreich* schreibt er, dass der Sieg durch keinen Preis zu teuer erkauf sein könne, selbst wenn „das Volk so nackt daraus hervorginge, wie vor 2000 Jahren aus seinen Wäldern“ (Schulz 2007, 435).

Keiner von diesen Texten wurde zu Lebzeiten Kleists gedruckt, die *Herrmannsschlacht* wurde nicht in Wien aufgeführt. So hatte Kleist als Propaganda-Schriftsteller keine Wirkung – zudem sind selbst viele dieser so eindeutig wirkenden Texte, ihre sprachlichen Bilder und ihre intertextuellen Spiele mit Vorlagen Schillers (die Ode *Germania an ihre Kinder* parodiert Schillers *Ode an die Freude*), für agitatorische Zwecke letztlich untauglich (Schulz 2007, 423–429).

Über die Zeit, die Kleist zwischen April und November in Österreich verbrachte, ist insgesamt sehr wenig bekannt. Es sind nur fünf Briefe erhalten, aus denen immerhin hervorgeht, dass er in Prag (das damals zu Österreich gehörte) plante, eine patriotische Zeitschrift namens *Germania* herauszugeben, woraus aber nichts wurde. Nach dem Sieg Napoleons über die Österreicher bei Wagram am 5./6. Juli und dem Friedensschluss am 14. Oktober 1809 waren auch alle Hoffnungen auf den großen nationalen Befreiungskrieg erst einmal zerstört. Jetzt brauchte man auch keinen Kriegsdichter mehr. An Ulrike schrieb Kleist elf Tage nach der Niederlage bei Wagram: „Noch niemals, meine theuerste Ulrike, bin ich so erschüttert gewesen, wie jetzt.“ Die militärischen Vorfälle „vernichten meine ganze Thätigkeit überhaupt. [...] Das ganze Geschäft eines Dichtens ist mir gelegt“ (DKV IV, 436/437). Die patriotischen Texte mit ihrem unmittelbaren Zeitbezug seien nun obsolet, die Texte ohne diesen Bezug (wie das *Käthchen von Heilbronn*) würden niemanden interessieren. So war Kleist nun nicht nur als Wissenschaftler, als Tragiker, als Zeitschriftenherausgeber, sondern auch als Propagandaschriftsteller gescheitert.

Letzte Station: Berlin

Anfang Februar 1810 kam er von seinen Freunden und Dichterkollegen bereits tot geglaubte Kleist (LS Nr. 346, 318) wieder nach Berlin. In der Mauerstr. 53 bezog er seine letzte Wohnung. Die napoleonischen Truppen hatten die Hauptstadt des halbierten und entmachteten Preußen, das weiter Kontributionszahlungen leisten musste, schon im Dezember 1808 wieder geräumt. Ein Jahr später durfte auch der König zurückkehren. Im Schatten dieser politisch prekären Lage und wie auf dem Scheitel einer Zeitenwende blühte 1810 in Berlin das kulturelle Leben. Johann Gottlieb Fichte lehrte Philosophie, der Hermeneutiktheoretiker Ernst Daniel Friedrich Schleiermacher las über Theologie an der von Wilhelm von Humboldt gerade neu gegründeten Universität. Außerdem waren die Dichter Ludwig Tieck, Jean Paul, der Graf von Loeben und auch Kleists Dichterkollege und Freund Rühle von Lilienstern in Berlin. Persönlich traf Kleist außerdem Fouqué, von Arnim, Clemens Brentano, Ernst Moritz Arndt und Joseph von Eichendorff. „Hier

wimmelt die Stadt von Poeten“ (LS Nr. 347, 319), schrieb Achim von Arnim an Wilhelm Grimm. Kleist verkehrte auch in den adligen Salons (bei Rahel Levin) und war Gast in den gelehrten und künstlerischen Zirkeln, etwa im Hause Adam Müllers, mit dem Kleist sich wieder versöhnt hatte. Er lernte zudem die Verleger Georg Andreas Reimer und Julius Eduard Hitzig kennen, die für seine letzten publizistischen Projekte wichtig werden sollten.

Außerdem hatte er Zugang zu den höchsten Kreisen der Politik, zu seinem ehemaligen Chef und Freund aus der Königsberger Zeit, dem Minister von Altenstein, und sogar zu der Königin persönlich, der er am 10. März 1810 sein Geburtstagssonett *An die Königin Louise von Preußen* überreichen durfte. Was immer Kleist mit dieser Nähe zur Macht an konkreten Hoffnungen verbunden haben mochte, sie zerschlugen sich. Im Juli musste von Stein zum Altenstein seinen Dienst quittieren und im selben Monat starb überraschend die nur 34-jährige Königin.

Kleist, in literarischen Kreisen mitunter der „Phöbus Kleist“ (LS Nr. 376, 340) genannt, suchte neuerlich, sich mit dem Verkauf seiner Texte über Wasser zu halten, zunächst mit dem Manuskript des *Käthchen*, das im März erfolgreich in Wien aufgeführt worden war. In Berlin erhielt Kleist allerdings von dem mächtigen Dramatiker, Schauspieler und Intendanten August Wilhelm Iffland eine Absage, von der sich Kleist zu einer skandalträchtigen Reaktion provozieren ließ, die ihm die Tür des Berliner Theaters endgültig versperrte. Auf Ifflands Homosexualität zielend schrieb er ihm am 12. August: „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)

Ärger mit Iffland

Bei Reimer erschien der Text dann zur Leipziger Herbstmesse im Druck, wofür Kleist 75 Taler erhielt. Außerdem publizierte er zum selben Termin – ebenfalls bei Reimer – einen Band mit drei Erzählungen, die bereits veröffentlicht waren, und nun stark (*Michael Kohlhaas*) bzw. leicht (*Die Marquise von O...*, *Das Erdbeben in Chili*) überarbeitet neu erschienen. Hierfür bekam er 50 Taler. Zahllos sind die Briefe Kleists an seinen Verleger mit der Bitte um sofortige Bezahlung des Honorars, wie hoch oder niedrig es der Verleger auch immer festsetzen möge: „Geben Sie was Sie wollen, ich bin mit Allem zufrieden, nur geben Sie es gleich.“ (DKV IV, 450) Leben konnte Kleist von solchen Summen nicht, schon gar nicht, da zudem seit dem Tod der Königin deren Pension wegfiel (Schulz 2007, 446).

Bereits im September hatte Kleist daher den Plan gefasst, nun wirklich „populär“ (DKV IV, 452) zu werden und beim Verleger Julius Eduard Hitzig ein „*Volksblatt*“ für „*alle Stände*“ (DKV IV, 454) herauszugeben: die *Berliner Abendblätter*. Mit ungeheurer Energie leitete, schrieb und managte Kleist ein halbes Jahr lang die erste Tageszeitung Berlins und eine der ersten deutschen Tageszeitungen überhaupt. Die *Abendblätter* erschienen täglich außer sonntags jeweils abends zwischen 17 und 18 Uhr und waren mit 8 Pfennig recht preiswert. Jede Ausgabe enthielt nur vier Seiten im Oktavformat. Kleist schrieb sie, besonders in der ersten Zeit, so gut wie allein. Das Thema der Kommunikation und der Nachrichten, das Problem ihrer Fehldeutung und Verzerrung in Gerücht, Lüge und Propaganda, die Unsicherheit aller Zeichen und die Gewalt im Sog ihrer Vereindeutigung, all das, was Kleist bisher so intensiv in seinen literarischen Texten in Szenen „auf Tod und Leben“

Gründung
der Berliner
Abendblätter

(*Der Zweikampf*, DKV III, 329) inszeniert hatte, machte er nun selbst zum Stoff eines Nachrichtenmediums. Die *Abendblätter* waren, zumindest in weiten Teilen, eine, wie wir heute sagen würden, Boulevardzeitung, bei der es vor allem auf die Unterhaltung der Leser ankommt.

Eine entscheidende Rolle spielte dabei die „lokale Sensationsberichterstattung“ (Püschel 2000). Durch enge Kontakte zum Berliner Polizeipräsidenten Karl Justus Gruner (1777–1820), „dem die Zensur der nichtpolitischen Zeitungen und Zeitschriften unterstand“ (DKV III, 1091), bekam Kleist Zugang zu sogenannten Polizeilichen Tagesmitteilungen, die er, geschickt mit der Neugier und der Sensationslust des Publikums spielend, in seine Zeitung aufnahm. Das Neue an Kleists Konzept war, nicht politische, sondern lokale Ereignisse wie Brandstiftungen, Selbstmorde, Diebstähle, Messbetrügereien etc. zu berichten. Als ein „genialer Redakteur“ (Michalzik 2011, 398) platzierte Kleist diese Berichte über die einzelnen Ausgaben hinweg so, dass sich Fortsetzungsgeschichten ergaben. Explizit nahm sich das Blatt vor, Gerüchte, die sonst „Furcht und Schrecken“ verbreiteten, hier zu „berichtigen“ (*Abendblätter* 18), dabei setzte Kleist aber solche Gerüchte selbst hemmungslos in die Welt, um seine Leser in der nächsten Ausgabe dann wieder beruhigen zu können.

Daneben enthielten die *Abendblätter* eine völlig neue, feuilletonistische Mischung aus Theater-, Kunst- und Literaturberichten, Essays, Nachrichten über wissenschaftliche Neuigkeiten (etwa über die Luftschiffahrt oder die Telegraphie) und aus Anekdoten, Erzählungen, Gedichten, Epigrammen und schließlich aus Leserbriefen. Kleist selbst veröffentlichte in den *Abendblättern* zwei Erzählungen (*Das Bettelweib von Locarno* sowie *Die heilige Cäcilie*), alle seine Anekdoten und einige seiner berühmtesten ästhetischen und programmatischen Texte (*Über das Marionettentheater*, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* und der *Allerneueste Erziehungsplan*).

Stadtgerüchte und
Polizeiberichte in
den *Abendblättern*

Wenn die *Abendblätter* anfänglich einen so ungeheuren Absatz fanden, dass schon nach fünf Tagen wegen des großen Andrangs die Ausgabemodalitäten geändert werden mussten, dann lag das allerdings nicht an den überaus subtilen und abgründigen Kleistschen Texten und Erzählungen, sondern eben an jenen „Stadtgerüchten“, „Polizei-Rapporten“ und „Tagesmitteilungen“, die auf die Sensationslust des Publikums spekulierten. In gewisser Weise ist die Genialität von Kleists Geschäftsidee wiederum Frucht einer Resignation. Es ging nun nicht mehr um Kunst und es ging auch nicht mehr um vaterländische Ideale, es ging nun schlicht darum, aus der gebrechlichen Einrichtung der Welt, aus den „Erbärmlichkeiten, Halbheiten, Unwahrhaftigkeiten und Gleisnereien“ (*Abendblätter* 2) des darniederliegenden Zeitalters selbst den Stoff zu gewinnen, den man zu Geld machen kann. Den Zusammenhang zwischen Gerücht und Geld, der ein zentrales Motiv in Kleists kurzer Gespenstererzählung *Das Bettelweib von Locarno* ist, wird auch in einer Notiz reflektiert, die Kleist am 6. Oktober 1810 abdruckt:

„Ein Schulmeister soll den originellen Vorschlag gemacht haben, den, wegen Mordbrennerei verhafteten Delinquenten Schwarz – der sich, nach einem andern im Publico coursirenden Gerücht, im Gefängniß erhenkt haben soll – zum Besten der in Schönberg und Steglitz Abgebrannten, öffentlich [sic] für Geld sehen zu lassen.“ (*Abendblätter*, 26)

Bei einem Gerücht ist immer fraglich, ob der Gegenstand, auf den sich das Gerücht bezieht, überhaupt existiert. Womöglich hat sich Schwarz gar nicht erhängt und es gibt auch keine Leiche. In dem Vorschlag des Schulmeisters wird aus der im Gerücht immer implizierten Frage, ob das Zeichen überhaupt einen Referenten hat, buchstäblich Kapital geschlagen, indem das eine Gerücht, der Delinquent habe sich erhängt, dem zweiten Gerücht nach, dadurch bewiesen werden soll, dass man den toten Körper, der zugleich die Wahrheit des ersten Gerüchts bestätigt, öffentlich auszustellen vorschlägt. Mit der tatsächlichen Ausstellung des toten Delinquenten wäre so der Referent (der Körper) zweier Gerüchte zugleich zur Ausstellung gebracht. Die wohl nicht unbegründete Hoffnung, dass Menschen für diese Leichenschau bereit wären, Geld zu bezahlen, liegt dann in der Struktur ineinandergreifender Gerüchte selbst, insofern der Leichnam erst als Referent eines Gerüchts, eines doppelten zumal, jenes Interesse gewinnt, das seinen Geldwert allererst konstituiert. So führt diese kurze Notiz über ein Gerücht im Gerücht vor, wie Gerüchte ihre vorgeblichen und wirklichen Referenten mit Wert aufladen können und so unmittelbar in Geld konvertierbar sind. Kleist selbst betreibt mit seinen *Abendblättern* nichts anderes. Er nutzt die Struktur der Fraglichkeit des Verhältnisses von Zeichen und Referent im Gerücht aus, um sein Publikum sowohl kalkuliert „in Furcht und Schrecken zu versetzen“ als auch, derart beunruhigt, mit dem nächsten Blatt wieder beruhigen zu können. Und in diesem Kontext reflektiert er zugleich mit seinen Erzählungen, Anekdoten und Essays den Sündenfall einer unhintergehbaren Trennung von Zeichen und Körper.

Das Ende der *Abendblätter* hängt dann auch aufs Engste mit dem Ende der Polizeilichen Tagesmitteilungen zusammen. In einem Aufsatz *Vom Nationalcredit* vom 16. November 1810 griff Adam Müller implizit die Finanzreformen Hardenbergs an. Der konservative Müller verteidigte die herkömmliche Ständeordnung und ganz allgemein die *Tradition* als die Basis der Kreditwürdigkeit eines Landes. Hardenberg hatte aber mit Traditionen gebrochen, als er in seinem Finanzedikt die Besteuerung des Adels und die Aufhebung der Leibeigenschaft verfügte. Provoziert durch die Müllersche Kritik wies der König persönlich die Zensur an, Kleists *Abendblätter* stärker zu überwachen. Gruner, dem die Zensur der *Abendblätter* unterstand, entzog Kleist daraufhin die Polizeilichen Tagesmitteilungen. Kleist trat daraufhin gewissermaßen die Flucht nach vorn an, indem er nun suchte, den Status eines öffentlichen Blattes zu gewinnen, das Verlautbarungen der Regierung abdrucken darf. Obwohl man Kleist diesbezüglich gewisse Hoffnungen machte, geschah dies aber nicht. So verloren die *Abendblätter* an Interesse und Hitzig geriet in finanzielle Schwierigkeiten. Wieder musste Kleist den Verleger wechseln und am 31. März 1811 wurden die *Abendblätter* eingestellt.

Kleist fühlte sich, wieder einmal, tief gedemütigt und verraten, er sah, nicht ganz zu Unrecht, sein Blatt von der Regierung ruiniert. In heftigen Briefwechseln mit dem Regierungsrat von Raumer ließ sich Kleist bis zu einer Duellforderung hinreißen, Konflikte, die später als Missverständnisse ausgeräumt werden konnten. Aber noch lange nach dem Ende der *Abendblätter* kämpfte Kleist verzweifelt um finanzielle Entschädigung und die Wiederherstellung seiner Ehre. Ellenlange Briefe vom Mai und Juni 1811 an den Bruder des Königs und den König selbst mit der ausführlichen Darlegung sei-

Ende der
Abendblätter

ner Entschädigungssache und der flehentlichen Bitte um Wartegeld oder Anstellung im Zivildienst blieben zunächst unbeantwortet. Erst im September erhielt Kleist ein kurzes Schreiben vom König mit der Gewährung einer Anstellung beim Militär im vermeintlich bevorstehenden Kriegsfall, um die Kleist offenbar gebeten hatte (DKV IV, 502).

Die letzte Krise

Wenn diese tiefste Krise Kleists zugleich seine letzte war, dann lag das zu einem großen Teil an zufälligen Umständen. Denn zunächst verhielt sich Kleist wie immer in einer Krise. Mit der Bitte um ein Zivilamt und dem Versuch, den Tod auf dem Schlachtfeld zu finden, hatte er schon nach der Verbrennung seines *Guiskard* reagiert. Doch die politischen Fronten zwischen Frankreich und Preußen entspannten sich zum Leidwesen Kleists im Oktober 1811 wieder, alle Kriegspläne zerschlugen sich und damit Kleists Aussicht auf Anstellung als Offizier: „Wirklich es ist sonderbar, wie mir in dieser Zeit Alles, was ich unternehme zu Grunde geht; wie sich mir immer, wenn ich mich einmal entschließen kann, einen festen Schritt zu thun, der Boden unter den Füßen entzieht“ (DKV IV, 505).

Auch die Idee, wiederum publizistisch tätig zu werden, wiederholte sich, denn unmittelbar nach dem Ende der *Abendblätter* suchte Kleist bei Hardenberg um „die Übertragung der Redaction des churmärkischen Amtsblatts“ (DKV IV, 480) nach. Da auch hieraus nichts wurde, widmete sich Kleist wiederum der Dichtung. Bei Reimer erschien der zweite Band der Erzählungen (*Findling, Zweikampf, Bettelweib von Locarno, Heilige Cäcilie, Verlobung*) und Kleist versuchte außerdem, vergeblich, sein vaterländisches Drama *Der Prinz von Homburg*, das er im Sommer 1811 fertiggestellt hatte, zu publizieren. Marie von Kleist hatte dem Prinzen Wilhelm persönlich ein Exemplar zugeschickt und zugleich um eine Pension für ihren Neffen gebeten, erhielt aber keine Antwort. Kleist ging, auch dies typisch, auf Reisen, freilich nur sehr kurz, nämlich nach Frankfurt an der Oder.

In Berlin war es einsam geworden, Adam Müller war abgereist, ebenso Marie von Kleist, von Arnim hatte geheiratet und Brentano verließ ebenfalls die Stadt. In seiner Heimatstadt aber bekam Kleist die Verachtung für sein so umfassendes Lebensscheitern von den Mitgliedern seiner eigenen Familie zu spüren. In einem Brief an seine ihm innig vertraute „Cousine“ Marie von Kleist berichtet er, wie sehr es ihn schmerzt habe, sich von seinen Schwestern „als ein nichtsnutziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Theilnahme mehr werth sey betrachtet zu sehen“ (DKV IV, 509). Hier entfaltet Kleists biographisches und literarisches Lebensthema, der verzweifelte Kampf um Ehre und Anerkennung (Ott 2001; Gallas 2005, 70f.), noch einmal seine ganze Wucht. „Wenn ich in deinen Augen nichts mehr werth bin, so bin ich wirklich nicht mehr werth!“ (DKV IV, 328), so hatte er schon im Juli 1804 an seine Schwester Ulrike geschrieben. Dieser Fall war nun offenbar eingetreten. Kleist kehrte, tiefer gedemütigt als jemals, zurück nach Berlin, wo er wieder einmal jemanden suchte, der mit ihm sterben wolle. Denn die zu Hause erlebte Verachtung könne nur durch den Tod je wieder gehoben werden. Mit jemandem gemeinsam zu sterben war aber schon lange eine Art fixe Idee, wann immer Kleist sich an seinem eigenen Anspruch scheitern sah. Nach der *Guiskard*-Krise hatte er Pfüel und Rühle hierum gebeten, später auch „mehrmals“ (DKV IV, 510) Marie von Kleist, die aber allesamt abgelehnt hatten.

Kleist hatte so den Kreis der Möglichkeiten, die ihm blieben, vergeblich ausgeschritten, er sah vor sich keine Perspektive und hinter sich eine Kette von sich steigernden Demütigungen, die ihm auch die Vergangenheit vergiftete (DKV IV, 509). Und in dieser Situation traf er – zum Unglück der deutschen Literatur – auf Henriette Vogel, die bereit war, ihm den Wunsch eines gemeinsamen Todes zu erfüllen. Dass Henriette Vogel „an einem unheilbaren Übel“ (LS Nr. 523a, 451) litt, konnte durch neuere Auswertungen des Obduktionsberichts mittlerweile widerlegt werden (Brinkmann 2011, 185). Ob sie selbst, wie Ernst Friedrich Peguilhens berichtet (LS Nr. 523a), an eine solche Diagnose und einen ihr in Aussicht gestellten schmerzhaften Tod glaubte, ist nicht genau zu sagen, in ihren Abschiedsbriefen erwähnt sie dieses Motiv nicht.

Kleists letzte Briefe, geschrieben im festen Entschluss des gemeinsamen Todes, sind getragen von einer schwer erträglichen Euphorie des Sterbens. Er, dem „auf Erden nicht zu helfen war“ (DKV IV, 513), wie er im letzten, versöhnlichen Brief an Ulrike schrieb, stimmte im „Augenblick des Todes“ einen „Triumpfesang“ der Seele an (DKV IV, 507). Für sein Leben, das er „als das allerqualvolste daß je ein Mensch geführt hat“ (DKV IV, 510), bezeichnete, könne er nun sogar Gott danken, da es ihm durch den „wollüstigsten aller Tode vergütigt“ (ebd.) werde. Am 20. November 1811 fuhren die beiden sich in ihrer Lebensmüdigkeit Spiegelnden und Liebenden nach Potsdam, mieteten in „Stimmings Krug“ ein Zimmer, schrieben die Nacht über Abschiedsbriefe, waren anderntags heiter und ließen sich am Nachmittag den Kaffee auf einem Hügel nahe des kleinen Wannsee servieren. Hier schoss Kleist, ganz so wie er es in seiner Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* bereits vorweggenommen hatte, erst Henriette Vogel ins Herz und dann sich in den Mund.

Entschluss
zum Suizid
und letzte Briefe



Abb. 3:
Das Grab Kleists am Wannsee,
Holzstich von 1882

Ich kann nicht sterben, ohne mich
 zufrieden und heiter, wie ich bin,
 mit der ganzen Welt, und somit auch
 vor allen Anderen, meine theuerste
 Ulrike, mit Dir versöhnt zu haben.
 Laß sie mich, die strenge Äußerung,
 die in dem Briefe an die Kleisten
 enthalten ist, laß sie mich zurücknehmen;
 wirklich, Du hast an mir gethan,
 ich sage nicht, was in Kräften
 eines Menschen stand, um mich zu
 retten: die Wahrheit ist, daß mir
 auf Erden nicht zu helfen war.
 Und nun lebe wohl; möge Dir
 der Himmel einen Tod schenken,
 nur halb an Freude und unaussprechlicher
 Heiterkeit, dem meinigen gleich:
 das ist der herzlichste und
 innigste Wunsch, den ich für
 Dich aufzubringen weiß.

Stimmings bei Potsdam
 21. November 1811.

Abb. 4: Kleists letzter Brief an seine Schwester Ulrike vom 21. November 1811:

„Ich kann nicht sterben, ohne mich, zufrieden und heiter, wie ich bin, mit der ganzen Welt, und somit auch, vor allen Anderen, meine theuerste Ulrike, mit Dir versöhnt zu haben. Laß sie mich, die strenge Äußerung, die in dem Briefe an die Kleisten enthalten ist, laß sie mich zurücknehmen; wirklich, Du hast an mir gethan, ich sage nicht, was in Kräften einer Schwester, sondern in Kräften eines Menschen stand, um mich zu retten: die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war. Und nun lebe wohl; möge Dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit, dem meinigen gleich: das ist der herzlichste und innigste Wunsch, den ich für Dich aufzubringen weiß.“ (MA II, 996)

Stimmings bei Potsdam

IV. Programmatik und Poetik, Themen und Schreibweisen

1. Zwischen Klassik und Romantik

Kleist, das ist ein oft wiederholter Gemeinplatz der Forschung, steht quer zur üblichen Epochenordnung der Literaturgeschichte. Ähnlich wie Jean Paul und Friedrich Hölderlin gilt er als ein Außenseiter jenseits von Klassik und Romantik. Was aber heißt das?

Klassik und Romantik sind in der Forschung lange als sich ausschließende Gegensätze behandelt worden. Nicht zuletzt, weil die Protagonisten um 1800 – trotz im Grunde gemeinsamer Probleme und sehr enger wechselseitiger Bezugnahmen – derlei Entgegensetzungen selbst konstruiert haben: „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke“ (zit. n. Lubkoll / Oesterle 2001, 9), so lautet die polemische Formulierung von Goethe. Die neuere Forschung begreift demgegenüber ‚Weimarer Klassik‘ und Romantik eher als „komplementäre Systeme“ und als zwei einander durchdringende und wechselseitig bestimmende „Erscheinungsformen der beginnenden Moderne“ (ebd. 10). So sehr sich auch die Programmatiken Goethes, Schillers und etwa Karl Philipp Moritz‘ auf der einen Seite von denen der Brüder Schlegel, Novalis oder Clemens Brentano auf der anderen Seite unterscheiden, so sehr liegen ihnen die gleichen Probleme und die gleichen Voraussetzungen zugrunde. Man kann hier, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, folgende sechs Aspekte herausheben: 1.) Die französische Revolution als die unmittelbare Erfahrung der Kontingenz gesellschaftlicher Ordnung. 2.) Das Bewusstsein der historischen Relativität von ästhetischen Normen und kulturellen „Systemen“ generell, wie dies Herder um 1770 formuliert hatte. 3.) Die Einsicht in die apriorische Bedingtheit der menschlichen Erkenntnis durch seinen Erkenntnisapparat, wie dies Immanuel Kant in seiner Kritischen Philosophie gezeigt hatte. 4.) Das Wissen um die Macht und den Einfluss von Körper und Emotion auf den menschlichen Geist, wie dies die Anthropologie und die Erfahrungsseelenkunde der Spätaufklärung herausgestellt hatte. 5.) Das Bewusstsein, dass Sprache nicht Wirklichkeit repräsentiert, sondern individuell und kulturell bedingte Bedeutungssysteme erzeugt (wiederum Herder), und schließlich, gleichsam zusammenfassend, 6.) das Bewusstsein der eigenen Modernität sowie der unhintergehbaren Kulturalität des Menschen, wie Rousseau dies in seiner Kulturkritik so wirkmächtig formuliert hatte. Vor diesem Hintergrund entwickelten sich ein Diskussionszusammenhang und eine literarische Produktivität, die man heute als die Zeit „um 1800“ bezeichnet. In dieser Perspektive ist Kleist kein Außenseiter, sondern auf jene Problem- und Diskussionszusammenhänge intensiv bezogen.

Programmatische Differenzen bildeten sich *innerhalb* solcher Problemstellungen aber entlang der Generationengrenzen. Sie liegen noch heute den Epochenkonstruktionen zugrunde, die im Kern auf den jeweiligen per-

Problemzusammenhänge um 1800

Differenzen zwischen den Generationen

sonellen, programmatischen und lokalen Verbänden der Autoren beruhen. Die ‚Weimarer Klassik‘, das meint letztlich den Freundschaftsbund und die intensive poetologisch-theoretische wie poetisch-produktive Arbeitsbeziehung von Goethe und Schiller zwischen 1794 und 1805. In polemischer Frontstellung gegen die von Goethe in seiner Jugend selbst vertretene Programmatik einer empiriegesättigten, realistischen Literatur kreisen die Bemühungen nun um das aus der antiken Kunst und den Gesetzen der Natur zu abstrahierende ästhetische Ideal (Lehmann 2004).

Frühromantik Die Frühromantik, das ist im Grunde der Freundschaftsbund zwischen den um 1770 geborenen Brüdern Schlegel, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis), die sich um 1800 in Jena zusammenfanden und vor dem Hintergrund der Ich-Philosophie Fichtes vor allem die Perspektivgebundenheit des Bewusstseins umkreisten, wie sie auch Kleist in seiner Kantkrise beschäftigte. Friedrich Schlegel und Novalis‘ üben in ihren berühmten „symphilosophierenden“ Fragmenten ein Perspektiven potenzierendes Denken in sich ausschließenden Gegensätzen ein, das die Poesie programmatisch als ein diese Gegensätze dynamisierendes und unendlich reflektierendes Medium begreift: als „progressive Universalpoesie“ (Fr. Schlegel, 116. Athenäums-Fragment). Nach dem Verlust der Mythologie und dem ‚ursprünglichen‘ Sinn in der Moderne sollte durch das Romantisieren der Welt ein neuer Sinn und eine „Neue Mythologie“ gefunden werden.

Heidelberger Romantik Mit der *älteren* Mythologie beschäftigten sich die Vertreter der sogenannten ‚Heidelberger Romantik‘. Die Quellen der wahren Poesie wurden hier, ähnlich wie das Herder und Goethe bereits in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts postuliert hatten, in der vormodernen Dichtung des Volkes gesucht. Die zwischen 1805 und 1809 in Heidelberg wirkenden Brüder Grimm sowie die Freunde Clemens Brentano und Achim von Arnim sammelten mündlich überlieferte Märchen und Volkslieder, schrieben sie um und publizierten sie. Wie schon zum Teil die Frühromantiker wandten sie sich dem christlichen Mittelalter sowie der germanischen Mythologie zu. Brentano und von Arnim waren dann 1810 und 1811 zeitgleich mit Kleist in Berlin, wo von Arnim und Adam Müller im Januar 1811 die „Christlich-deutsche Tischgesellschaft“ gründeten, eine patriotische Gesellschaft, die unter Ausschluss von Juden und Frauen tagte und tafelte (Nienhaus 2003).

Kleist stand in spannungsreicher Beziehung zu all diesen Gruppierungen und Protagonisten der Literatur um 1800: Er setzte sich in intensiver, adorierender und rivalisierender Weise mit Goethe auseinander (Blume 1946, klassisch: Mommsen 1979, Grathoff 1999, 199–215) und übersandte ihm seine *Penthesilea* „auf den Knien meines Herzens“ (DKV IV, 407); er las in hochidentifikatorischer Weise die Dramen Schillers und arbeitete sich in seinen Texten immer wieder an ihnen wie auch an Schillers ästhetiktheoretischen Texten ab (Koopmann 1990, Benthien 2009). Er hatte in Dresden und in Berlin engen Kontakt zu Vertretern der von Heinrich Heine später sogenannten ‚Romantischen Schule‘, zu Adam Müller, Clemens Brentano und Achim von Arnim, zu Friedrich de la Motte Fouqué und Ludwig Tieck. Kleist gehörte aber keiner dieser Gruppierungen wirklich an, er war, trotz der Zusammenarbeit mit Adam Müller in Dresden, nie *Vertreter* einer Schule, weder persönlich noch programmatisch.

Überwiegend einig ist sich die Kleist-Forschung in der Diagnose von Kleists Antiklassizismus. All jene Ideale der Klassik, von der „schönen Seele“ über die Humanität einer *Iphigenie* bis zum Idealismus Schillers und dessen Plädoyer für die Überwindung des Stofftriebs durch den Form- und Spieltrieb und seine Begriffe von ‚Anmut‘ und ‚Grazie‘ werden bei Kleist hinterfragt oder gar zerstört (Greiner 2000, 197–202; Strässle 2002, 186). Die so schon früh zum Klischee gewordene Rede von Kleist als Antiklassizist und insbesondere als „Antipode Schillers“ (Koopmann 1990, 129) ist allerdings auch hinterfragt worden. Einerseits im Hinblick auf die vielen, lange unbeachtet gebliebenen Korrespondenzen und Parallelen zwischen Schiller und Kleist. Das betrifft die für beide wichtige Auseinandersetzung mit Kant wie auch die expliziten Bezugnahmen von Kleist auf Schiller (Benthien 2009, 222–225): An vielen entscheidenden Stellen seiner Texte zitiert Kleist den großen Dramatiker, in *Die Familie Schroffenstein*, in *Penthesilea*, in *Der Prinz Friedrich von Homburg* und nicht zuletzt in *Michael Kohlhaas*, wo Kohlhaas im Gespräch mit Luther auf die Frage, ob er sich bedacht haben würde, wenn er alles wohl erwogen hätte, mit einem Wallenstein-Zitat antwortet: „Kann sein! [...] kann sein, auch nicht!“ (DKV II, 48)

Andererseits im Hinblick auf das Bild Schillers selbst, dessen *Wallenstein* gerade nicht heitere klassische Harmonie zeigt, nicht die heroische Überwindungen des Schicksals durch Freiheit, sondern, wie schon Hegel im Blick auf *Wallenstein* formulierte, bloß Tod und Untergang: „Wenn das Stück endet, so ist Alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endet nicht als eine Theodicee... es steht nur Tod gegen Leben auf, und unglaublich! abscheulich! Der Tod siegt über das Leben. Dieß ist nicht tragisch, sondern entsetzlich.“ (zit. n. Koopmann 1990, 133) Koopmann hat vor diesem Hintergrund sogar versucht, das übliche Deutungsschema von Schiller als Idealisten und Optimisten und Kleist als realistischen Nihilisten umzukehren, indem er darauf hinwies, dass in Kleists *Kohlhaas* im Gegensatz zu Schillers *Wallenstein* am Ende durchaus das Recht und auch eine frohe Zukunft für die Nachkommen Kohlhaas‘ stehe: „die zerstörte Welt findet sich bei Schiller, nicht bei Kleist.“ (ebd.) Schiller als *Dramatiker* folgt selbst nicht seiner eigenen ästhetischen Programmatik und so ist die Beziehung Kleists zum „Klassiker“ Schiller in jedem Fall komplexer als eine bloße Gegnerschaft und nach wie vor zu wenig erforscht.

Die Frage nach Nähe und Ferne Kleists zur Romantik ist ungleich stärker diskutiert worden. Zum einen, da Kleist mit vielen Vertretern der Romantik in Dresden und Berlin selbst in unmittelbarem und zum Teil engen, freundschaftlichen Kontakt stand, zum anderen da Kleists Werk mit seinen Elementen von Sprachkritik, Ironie, Theater im Theater, Wahnsinn, Todessehnsucht, mit seinem Rückgriff auf mittelalterliche Stoffe (*Das Käthchen von Heilbronn*, *Der Zweikampf*) und sogar einigen phantastischen Elementen (*Michael Kohlhaas*, *Das Bettelweib von Locarno*) vielfache Parallelen zu den Texten der Romantiker aufweist. Kleists Stellung zur Romantik ist vor diesem Hintergrund kontrovers beurteilt worden. So ist Kleist unter Hinweis auf die genannten Parallelen durchaus, und auch schon von einigen Zeitgenossen, als Romantiker gewertet worden (siehe hierzu Schmitz-Emans 2009, 227). Weitaus verbreiteter sind aber – trotz aller Überschneidungen mit und Prägungen durch die Romantik – die Hinweise auf Distanz und Differenz.

Kleists Antiklassizismus und sein Verhältnis zu Schiller

Kleists Verhältnis zur Romantik

Bereits Ernst Kayka urteilte 1906, Kleist sei „kein Romantiker“ (Kayka 1906/1977, 157).

Auch hier besteht das Problem der Zuordnung Kleists zu einer Epoche vor allem darin, dass Epochenbegriffe Abstraktionen sind: „Von den bewußtseinsphilosophischen Fragestellungen der Jenenser bis zu den katholisierenden Tendenzen der Wiener Romantik, die schwerlich auf einen Nenner zu bringen sein dürften, werden divergierende Ideenkonzepte und Formprinzipien für die Romantik insgesamt in Anspruch genommen. Je nach Geschmack und Standpunkt des Betrachters kann Kleist dann als deren Bundesgenosse oder Gegner gelten.“ (Strack 1990, 87) Die Gründe, die gleichwohl für die Distanz zu den Romantikern geltend gemacht werden, beziehen sich daher auf einzelne Aspekte der „Romantik“ und sind im Wesentlichen folgende: Die Frühromantiker arbeiten bei aller Abgründigkeit der Kluft zwischen Ich und Welt, die sie umkreisen und die in einigen ihrer Texte auch im Wahnsinn endet (Ludwig Tieck, *Der blonde Eckbert*), letztlich doch an ihrer Vermittlung. Novalis kann daher sagen: „Wo gehn wir denn hin? Immer nach Hause.“ (Novalis 1978, 373) Kleist dagegen radikalisiert das Vermittlungsproblem, indem er es in die wirkliche Welt und in Szenen der Kommunikation verlegt, wo Täuschungen und Verwirrungen der Zeichen nicht, wie in vielen romantischen Romanen, einen noch verborgenen, höheren Zusammenhang erahnbar machen, sondern unmittelbare katastrophische Konsequenzen haben. Während die Romantiker ihre Helden als angehende Künstler auf die Suche nach Selbstfindung und der sprichwörtlich gewordenen ‚blauen Blume‘ schicken (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*), situiert Kleist die Handlungen und Figuren seiner Texte in konkreten politischen, rechtlichen und gesellschaftlichen Situationen. Die Frage nach der Erkennbarkeit der Wahrheit und nach dem Gefühl als Erkenntnismedium, die Kleist ebenso wie die Romantiker umtreibt, ist bei Kleist immer eingelassen in konkrete Kampfsituationen auf Leben und Tod bzw. zwischen den Polen von Rettung und Untergang. Kleist interessiert nicht die Kunst als heilsgeschichtliches Ersatzmedium für Offenbarung, sondern die Abgründe und Kontingenz der menschlichen Kommunikation im Rahmen gesellschaftlicher Institutionen.

2. Poetik des Kampfes

Fragt man konkret nach Kleists Programmatik, wird ein weiterer Unterschied zu den Vertretern von Klassik und Romantik deutlich. Sowohl Goethe und Schiller als auch die Frühromantiker bemühen sich in intensiver Weise um eine theoretische Klärung ihrer ästhetischen Positionen. Nichts davon bei Kleist. Er hat keinen im engeren Sinne programmatischen Text über Sinn und Zweck seiner Literatur verfasst. Kleists Denken vollzieht sich immer und ausschließlich *szenisch*. Noch wenn er sich mit zentralen ästhetischen Begriffen seiner Zeit auseinandersetzt, wie zum Beispiel mit Schillers Begriff der ‚Anmut‘ und der ‚Grazie‘, verfährt Kleist so, dass er begriffliche Argumentation in szenische Darstellung überführt.

Szenische
„Programmatik“

Vier essayistisch-szenische Texte, die Kleist in den *Berliner Abendblättern* publiziert hat, gelten in diesem Sinne als programmatisch-ästhetische Texte:

Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft (12./13.10.1810), *Aller neuester Erziehungsplan* (29.–31.10. und 9./ 10.11. 1811), *Über das Marionettentheater* (12.–15.12.1810) sowie *Brief eines Dichters an einen anderen* (5.1.1811). Zu nennen ist außerdem der wahrscheinlich schon 1805/06 in Königsberg entstandene, aber zu Lebzeiten Kleists nicht publizierte, in Form eines Briefes an Rühle formulierte Text *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*.

Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden

Im Zentrum dieses frühen Textes steht die Analogie von Rede und Kampf. Gedanken und Reden, so Kleist, folgen nicht, wie dies die Rhetorik gelehrt hatte, zeitlich aufeinander – erst findet man qua *inventio* die Gedanken und Sachen (res), dann folgt qua *elocutio* ihre Einkleidung in Worte (verba) –, sondern sie emergieren simultan aus der Gegenwärtigkeit der face-to-face-Situation, in der der eine sich gegenüber dem anderen – unter dem Druck der Umstände und der Knappheit der Zeit – behaupten will und muss. Gedanken und Reden sind das gleichzeitige Produkt der *Situation*. Jedes Reden setzt den Sprecher dabei unweigerlich der Alternative aus, entweder zu siegen oder aber besiegt zu werden, d. h. sich lächerlich zu machen. Es ist die immer drohende Scham, die dem „Auftritt“ (DKV III, 537) des Redners notwendig innewohnt, die Kleist hier in ihrem das Gemüt erregenden Effekt umkreist. Schon Kleists Erzählung, mit der der Text beginnt, dass er, wann immer er mit einem Problem nicht weiterkomme, davon mit seiner Schwester rede, basiert hierauf. Denn es ist gerade die Notwendigkeit, einen einmal begonnenen Satz auch zu Ende zu führen, die oft jene rettenden Einfälle oder gedanklichen Lösungen produziert, auf die man ohne den situativen Druck der Redesituation nicht gekommen wäre. Die Angst vor der Beschämung, den eigenen Satz nicht beenden zu können (und ins Stottern zu geraten), steigert sich angesichts der Ungeduld des Gegenübers zu einem Kampf, der die Produktion der Gedanken weiter befeuert: „Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt.“ (DKV III, 535/536) Der Vergleich mit der Sphäre des Militärs ist paradigmatisch und kehrt an einer späteren Stelle wieder, und auch hier wieder geht es um das Moment der Zeit und der Zeitknappheit als Medium der Erregung in der (Kampf-)Situation der Rede: „Und überhaupt wird jeder, der, bei gleicher Deutlichkeit, geschwinder als sein Gegner spricht, einen Vorteil über ihn haben, weil er gleichsam mehr Truppen als er ins Feld führt.“ (DKV III, 539)

Entsprechend sind auch die beiden Erzählbeispiele, die Kleist hier für diesen Gedanken anführt, Szenen von Sieg und Niederlage, von Triumph und Beschämung, Leben und Tod. Im ersten Beispiel geht es um die Rede Mirabeaus in der letzten monarchischen Sitzung vom 23. Juni 1789, in der er als Reaktion auf den Befehl des Königs, die Versammlung aufzulösen, spontan eine Gegenrede hielt, die zur Einsetzung der französischen Nationalversammlung als Legislative führte. Kleist analysiert die kurze Rede Mirabeaus nun nicht rhetorisch, sondern zeitlich, indem er sie in eine Ablaufdynamik von Zehntelsekunden zerlegt. Er zeigt, wie Mirabeau, als er mit der Rede

beginnt, noch gar nicht weiß, was er sagen will, wie er dann Wiederholungen einbaut, um Zeit zu gewinnen, und schließlich, getragen vom Schwung der eigenen Beredsamkeit und der Weigerung, den Befehl auszuführen, zu jener Formulierung geführt wird, die als „Donnerkeil“ (DKV III, 536) der Revolution wirksam wurde. Die Beschämung, die diesem Triumph Mirabeaus korrespondiert, liegt hier auf Seiten des Zeremonienmeisters, der den königlichen Befehl überbracht hatte:

„Wenn man an den Zeremonienmeister denkt, so kann man sich ihn bei diesem Auftritt nicht anders, als in einem völligen Geistesbankrott vorstellen; nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von einem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. Und wie in dem elektrisierten dadurch, nach einer Wechselwirkung, der in ihm inwohnende Elektrizitäts-Grad wieder verstärkt wird, so ging unseres Redners Mut, bei der Vernichtung seines Gegners, zur verwegenen Begeisterung über. 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.“ (DKV III, 537)

Die Beschämung und die Vernichtung des einen aus der Begeisterung des anderen erklärt Kleist als einen naturgesetzlichen Effekt elektrischer Ladungsverhältnisse. Und in diesem dynamischen und in der Zeitlupe von Zehntelsekunden ablaufenden Interaktionsgeschehen aus Plus und Minus, das ist für Kleists Dichtung zentral, spielen noch die kleinsten Mikroereignisse eine womöglich entscheidende, alles Weitere *auslösende* Rolle.

Dass Kleist die Alternative von Triumph und Beschämung in exakter Analogie zu der von Leben und Tod denkt, zeigt das zweite Beispiel in diesem Text, das für Kleists Dichtung ebenfalls paradigmatisch ist. Hier geht es um die Fabel *Die Pest unter den Tieren* von Jean de La Fontaine. Angesichts der zur Strafe der Sünden herrschenden Pest schlägt der Löwe vor, das sündigste Tier zur Sühne für alle zu opfern. Der Fuchs, „der das Ungewitter von sich ableiten will“, beginnt eine Rede, in der auch er am Anfang nicht weiß, wie er den Kopf aus der Schlinge ziehen soll. Im Laufe der Rede gerät er über Umwege, die Zeit gewinnen sollen, auf den Einfall, den Esel als den Blutrünstigsten unter ihnen darzustellen, „worauf alle über ihn herfallen, und ihn zerreißen“ (DKV III, 538). So hängt das Leben des Esels (wie die französische Revolution) letztlich an den Zufällen einer sprachlichen Wendung oder einer unwillkürlichen Mimik, in denen sich aber zugleich ein nicht-zufälliges energetisches Gefälle ausdrückt.

Sprachliche Form,
Energie und Kampf

Die sprachliche Form ist dabei nach Kleist nur das Medium, um die Energie aufzunehmen und zu transferieren, um sie gleichsam in den Kampf zu führen. Im *Brief eines Dichters an einen anderen* schreibt Kleist, dass die Bemühung des Dichters um *Form* dann gelungen sei, wenn der Geist unmittelbar aus ihr hervortrete und sie selbst gar nicht wahrgenommen werde. Diesem Geist wiederum, den der Dichter bemüht sei, mittels Kampf um die Form in die „Schranken zu rufen“, solle der Leser „Rede stehen, und gerade wie im Gespräch, ohne auf das Kleid [s]eines Gedankens zu achten, ihm selbst, mit [s]einem Geiste, entgegentreten“ (DKV III, 566).

So ist für Kleist das Dichten selbst ein Kampf mit der Form, um den Geist auf den Kampfplatz zu schicken. „In die Schranken“ rufen heißt ursprünglich

jemanden auf den Kampfplatz rufen (Grimm, Artikel „Schranken“). Schiller verwendet den Ausdruck in dem von Kleist geliebten Drama *Don Karlos*. In der letzten Zeile des ersten Aktes sagt Karlos zu Posa: „Arm in Arm mit dir / So fodr' ich mein Jahrhundert in die Schranken.“ Kleists Texte stellen Kämpfe dar und das Schreiben versteht Kleist selbst als Kampf. Kleists in der Forschung oft bemerkte ‚Agonalität‘ (Frick 1995; Blamberger 1999; Gallas 2005, 77; Bisky 2007, 94) zeigt sich so auf zwei Ebenen: Einerseits fordert er in jedem Text sein Jahrhundert (und alle davor) heraus, ruft er nicht nur Goethe und Schiller, sondern auch Sophokles und Shakespeare gleichsam in die Schranken. Andererseits bilden Kämpfe (vom Geschlechterkampf bis zum Krieg, vom gerichtlichen Zweikampf bis zum Lynchmob, vom Verhör bis zum Wortduell vor Gericht) sowohl den Rahmen als auch den Inhalt der Handlungen seiner Texte. Und in all diesen Kämpfen geht es an entscheidender Stelle um Rang, Ehre, Anerkennung, und modern gesprochen: um Bewusstsein, Identität und Selbstbild.

Helga Gallas hat vor diesem Hintergrund von der „Eposstruktur“ der Werke Kleists gesprochen, denn im Epos gehe es zentral um „Erniedrigung und Beschämung“. Das Epos sei „eine Kampfdichtung, in der ein Mensch seine Beschämung rächt, unter Einsatz seines Lebens. Beleidigung und Rache gehören in der Welt der Epen zusammen“ (Gallas 2005, 73). Kleists Texte kreisen in der Tat allesamt um den „Code der Ehre“ (Ott 2001, 239–276, hier 241), ja, sie transponieren diesen weit in die Frühe Neuzeit zurückreichenden Code in die Moderne. Was Beleidigung und Beschämung unter modernen Verhältnissen heißt und was Rache, das ist die Frage, die Kleist in seinen Texten immer wieder umkreist.

Hierzu entwickelt Kleist in seinem berühmtesten ästhetischen Text *Über das Marionettentheater* eine „Anthropologie der Gebrechlichkeit“ (Mehigan 2008, 306), die den modernen Menschen vom Problem seines notwendig selbstbezüglichen Bewusstseins her denkt. Indem Kleist das Bewusstsein, wie vor ihm bereits, Hamann, Herder, Lenz, Schiller und Kant (Koch 1997; Lehmann 2001, 15–35), mit dem Sündenfall als der „erste[n] Periode aller menschlichen Bildung“ (DKV III, 560) in Zusammenhang bringt, kommt auch der Scham eine Schlüsselrolle zu. Marionetten, so die paradoxe These, die der Tänzer Herr C. im Winter 1801 dem Ich-Erzähler erläutert, sind graziösere, anmutigere Tänzer als Menschen, da sie ohne Bewusstsein sind und daher keine Scham kennen und keine „Ziererei“ (DKV III, 559). Ihre Bewegungen gehen, geführt vom Maschinisten, immer ganz vom Mittelpunkt ihrer Schwerkraft aus, ihre „Seele“ sitzt gleichsam im Schwerpunkt der Materie und schielt nicht geziert auf Wirkung. Diese bloß mechanische Bewegung, ohne das Dazwischentreten des Bewusstseins und das Wissen um die eigene Beobachtbarkeit, ist die Voraussetzung für Grazie. Wenn einzelne menschliche Tänzer dagegen ihre Seele in den „Ellenbogen“ haben, also aus ihrer Mitte herausgefallen sind, dann liegt das daran, dass „wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben“ (ebd.). Mit dem Sündenfall und einem weiteren, expliziten Hinweis auf das „dritte Kapitel vom ersten Buch Moses“ (ebd., 560), ist auf das postlapsarische Bewusstsein der Nacktheit angespielt, auf die daraus resultierende Scham sowie das sexuelle Begehren. Kleist entwirft vor diesem Hintergrund eine Anthropologie des *gefallenen* Menschen, der *zwischen* der bewusstlosen Marionette und Gott steht. Die Grazie finde

Eposstruktur:
Ehre und Rache

Über das
Marionettentheater

sich nur in „demjenigen menschlichen Körperbau [...], der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott“ (DKV III, 563). Und weil das Paradies hinter uns verriegelt ist, so „müssen wir die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist“ (DKV III, 559).

Bezug zu Schillers
Begriffen ‚Grazie‘
und ‚Anmut‘

Kleists essayistisch-szenische Ausführungen zu den Begriffen von ‚Grazie‘ und ‚Anmut‘ stehen in engem intertextuellem Verhältnis zu Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde*, die 1793 erschien. Schiller unterscheidet hier Schönheit von Anmut. Schönheit – Schiller spricht explizit von „architektonischer Schönheit“ und meint den unveränderlichen Körperbau – sei ein Produkt der Natur, Anmut dagegen, als eine veränderliche Bewegung des Körpers sowie *Ausdruck* des moralischen Empfindungszustandes, ein Produkt des Subjekts. Daher, so Schiller, könne nur der Mensch Anmut haben, nur er sei frei und einer moralischen Gesinnung fähig, nur bei ihm könne eine Bewegung „sprechend“ sein und ein freies, moralisches Geistig-Seeleisches *ausdrücken*. „Grazie ist immer nur die Schönheit der durch Freiheit bewegten Gestalt, und Bewegungen, die bloß der Natur angehören, können nie diesen Namen verdienen.“ (Schiller 1993, 447) Schiller zielt in dem gesamten Text letztlich darauf ab, dem Menschen mit seiner Fähigkeit zur Anmut gegenüber Dingen, Pflanzen und Tieren eine exklusive Sonderstellung in der Natur zuzuweisen. Wenn Kleist nun der toten Materie einer hölzernen Marionette mehr Anmut zuspricht, als dem Menschen, so steht dies hierzu in krassem Widerspruch. Kleist rückt den Mensch in seinem Text entschieden in den Horizont von Ding und Tier, und zwar so, dass gerade der Mensch am weitesten von der Anmut entfernt ist. Denn die Anmut ist bei Kleist kein *Ausdruck*, schon gar nicht Ausdruck einer moralischen Empfindung, sondern sie resultiert aus den physikalischen Gesetzen einer Bewegung aus ihrem materiellen Schwerpunkt.

Andererseits aber folgt Kleist Schiller auch. Denn auch bei Schiller ist eine Bedingung der Grazie, dass die Bewegung nicht gewollt und nicht gezielt sein darf, dass sie gleichsam unbewusst und unwillkürlich erfolgt. „Grazie hingegen muß jederzeit Natur, d. i. unwillkürlich sein (wenigstens so scheinen), und das Subjekt selbst darf nie so aussehen, als wenn es *um seine Anmut wüßte*.“ (Schiller 1993, 450) Eine vor dem Spiegel geübte „Tanzmeistergrazie“ (ebd.), bei der wir merken, „daß die Anmut erkünstelt ist“ (ebd., 451), würde „Verachtung und Ekel“ (ebd.) erregen. Damit gerät Schiller nun in einen Widerspruch. Denn einerseits soll die Anmut „Ausdruck der Seele in den *willkürlichen* Bewegungen“ (ebd., 437) sein und setzt damit Bewusstsein und sittliche Gesinnung voraus. Andererseits soll es aber gerade das *Unwillkürliche* in der willkürlichen Bewegung sein, das als Ausdruck des Gemüts Anmut und Grazie hervorbringt. Die Anmut soll so zugleich absichtlich und unabsichtlich, bewusst und unbewusst, sie soll zugleich Geist und Natur, Pflicht und Neigung sein. Schiller entwickelt so einen Begriff von Anmut, der voller Sollensimplikationen steckt und letztlich – gegen die „Härte“ der kantischen Moralphilosophie – die Brücke zwischen der Natur und der Freiheit des Menschen schlagen soll. So läuft Schillers Theorie der Anmut letztlich auf die Figur der „schönen Seele“ hinaus, die aus innerstem Gefühl tut, was die Pflicht gebietet und zugleich von der „Schönheit ihres Handelns“ selbst nichts weiß (ebd., 468f.).

Kleists Essay *Über das Marionettentheater* greift in seiner diskursiven Schicht diese paradoxen Begrifflichkeiten Schillers auf, konterkariert sie zum Teil, stellt aber zugleich durch die szenisch-erzählende Schicht seines Textes eine ironische Distanz zu solchen philosophischen Begriffsspielen überhaupt her. Dies geschieht wiederum in zwei Beispielerzählungen, deren erste der Ich-Erzähler Herr C. erzählt, um ihm zu beweisen, dass er sehr wohl weiß, „welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichte.“ (DKV III, 560).

Erzählt wird aber – liest man die Geschichte nicht allein, wie es meist getan wird, durch die Brille der begrifflichen Rahmenargumentation – die Szene einer *Beschämung*: Ein junger, anmutiger Mann trocknet sich den Fuß ab und schaut dabei in den Spiegel. Dabei erkennt er eine Übereinstimmung zwischen sich und der antiken Statue des Dornausziehers, die er und der Ich-Erzähler kürzlich gemeinsam in Paris gesehen hatten. Er teilt diese Beobachtung dem Ich-Erzähler mit, der diese Übereinstimmung ebenfalls gesehen hat, der aber dennoch dem jungen Mann widerspricht: „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 *errötete* und hob den Fuß zum zweitenmal, *um es mir zu zeigen*; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, misglückte.“ (DKV III, 561, Hervorh. J.L.)

Szene der
Beschämung



Abb. 5:
„Kapitolinischer Dornauszieher“
(Spinario) im Konservatorenpalast in Rom.

Wer Geister oder Gespenster sieht, sieht etwas, das gar nicht da ist, er hat Erscheinungen, er kann sich und seinen Sinnen nicht mehr trauen. Die behauptete Entsprechung zwischen sich und der Statue bedarf hier zudem in besonderer Weise einer Bestätigung, da sie im (erwachenden) Bewusstsein, schön zu sein, geäußert wird, gleichsam als Frage nach der eigenen Identität. Und deshalb entsteht hier, als die erhoffte Bestätigung der Wahrnehmung als illusionär und anmaßend zurückgewiesen wird, Scham: „Er errötete“. Und

es entsteht der Wille, diese doppelte Scham (über einen möglichen Irrtum wie über den in ihm zutage tretenden Wunsch nach Bestätigung [de Man 1988, 220]) loszuwerden. Der junge Mann will es bei jeder Wiederholung sich und dem anderen „zeigen“. So hat er durch einen Blick in den Spiegel und „eine bloße Bemerkung“ seine „Unschuld verloren, und das Paradies derselben“ (DKV III, 560).

Allerdings steht die Geschichte gerade im Gegensatz zur biblischen Geschichte der Austreibung aus dem Paradies. Denn bei Kleist geht es nicht um einen Fall *ins* Bewusstsein und die *Gewinnung* der Erkenntnisfähigkeit durch das Essen vom verbotenen Baum der Erkenntnis, sondern umgekehrt um eine *Krise* der Erkenntnisfähigkeit und eine Verwirrung des Gefühls, mithin um eine fundamentale Verunsicherung in der Beziehung des Bewusstseins auf die eigene Wahrnehmungsfähigkeit: „Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außer Stand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – was sag’ ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: –“ (DKV III, 561) Hieß es bei Schiller, „Anmut und Grazie machen ihrem Besitzer *Ehre*“ (Schiller 1993, 446), so schildert Kleist einen Ehrverlust durch Lächerlichkeit. Der junge Mann verliert all seine Anmut „und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken“ (DKV III, 561).

Identität durch
Blick und Rede

Die Unordnung des Bewusstseins, die hier erzählt wird, ist eingelassen in eine hochkomplexe Szene, in der Blick und Rede als Medien von Bildung und Zerstörung von Identität zusammenspielen. Da ist der junge, anmutige Sechzehnjährige, der auf der Schwelle steht, sich seiner männlichen Schönheit bewusst zu werden („und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken“, DKV III, 560/561), da ist zweitens die Statue mit dem Modell des antiken Körpers, der als Ideal der Schönheit Objekt einer Identifizierung und doch auch durch einen Splitter beschädigt ist (de Man 1988, 221); da ist drittens der ältere Mann, dessen (homoerotischer) *Blick* auf den Körper des jüngeren die Identifizierung bestätigt, dessen verbale *Bemerkung* sie aber bestreitet; da ist viertens schließlich das Spiegelbild, durch das alle drei Instanzen, die Statue, der Blick des jungen auf sich selbst und der Blick des älteren Mannes auf den Jungen *und* auf sein Bild im Spiegel, miteinander verbunden sind. Kleist überführt so die theoretischen Begriffe von Anmut und Grazie, von Bewusstsein und Sündenfall in die konkrete Szene einer Interaktion, in der es um Eitelkeit, Erotik, Begehren, Eifersucht, Lächerlichkeit, Scham und Macht geht. Der Ich-Erzähler hat den jungen Mann durch eine „bloße Bemerkung“ gleichsam in einen „Geistesbankerott“ versetzt. Auch diese Szene ist eine Szene des Kampfes, des älteren Mannes mit dem Jüngeren und des Jüngeren mit dem Gespenst seines Spiegelbilds, das er ebenso wenig los wird, wie die Statue des Jünglings ihren Splitter im Fuß.

Kampf mit
dem Bären

Dass Anmut für Kleist ein Modus des Kampfes ist, wird dann in der letzten Geschichte deutlich, in einer Szene, die nun wiederum Herr C... zur Ergänzung und Bestätigung der Geschichte des Ich-Erzählers erzählt. Auch hier geht es um ein Auslachen und eine Umkehr von Sieg und Niederlage. Herr C... besiegt den älteren Sohn eines livländischen Edelmannes im Fechten, obwohl der sich hierin für einen „Virtuosen“ hält. Der gekränkte Sohn übt

daraufhin eine Art Rache an Herrn C..., indem er ihn unter dem vorausschauenden Gelächter der Brüder in den Stall zu einem Bären führt, der nun seinerseits Herrn C... im Fechten besiegt. Der Bär siegt, weil er, so die geschichtsphilosophische Deutung von Herrn C..., kein Bewusstsein hat. Er muss nicht erst Zeichen in der Zeit deuten und entscheiden, was Finte ist und was Stoß, sondern er tut aus reflexionslosem Instinkt im Augenblick des Kampfes intuitiv das Richtige. Die Anmut der bewusstlosen Marionette wird so übersetzt in den instinktiven Kampf eines Bären. Und während der junge Mann in der Frage nach seiner Identität zwischen der Orientierung am Ideal, den begehrenden Blicken der Frauen und der Rede des Ich-Erzählers in eine tiefe Beschämung gerät, so ist der Bär eine Figuration eines Wesens jenseits von Identität, Ehre und Scham und auch jenseits der Zeit. Indem der Bär in der Seele seines Gegners lesen kann, ist er – wiederum im Gegensatz zum Jüngling vor dem Spiegel – ganz im Augenblick. In dem kurzen Text *Von der Überlegung* formuliert Kleist das als Empfehlung für den Kampf ganz allgemein:

„Das Leben selbst ist ein Kampf mit dem Schicksal; und es verhält sich auch mit dem Handeln wie mit dem Ringen. Der Athlet kann, in dem Augenblick, da er seinen Gegner umfaßt hält, schlechthin nach keiner anderen Rücksicht, als nach bloßen augenblicklichen Eingebungen verfahren; und derjenige, der berechnen wollte, welche Muskeln er anstrengen, und welche Glieder er in Bewegung setzen soll, um zu überwinden, würde unfehlbar den Kürzeren ziehen, und unterliegen. [...] Wer das Leben nicht, wie ein solcher Ringer, umfaßt hält, und tausendgliedrig, nach allen Windungen des Kampfs, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reaktionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; viel weniger in einer Schlacht.“ (DKV III, 554/555)

Was immer der geschichtsphilosophische Rahmen des Textes von der Notwendigkeit, nach dem Sündenfall wieder vom „Baum der Erkenntniß zu essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen“ (DKV III, 563), sagt, für Kleist bleibt das Paradies verriegelt und die Welt davor ein Kampfplatz.

3. Themen, Motive, Plots

Kämpfe haben, nicht nur bei Kleist, einen Rahmen. Zumeist sind die Rahmenhandlungen in Kleists Texten selbst Kämpfe bzw. Kriege oder Ausnahmezustände: In *Penthesilea* ist der Kampf zwischen Achill und der Amazonenkönigin gerahmt vom Trojanischen Krieg; in *Prinz Friedrich von Homburg* ist die Auseinandersetzung zwischen dem Prinzen und dem Kurfürsten gerahmt vom Brandenburgisch-Schwedischen Krieg, genauer der Schlacht von Fehrbellin am 18.6.1675. Und auch in anderen Dramen bilden Kriege jeweils den Rahmen (*Guiskard*, *Herrmannsschlacht*) oder mindestens ein Hintergrundgeschehen (*Der zerbrochne Krug*, *Amphitryon*). Ähnliches gilt für die Novellen, wobei hier die Rahmenhandlung nicht nur Kriege, wie in der *Marquise von O...* und in der *Verlobung in St. Domingo* („als die Schwarzen die Weißen ermordeten“, DKV III, 222), sondern auch andere Ordnungsstörungen umfassen: In *Michael Kohlhaas* ist es die allgemein herrschende korrupte Rechtsbeugung, in *Das Erdbeben in Chili* eine die gesell-

Kampf und Ausnahmezustand als Rahmen

schaftlichen Institutionen zerstörende Naturkatastrophe, in *Der Findling* die Pest und in *Die heilige Cäcilie* der Bildersturm zu Zeiten der Reformation. Hinter dieser Auflösung von Ordnung und Ausnahmeständen stehen jeweils Gewalt und Macht, die den staatlichen und gesellschaftlichen Ordnungen einerseits als formative Kräfte zugrunde liegen: So beruht der Ursprung und die Ordnung des Amazonenstaates auf der vernichtenden Rache der scythischen Frauen an ihren Unterdrückern. Das Gesetz, das sich der aus der Gewalt der Männer gewaltsam befreite Frauenstaat gibt, ist selbst Folge und Ausdruck von Gewalt: Vom Abreißen der linken Brust über die biopolitischen Regeln der Fortpflanzung durch das Los des Krieges bis zur Tötung des männlichen Nachwuchses (siehe hierzu ausführlich Abschnitt V.2). Andererseits brechen Gewalt und Machtkämpfe da auf, wo staatliche und gesellschaftliche Institutionen zusammenbrechen, sei es im Lynchmord (*Die Familie Schroffenstein*, *Das Erdbeben in Chili*), sei es im Sengen und Brennen des Kohlhaas oder in der Vergewaltigung der *Marquise von O ...* Ein zentrales Thema Kleists ist die Frage nach den Mechanismen, dem Funktionieren und der Legitimation institutioneller und nicht-institutioneller Gewalt, d. h. nach dem Recht (Schneider 2001; Pethes 2011). So gibt es bei Kleist, „abgesehen vom ‚Bettelweib‘, keinen einzigen dichterischen Stoff [...], in dem Rechtsfragen keine Rolle spielen“ (Ziolkowski 1987, 42).

Kämpfe als Kern
der Handlung

Innerhalb dieser rahmenden Ausnahmestände von Krieg, Aufstand, Pest und Katastrophen stehen wiederum Kämpfe im Zentrum, in denen es – aus der Perspektive des Einzelnen – um Ehre, Recht und Leben geht, wobei alle drei Begriffe in einem komplexen Austauschverhältnis zu einander stehen. Kohlhaas kämpft um sein Recht, aber nur, weil er gekränkt wurde (Lehmann 2012, 278–295), und er greift mit seinem Rechtskampf um die Wiederherstellung der „Schindmähren“ letztlich die Ehre der Herrschenden an (Ott 2001). Am Ende ist er gar bereit sein Leben zur Vollziehung der Rache einzusetzen, was wiederum seinen Nachkommen die Ritterehre einträgt, wie seinem ganzen Geschlecht ein langes Leben (siehe hierzu ausführlich Abschnitt V.4). Die Schroffensteiner aus Rossitz, im Schmerz über den Verlust des Sohnes und im sicheren, aber irrtümlichen Glauben, Opfer eines ungeheuren, alle Naturgesetze sprengenden Frevels geworden zu sein, sehen sich als „frech Beleidigte“ (DKV I, 127, V. 74f.) und in ihrer „Ritterehre“ (ebd., V. 124) gekränkt und daher im Recht auf eine Rache, die auf Vernichtung und Schändung des Gegners zielt. Deziert um seine Ehre kämpfen auch der von Jupiter gehörnte Amphitryon: „Ihr ew’gen und gerechten Götter! / Kann auch so tief ein Mensch erniedrigt werden? / Von dem verruchtesten Betrüger mir / Weib, Ehre, Herrschaft, Namen stehlen lassen!“ (DKV I, 446, V. 1921f.), die Amazonenkönigin Penthesilea: „Fluch mir, empfang ich jemals einen Mann, / Den mir das Schwert nicht würdig zugeführt“ (DKV II, 202, V. 1580f.), die unehelich durch Vergewaltigung schwanger gewordene Marquise, die zu Unrecht der Untreue beschuldigte Littgarde in *Der Zweikampf*, der tief beschämte Nicolo im *Findling* und der sich um Alles betrogen sehende Piachi.

Extremismus als
Strukturmoment

Der Schmerz über die ungeheuerliche, himmelschreiende Unordnung in der Welt bildet häufig den Ausgangspunkt der Handlung und Rache fast in jedem Text die Antwort. Den Zusammenbrüchen und Einbrüchen der Ordnung der Welt stehen die dadurch in ihren Ansprüchen auf Ehre, Anerken-

nung oder Recht und Leben verletzten Einzelnen gegenüber im Versuch, sich und ihr Bewusstsein, ihre Identität, ihr Selbstbild oder ganz einfach ihr Leben zu retten. Die Mittel des Kampfes sprengen dabei jedes Maß, werden gesteigert zum Kampf zwischen Engeln und Teufeln. So kämpft Ferdinand, „dieser göttliche Held“ in *Das Erdbeben in Chili* gegen Pedrillo, den „Fürst dieser satanischen Rotte“, so ist der Graf F. als Retter vor der Vergewaltigung und Vergewaltiger der Marquise von O... Engel und Teufel in einem. Väter erschlagen ihre Kinder (*Schroffenstein, Erdbeben, Findling*), Penthesilea tötet und frisst Achill in ihrer maßlosen Liebesrache und Vater Piachi verweigert die Absolution, um sich an dem Findling Nicolo noch in der Hölle weiter rächen zu können.

Mit diesem Strukturmoment der Übertreibung bzw. der Extremsituationen und Extremhandlungen, in die Kleist seine Figuren hineinführt, transponiert er zugleich die archaischen Kategorien von Ehre und Rache in die Moderne, insofern er sie mit Fragen der Identität, der Selbstgewissheit bzw. dem Selbstbild und dem Unbewussten verbindet.

Ehre ist in der alten Welt der Stände und Ränge eine Frage der Gruppenzugehörigkeit und Rache eine Pflicht. In der modernen Leistungsgesellschaft, an deren Schwelle Kleist steht, individualisiert Ehre sich zum Selbstbild; sie wird zu einer Frage persönlicher Anerkennung und zum Problem individuellen Begehrtwerdens. Wenn bei Kleist selbst der Gott Jupiter darauf angewiesen ist, von Alkmene zu hören, dass er in seiner sexuellen Leistungsfähigkeit dem sterblichen Amphitryon überlegen ist und dass er als er selbst geliebt werden will, dann ist das ein schlagendes Beispiel dafür, wie Kleist antike Stoffe und vermeintlich archaische Kategorien wie ‚Ehre‘ in moderne Probleme von Subjektivität transponiert.

Und Rache ist nicht mehr Pflicht, sondern Ausdruck der Wut. Ein Affekt, den Kleist in vielen Texten (Thusnelda in *Die Hermannsschlacht; Penthesilea*), besonders aber in *Der Findling*, aus einer Beschämung des Begehrens hervorgehen lässt: Wenn man den Text auf die in ihr erzählte Scham-Wut-Überblendung hin liest, kann man dem vieldiskutierten Rätsel der ‚urbösen‘ Hauptfigur Nicolo zumindest näherkommen. Kleists Erzählung beginnt mit einer Mitleidshandlung und endet mit exorbitanter Wut und Rache. In der Mitte aber geht es um eine Szene der Beschämung, die das Wut- und Racheszenario am Ende allererst in Gang setzt. Der Kaufmann Piachi reist mit seinem Sohn nach Ragusa, wo er trotz der dort herrschenden Pest einen kranken Jungen aufnimmt, an dem sich der eigene Sohn ansteckt und stirbt. Piachi nimmt den neuen Jungen daraufhin mit nach Hause, wo er – in den Kleidern, dem Bett, dem Erbe – an die Stelle des Sohnes tritt. Nicolo rückt nicht nur hier an die Stelle eines geliebten Toten, sondern zugleich, aber in anderer Form, an die Stelle des toten Liebhabers der jungen Stiefmutter Elvire. In ihrer Jugend war Elvire aus einem Feuer von einem Genueser Ritter gerettet worden, der an einer Verletzung, die er sich dabei zuzog, starb. Diesen Mann liebt Elvire noch immer, und sie treibt mit einem lebensgroßen Bild von ihm im Hause Piachi eine sexualisierende Verehrung. Aufgrund eines Zufalls wählt Nicolo einmal bei einem heimlichen Gang zum Karneval die Maske eines Genueser Ritters und wird dabei von Elvire, als er nachts nach Hause kommt, gesehen, wobei sie, da sie ihn für die gespenstische Widergänger-Erscheinung des toten Retters hält, in Ohnmacht fällt. Für

Transformation von
Ehre und Rache

Beispiel:
Der Findling

Nicolo bleibt unklar, warum sein Auftritt in der Maske des Ritters auf Elvire eine solche Wirkung hat. Er verwickelt sich aber in der Folge in ein komplexes Spiel aus Zeichendeutungen, indem er zunehmend meint, er sei womöglich selber das begehrte Objekt von Elvire. Beim Aufbau der Scham, die dann zur Energie der Wut wird, spielt jenes Bild, das Elvire verehrt, und die Ähnlichkeit zwischen dem Genueser Ritter Colino und Nicolo die entscheidende Rolle. Nicolo besichtigt mit seiner Geliebten und der gemeinsamen Tochter das Bild, in der Hoffnung, dass die Geliebte Auskunft über den Porträtierten geben kann. Stattdessen aber ruft das Kind spontan aus, der Abgebildete sei Nicolo selbst. Worauf er, wie es heißt, „versuchte ein plötzliches Erröten, das sich über seine Wangen ergoß, wegzuspotten“ (DKV III, 275). In dieser Scham geht es offenbar um Nicolos geheime Freude, selbst das Original eines Ersatzes zu sein, der Referent eines Gemäldes – und nicht länger das Substitut eines anderen. Die Scham gilt so der Tatsache, dass in diesem freudigen Erschrecken, gemeint und begehrt zu sein, die Nacktheit und Verletzlichkeit des Wunsches nach Begehrtwerden (durch die Mutterfigur) vor der Geliebten so nackt und offen zu Tage tritt. Im Folgenden erhärtet sich für Nicolo (aufgrund einer anagrammatischen Verwechslung der Buchstaben von Nicolo und Colino) der Verdacht, dass das Begehren der Stiefmutter eigentlich ihm gilt, bis er durch seine Geliebte erfährt, dass es in Wahrheit der Retter und einstige Geliebte Elvires ist, der auf dem Gemälde zu sehen ist, und dass diesem, Colino, und nicht ihm, Nicolo, ihr Begehren gilt. Es ist nun genau diese Desillusionierung, die die eigentliche Schamszene des Textes darstellt und die den Umschlagspunkt für die nun anhebende Wut und Rache Nicolos markiert, die dann ihrerseits eine noch größere Gegenwut Piachis erzeugen wird. Die Scham Nicolos darüber, sich fälschlich gemeint gefühlt zu haben, wird im Text auf treffende und zugleich sonderbare Weise als ein „aus der Wiege genommen“ (DKV III, 278) bezeichnet. Die Scham gilt der sich als irrtümlich erweisenden Hoffnung, von der Stiefmutter begehrt zu werden, sie gilt dem Wiegenkindsein, das hier in all seiner Schwäche, Wehrlosigkeit und Abhängigkeit offenbar wird. In dieser Scham geht es um ein Doppeltes: Einerseits um die zutage tretende Schwäche des Wiegenkindes, im Wunsch nach Begehrtwerden die Zeichen falsch gedeutet zu haben. Andererseits um die zutage tretende Schwäche des Wiegenkindes, das Begehren Elvires kraft der eigenen Person nicht zwingen zu können. Dass aus dieser Scham Wut wird, hat hierin eine erste Voraussetzung. Die zweite Voraussetzung liegt darin, dass es bei dem von Kleist erzählten Scham-Wut-Geschehen um temporalisierte energetische Innenprozesse geht. Die Scham Nicolos rührt nämlich auch daher, dass er sich von den verschiedenen Zeichen in seiner eigenen Wunschenergie *so lange* hat in die falsche Richtung locken lassen. Nicht als er selbst begehrt zu werden, ist die Quintessenz seiner gesamten *Lebensgeschichte*. Die Beschämung markiert so einen energetischen, zeitlich akkumulierten Fehlbetrag, der nun in der Umkehrung die Ladungsenergie für die Wut bereitstellt, die den Fehlbetrag wieder ausgleichen soll. Die Scham-Wut auf Elvire und die Rache an ihr, die in dieser Beschämung sich auflädt, hat demnach nicht die traditionelle Funktion, eine durch eine äußere Beleidigung ins Ungleichgewicht geratene *soziale Balance* wieder herzustellen, sondern ein *inneres energetisches Gleichgewicht*. Die Wut aus Beschämung zielt auf die Wiederherstellung

eines inneren Gleichgewichts, nicht auf die Stabilisierung einer äußeren Ehre. Ohnmächtig, als er selbst, das Begehren der Mutter zu erwecken, führt seine Scham-Wut nun dazu, dass er sich bewusst neuerlich in die Maske des Genueser Ritters verbirgt und in dieser Verkleidung Elvire vergewaltigen will: „Beschämung, Wollust und Rache“, so heißt es, „vereinigten sich jetzt, um die abscheulichste That, die je verübt worden ist, auszubrüten“ (DKV III, 279).

Was in dieser Beschämung und dieser Wut auf dem Spiel steht, ist ähnlich wie in *Über das Marionettentheater*, die geschlechtliche Identität am Grund des Begehrens. Sowohl das Begehren zwischen den Geschlechtern als auch die Überschreitung der binären Geschlechterordnung, wie sie um 1800 diskursiv etabliert wird (Honegger 1991), ist ein durchgehendes Thema in Kleists Texten. Geschlechtliche Identität ist bei Kleist keine biologische, sondern eine soziale Kategorie (Künzel 2009, 319), d. h. eine variable und unsichere Position im Spiel des Begehrens und der Blickpositionen. In einem *Wunsch am neuen Jahre 1800 für Ulrike von Kleist* heißt es: „Amphibion du, das in zwei Elementen stets lebet, / Schwanke nicht länger und wähle dir endlich ein sichres Geschlecht.“ (DKV III, 406) Ein Geschlecht wäre demnach etwas Unsicheres, etwa die Rolle, die man spielt, die Kleidung, die man trägt – und vor allem: die Position, die man im Machtkampf des Begehrens einnimmt. Das gilt auch für Kleist selbst, der seine Verlobte und auch seine Schwester in seinen Briefen einerseits ganz auf die biologische Rolle der Frau und Mutter festlegt, andererseits aber im begehrenden Blick auf den männlichen Schwimmerkörper seines Freundes Ernst von Pfuel geradezu weibliche Gefühle hat: „Ich habe Deinen schönen Leib oft, wenn du in Thun vor meinen Augen in den See stiegest, mit wahrhaft *mädchenhaften* Gefühlen betrachtet. Er könnte wirklich einem Künstler zur Studie dienen“ (DKV III, 336), so schreibt er 1805 an Pfuel. Auch in Kleists literarischen Texten gibt es Überschreitungen und Entgrenzungen der biologischen Geschlechtsidentität, etwa die Androgynität eines dritten Geschlechts in *Penthesilea*, die Verkleidungen in *Die Familie Schroffenstein* oder in der Idylle *Der Schrecken im Bade* oder auch die künstlichen Prothesen der Weiblichkeit Kuni-gundes in *Das Käthchen von Heilbronn*. Die Überschreitungen betreffen aber auch die Intensität des Begehrens und den Umschlag ins Tierische bzw. ins Gewalttame. Wie ein Hirsch zur Abkühlung in den Waldstrom will der Graf vom Strahl sich in Käthchens Reize stürzen. Und das Käthchen stürzt sich, um dem Grafen zu folgen, aus einem hohen Fenster und verfolgt ihn wie eine Hündin. Wie einen Hirsch schießt Penthesilea Achill nieder und zerreißt ihn wie eine Jagdbeute mit ihren Hunden. Als Tusnelda, die Frau Herrmanns, erfährt, dass der Römer Ventidius ihr die Locke nicht aus Liebe geraubt, sondern sie als Warenprobe ihres Haars nach Rom gesandt hat, lässt die in ihrem Begehren getäuschte und beschämte Tusnelda Ventidius von einem Bären zerreißen. Geschlechterverhältnisse sind bei Kleist immer (vom Unbewussten gesteuerte) Kampfverhältnisse (Schneider 2001), in denen Identität und Leben des einen wie des anderen auf dem Spiel stehen.

In diesem Sinne bezieht sich Kleist bei seiner Inszenierung von Geschlechterbeziehungen fast durchgängig direkt oder indirekt auf den ovidischen Mythos von Actaeon und Diana, der Blick und Begehren mit dem Rollenwechsel von Jäger und Beute korreliert: Der Jäger Actaeon gerät zufällig in

Geschlechtsidentität

Mythos von Actaeon und Diana

eben die Grotte, in der auch die Jagdgöttin Diana vor der Mittagsglut Kühlung sucht, und sieht sie hier versehentlich unbekleidet beim Baden. Um sich hierfür zu rächen, verwandelt sie Actaeon in einen Hirsch, der daraufhin von seinen Hunden wie eine Jagdbeute zerfleischt wird (Ovid 1994, 133–141). Wie bei Kleist scheint auch bei Ovid die Intensität dieser Strafe bis ins Extrem übersteigert. Wie kann man das verstehen? Der Blick des Jägers auf die unbekleidete Jagdgöttin wird durch die gewaltsame Strafe, die Actaeon zum gejagten Wild macht, selbst als eine Gewalt perspektiviert, die die unbekleidete Frau ihrerseits zur Jagdbeute macht und sie in ihrer Identität bedroht. So macht auch Penthesilea, die sich vom Blick und vom Sieg des Achill in ihrer Identität als Kriegerin und als Liebende verletzt und bedroht fühlt, diesen zum gejagten Wild. Die Namen der Hunde, mit denen Penthesilea Achill zerreißt, hat Kleist einem Artikel über Actaeon aus dem Mythologischen Lexikon Hederichs entnommen (Eybl 2007, 144).

Ähnliche Szenen der Überblendung von Blick und Gewalt hat Kleist immer wieder inszeniert, nicht nur als Blick des Mannes auf die Frau, sondern auch des Mannes auf den Mann (so in der Dornauszieherepisode in *Über das Marionettentheater*) und der Frau auf die Frau, wenn Käthchen die ihrer Prothesen beraubte Kunigunde nackt im Bade sieht, worauf Kunigunde Käthchen töten will. Die Frage, wer wen (an)sieht und wer wen begehrt oder erkennt, ist bei Kleist zumeist eine Frage auf Leben und Tod. Vor dem Hintergrund der jeweils herrschenden Ausnahmezustände, sei es Krieg, sei es Fehde, sei es Erdbeben oder Pest, sind die Begegnungen zwischen den Geschlechtern, die Szenen des Er- und Verkennens, immer zugleich Szenen von existentieller Gefährdung, von Rettung oder Untergang. So begehrt Nicolo, der vor der Pest Gerettete, seine Stiefmutter, die aber ihrerseits erotisch an ihren (längst verstorbenen) Retter gebunden ist. So ist der Graf F. zugleich der Retter der Marquise von O... vor der Vergewaltigung wie selbst ihr Vergewaltiger. So sieht und begehrt Gustav in Toni seinen rettenden Engel, erschießt sie aber, als er sich fälschlich verraten glaubt. Darin, dass Geschlechterbeziehungen so sehr auf Rettungshandlungen bezogen sind, liegt auch ihre Perspektivierung als Machtbeziehungen.

Rettung als narratives
Strukturmoment und
als Motiv

Das versteht man noch besser, wenn man zudem berücksichtigt, dass Rettungshandlungen und Rettungsereignisse bei Kleist überhaupt ein allgegenwärtiges Thema sind. Schon wenn man das bloße Vorkommen der Worte ‚Rettung‘, ‚retten‘, ‚Retter‘ oder ‚gerettet‘ etc. zählt, wird das überdeutlich. In *Die Verlobung in St. Domingo* sind es auf wenigen Seiten allein 24 Stellen, in *Das Erdbeben in Chili* knapp 20. In den meisten Dramen finden sich im Schnitt ungefähr 10–12 Belege. Fast alle Novellen sind aber auch von der narrativen Struktur her Rettungsgeschichten oder haben, wie auch alle seine Dramen, zumindest zentrale Rettungsszenen. Erzählt werden Rettungsereignisse oder Rettungshandlungen, die – und davon handeln die Geschichten – gedeutet und in ihren Folgen diskursiv und physisch bewältigt werden müssen.

Sei es Josephes und Jeronimos Rettung vor Hinrichtung und Selbstmord durch das Erdbeben, sei es Tonis Versuch, Gustav durch das Schauspiel einer Fesselung vor Congo Hoango zu retten (*Verlobung*), die Rettung der Marquise vor den Vergewaltigern durch einen Vergewaltiger, die Rettung des Pestkranken Findling Nicolo bei gleichzeitigem Tod des eigenen Sohnes durch

Piachi, die Rettung des Schlosses vor dem Ruin durch Gespenstergerüchte im *Bettelweib von Locarno* oder schließlich die Rettung der Kirche durch den Gesang in der *Heiligen Cäcilie*: Immer geht es um Rettungen, ihre Durchführung, ihr Scheitern und vor allem: um ihre Bewältigung. Auch in den Dramen spielen Rettungen eine zentrale Rolle. In *Guiskard* fleht das Volk den Heerführer um Rettung vor der Pest an, die ihn selbst schon eingeholt hat, in *Die Familie Schroffenstein* versucht Ottokar Agnes durch Kleidertausch zu retten und in *Prinz Friedrich von Homburg* kommt es so weit, dass der Prinz für die Rettung seines bloßen Lebens Ruhm und Glück und Liebe opfern will. Er denkt, so sagt es Natalie, seine Verlobte, „jetzt nichts, als nur dies Eine: Rettung! / Den schau die Röhren, an der Schützen Schultern, / So gräßlich an, daß überrascht und schwindelnd, / Ihm jeder Wunsch, als nur zu leben, schweigt“ (DKV II, 613, V. 1148f.).

Die Insistenz Kleists auf Rettungen hat zum einen dramaturgischen Sinn, da Rettungssequenzen die Unumkehrbarkeit der Zeit und damit den Ablauf der Zeit in Zehntelsekunden als Prozess von Zufällen und Entscheidungen so dramatisch in Szene zu setzen erlauben: Im Narrativ der Rettung öffnet sich eine unter dem Druck äußerster Zeitknappheit wie in Zeitlupe beobachtbare Zone kommunikativer Verhandlungen mit ihren ad-hoc geschehenden Zeichen- und Identitätsdeutungen. Jede Bewegung, jede Geste und jedes Wort wird hier zu einem Zeichen mit maximaler Wirkung bzw. mit maximaler (oft tödlicher) Konsequenz. Viele der immer wiederkehrenden Motive bei Kleist, das Er- und Verkennen, das Gefühl und die Gefühlsverwirrung, das Vertrauen, die Sprache und das Missverstehen sind gerade in Situationen und Sequenzen der Rettung wie unter einem Mikroskop beobachtbar.

Indem Rettungen einen gerichteten, unweigerlich weiterlaufenden Prozess voraussetzen, der mit Sicherheit zum Tod führt, wenn nicht – in letzter Sekunde – etwas oder jemand den Zeitablauf aufhält bzw. umkehrt, erscheinen Rettungen zugleich als Zeitumkehrungen, als Wendungen. Auch dies ist ein dramaturgisches Moment in Kleists Werk. Das Moment der Zeitumkehr öffnet die Rettung hin auf die Dimension des Wunders wie der Katastrophe, d. h. der Zufälligkeit (Schnyder 2009). Die „ungeheure Wendung der Dinge“ ist eine Formulierung, die Kleists Erzähler immer wieder verwenden. Die Katastrophe des Erdbebens kehrt den Zeitablauf von Hinrichtung und Selbstmord um und rettet Josephe und Jeronimo damit – zunächst – ihr Leben. Für diese Katastrophe *als Rettung* Gott danken zu wollen, führt dann allerdings tatsächlich in die Katastrophe, für die dann aber Menschen verantwortlich sind.

Die Insistenz auf die *Rettung des Lebens* hat aber zum anderen einen zeitgenössisch-biopolitischen Hintergrund. Das *Leben*, seine Zeugung, seine Steigerung wie seine Erhaltung, kurz: sein Wert, wird seit Ende des 18. Jahrhunderts zum unmittelbaren Objekt politischer Maßnahmen. Der französische Philosoph und Kulturtheoretiker Michel Foucault hat diese grundlegenden Veränderungen der Machttechniken um 1800 als „Geburt der Biopolitik“ bezeichnet (Foucault 2004a; Foucault 2004b; Foucault 1991, 159–190), als „Vereinnahmung des Lebens durch die Macht“ (Foucault 2004b, 276). Gemeint ist damit, dass die Macht sich nicht länger auf das „Recht des Schwertes“ (Foucault 1991, 162) beschränkt, d. h. darauf, Übertretungen der Gesetze zu bestrafen, sondern dass sie das biologische Leben der eigenen

Rettung und die Unumkehrbarkeit der Zeit

Lebensrettung um 1800

Bevölkerung als ökonomische und militärische Ressource kennen, regulieren und steigern will. „Das alte Recht, sterben zu *machen* oder leben zu *lassen* wurde abgelöst von einer Macht, leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*“ (Foucault 1991, 165). Konkret: „Die Fortpflanzung, die Geburten- und die Sterblichkeitsrate, das Gesundheitsniveau, die Lebensdauer, die Lebendigkeit mit allen ihren Variationsbedingungen wurden zum Gegenstand eingreifender Maßnahmen und regulierender Kontrollen: Bio-Politik der Bevölkerung.“ (Foucault 2004b, 165) Neben der zentralen Rolle, die hier die sogenannte medizinische Polizey mit ihren Maßnahmen zur Förderung von Zeugungstrieben und Ratschlägen zum Stillen der Kinder spielt (vgl. z. B. Frank 1792), lässt sich die Rolle des Lebens als politischer Bio-Ressource auch an der Gründung von Rettungsgesellschaften ablesen und an den fürstlichen Rettungsedikten, wie sie seit Ende des 18. Jahrhunderts allenthalben erlassen werden. Das nackte Leben wird um 1800 als unbedingt zu rettendes Gut entdeckt. In Kleists *Der zerbrochne Krug* ist solche Rettung schon selbstverständlich. Hier wird ein der Korruption überführter Richter, der sich aufgehängt hat, gerade noch gerettet: „Man lös't ihn ab, man reibt ihn, und begießt ihn / Ins nackte Leben bringt man ihn zurück.“ (DKV I, 291, V. 113 f.)

Agamben, „homo sacer“ und das „nackte Leben“

Als das „nackte“ oder auch das „bloße“ Leben bezeichnet der italienische Philosoph Giorgio Agamben, der in seiner Trilogie *Homo sacer* an Foucault anschließt (Bergengruen u. a. 2005), das biologische Leben des Menschen, das als Rest übrig bleibt, wenn man sich die soziale, politische und die rechtliche Stellung des Menschen wegdenkt. Souveräne Macht, so Agamben, besteht darin, sich vom Einzelnen abwenden und ihn so auf den Rest eines rechtlosen, bloßen Lebens reduzieren zu können. Wen das Recht verlässt, wer vom Recht verbannt wird, ist vogelfrei, nur mehr nacktes Leben. Agamben hat das von der römischen Rechtsfigur des *homo sacer* hergeleitet, der, vom Souverän verbannt, getötet werden kann, ohne dass es als Mord gilt. Dieses „dem Tod ausgesetzte Leben“, so Agamben, „ist das ursprüngliche politische Element“ (Agamben 2002, 98), insofern das politische Gemeinwesen des Abendlandes gerade auf der Ausschließung des nackten Lebens beruhe.

Im Gegensatz zu Foucault ist für Agamben Bio-Politik somit nicht ein historisches Phänomen an der Schwelle zur Moderne, sondern die grundlegende Ausnahmebeziehung zwischen dem Souverän und dem nackten Leben. Während sich Agamben dabei ganz auf die Tötbarkeit des bloßen Lebens konzentriert hat, kann man dieselbe Ausnahmebeziehung auch von der Rettung des Lebens her belegen – und damit doch wieder mit Foucault auf die Schwelle der Moderne beziehen. Denn das nackte Leben muss Ende des 18. Jahrhunderts gegen Widerstände allererst als zu rettendes Gut von der ihm eignenden Rechtlosigkeit gelöst werden. Das bloße, rechtlose Leben eines totscheinenden Körpers fällt in der Frühen Neuzeit unter das Berührungstabu der Unehrlichkeit. Die vielen oft ähnlich formulierten Edikte zur Errettung verunglückter Personen kämpfen gegen derlei „Vorurteile“. Der König von Dänemark beklagt in seiner Verordnung zur Rettung aus dem Jahr 1789, „daß man es für die Ehre verfänglich hält, dergleichen Körper anzufassen, geschweige Versuche, selbige vom nahen Tode zu retten, anzustellen, wenn sie nicht zuvor von einem Beamten oder anderen

Gerichtspersonen mittelst Auflegung der Hand berührt worden“ (Zit. n. Lehmann 2011, 259). Jetzt aber – im Paradigma der Lebensrettung – muss man von juristischen Schuld- und Ehrfragen absehen und das Ereignis als Unfall behandeln und denjenigen, der von diesem Unfall betroffen wurde, als zu rettendes Leben.

Leben, das ist die neue Devise der Bio-Macht, geht vor Recht. Der Rückzug des Rechts im modernen Ausnahmezustand zielt nicht auf Verbannung und Tötung des *homo sacer*, sondern auf die Rettung des Lebens. In dem Maße, wie das Recht durch seinen Rückzug das nackte Leben hervorbringt, kann dieses nicht nur getötet, sondern auch gerettet werden, kann es so, paradoxerweise, zum unmittelbaren Objekt polizeilicher und politischer Maßnahmen werden, deren Ziel die Erhaltung, Steigerung und Rettung des Lebens ist. Vor diesem Hintergrund erweisen sich die staatliche Rettungspolitik und die medizinische Polizei mit ihrer Förderung der Geburtenrate als zwei Seiten derselben Medaille. Rettung und Zeugung sind im Hinblick auf das Leben analoge Phänomene: beide *machen* Leben. Und: beide begründen Machtbeziehungen.

Wie sehr auch Kleist die Souveränität nicht als Tötungsmacht, sondern als (ohnmächtige) Rettungsmacht über das nackte Leben vorführt, zeigt – neben dem Fragment *Guiskard* – besonders deutlich eine Szene in *Die Familie Schroffenstein*. Hier fällt der Herold aus Rossitz dem Volkszorn in Warwand zum Opfer, weil der dort regierende Fürst in Ohnmacht gefallen ist. Kleist inszeniert hier die Macht in ihrer Rolle als potentieller Retter des nackten Lebens. Die Ohnmacht des Souveräns führt dazu, dass der fremde Herold aller seiner Rechte und seines Schutzes entkleidet, nur mehr nacktes Leben ist, das von der aufgebrachten Menge gesteinigt wird. Nur Jeronimus „war’s just noch Zeit zu retten“ (DKV I, 160, V. 923). Die Abwesenheit, der Rückzug des Souveräns, der in dieser Ohnmacht zum Ausdruck kommt, gibt hier den Herold – als einen *homo sacer* – der Gewalt des Volkes Preis. Später gibt es eine spiegelbildliche Szene im verfeindeten Haus Rossitz. Auch hier wird ein Feind, diesmal der eben noch gerettete Jeronimus selbst, gelyncht, nun allerdings auf Befehl des Fürsten von Rossitz, Rupert. Die Macht des Souveräns wird auch hier als eine verweigerte Rettung in Szene gesetzt:

Rettung und Zeugung im Paradigma der Bio-Macht

Souverän als Retter

„Eustache. Um Gotteswillen, rette, rette
Sie öffnet das Fenster
 Alles

Fällt über ihn – Jeronimus! – das Volk
 Mit Keulen – rette, rette ihn – sie reißen
 Ihn nieder, nieder liegt er schon am Boden –
 Um Gotteswillen, komm’ an’s Fenster nur,
 Sie töten ihn – Nein, wieder steht er auf,
 Er zieht, er kämpft, sie weichen – Nun ist’s Zeit,
 O Rupert, ich beschwöre Dich. – Sie dringen
 Schon wieder ein, er wehrt sich wütend – Rufe
 Ein Wort um aller Heil’gen willen nur
 Ein Wort aus diesem Fenster – Ah! Jetzt fiel
 Ein Schlag – er taumelt – Ah! noch Einer – Nun
 Ist’s aus – Nun fällt er um. – Nun ist er tot. – –“ (DKV I, 193/194 V. 1785–1797)

Der Souverän rettet hier nicht nur nicht, sondern er hat den Lynchmob selbst aufgehetzt. Elmiré, als sie dies erfährt, bezeichnet sich als Törin, dass sie ausgerechnet denjenigen um „Rettung“ bat, der hier der „Mörder“ (ebd., V. 1819) ist. Dass der Souverän strukturell zugleich in der Position des Gewalttäters wie der des Retters ist, zeigt Kleist noch an anderen Stellen seines Werkes. Im *Erdbeben in Chili* will Josephe gerade jenem Gott als ihrem Retter vor dem Erdbeben danken, den alle anderen als das Gewaltsubjekt im Erdbeben fürchten. In *Penthesilea* ist es ausgerechnet Achill, der die Amazonenkönigin fast getötet hat, der sie wieder „ins Leben [...] zurück“ (DKV II, 184, V. 1142) ruft. Und auch in der *Marquise von O....* ist der Graf F. zugleich Retter und Vergewaltiger, Engel und Teufel.

Rettung und
Zeugung in Die
Marquise von O....

Die Analogie von Zeugung und Rettung im Hinblick auf die Machtbeziehung, die durch beides begründet wird, führt noch einmal zurück zu den erotisch-sexuellen Machtbeziehungen bei Kleist. So wie der Vater als Herr des Lebens über das von ihm *gezeugte* Leben erscheint, so auch der Retter als Herr über das von ihm *gerettete* Leben. Wie sehr beides eine erotisch-sexuell-aggressive Seite hat, zeigt Kleist in der Analogie von Vergewaltiger und Vater in *Die Marquise von O....* Als militärischer Eroberer und Retter der Marquise vergewaltigt er sie, als ob ihm das nackte Leben der Marquise, das er durch Rettung gleichsam ‚gezeugt‘ hat, gehören würde. Und der Vater, der seine unehelich schwangere Tochter erst im Zorn töten wollte, bemächtigt sich ihrer in der späteren Versöhnung unverhohlen sexuell, indem er, „auf dem Lehnstuhl sitzend, lange, heiße und lechzende Küsse, das große Auge voll glänzender Tränen, auf ihren Mund drückte: gerade wie ein Verliebter! Die Tochter sprach nicht, er sprach nicht; mit über sie gebeugtem Antlitz saß er, wie über das Mädchen seiner ersten Liebe, und legte ihr den Mund zurecht, und küßte sie“ (DKV III, 181). So durchdringen sich in der Beziehung auf das in doppeltem Sinne „nackte“ Leben politische, familiale und sexuelle Machtbeziehungen, deren Verknotung Kleist immer wieder in Narrativen der Rettung vorführt.

4. Sprache und Schrift: Kleists Schreibweisen

Kleists so besondere und skrupulöse, bis in die kleinsten Details von Interpunktion, Orthographie und Typographie reichende Behandlung der Sprache, seine oft ungewöhnliche Wortstellung sowie sein spezifischer Sprachrhythmus und der oft komplexe, hypotaktische Satzbau seiner überlangen Sätze, all dies scheint zunächst im Widerspruch zu seiner grundsätzlichen Sprachskepsis zu stehen, wie er sie im bereits zitierten Brief vom 5. Februar 1801 an seine Schwester Ulrike formuliert hatte (siehe S. 10f.). Für Kleist, der sich selbst als „*unaussprechlichen* Menschen“ bezeichnete (Brief an Ulrike 13.3.1803, DKV IV, 313), ist Sprache gleichwohl ein Medium, das mit größter Sorgfalt, ja Akribie behandelt werden muss, auch wenn er dabei – aus Sicht der Zeitgenossen wie auch noch der älteren Kleistforschung – „unverdauliche Härten, geschraubte Inversionen“ und eine „liederliche Interpunktion“ produziert hat (so ein Rezensent über *Penthesilea*, LS Nr. 282, 261), bzw. eine „bis zur Unklarheit sich steigernde verschränkte Wort- und Satzstellung“ (Minde-Pouet, zit. n. Heimböckel 2003, 297).

Gerade weil Kleist angesichts der immensen Komplexität von innerer und äußerer Welt das Vertrauen in die Repräsentationskraft der Sprache verloren hat, spannt er ihre Möglichkeiten bis aufs Äußerste an, um eben diese Kluft zwischen Sprache (Deutung) und Welt zu erfassen. Das Thema seiner Texte ist nicht nur das Versagen der Sprache als Mittel der Fremd- und Selbstverständigung (Holz 2012, 52–114), sondern zugleich die unhintergehbare Notwendigkeit, sich dieser Sprache als Medium der Selbst- und Fremddeutung bedienen zu müssen. Wenn Achill und Penthesilea sich so tragisch missverstehen, dann weil sie beide im Medium ihrer jeweiligen Sprache gleichsam eingeschlossen bleiben. Und wenn Kleist im Brief vom 13./14. März 1803 an Ulrike schreibt: „Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und dir zuschicken“ (DKV IV, 313), dann zeigt sich, dass das Bewusstsein, die eigene innere Komplexität (das Herz) sprachlich nicht mitteilen zu können, und der Wunsch, dieses Eingeschlossensein in der Sprache zu sprengen, metaphorische Gewalt entbindet.

Sprachskepsis

Kleists skeptische Thematisierung der Sprache während der Zeit seiner Kant-Krise 1801 dreht sich genau um dieses Problem der Darstellung von innerer seelischer Komplexität. Die innere Widersprüchlichkeit unterminiert jene Deutlichkeit der (Selbst-)Erkenntnis, die in der Aufklärung und für Kleist vor der Kant-Krise die Voraussetzung des klaren und deutlichen Gebrauchs von Sprache ist. Für die Sprachphilosophen der Aufklärung, für Leibniz, Locke und Wolff, waren Erkenntnis und Benennung zwei Seiten derselben Operation, da die Ideen als sprachunabhängig und die Worte als ihre Repräsentationen gedacht wurden. Die deutliche und klare Erkenntnis (*cognitio clara et distincta*) der Ideen war zugleich die Voraussetzung, sie klar und deutlich mitzuteilen, während die undeutliche bzw. verworrene Erkenntnis (*cognitio confusa*) eine klare Benennung unmöglich machte. Exakt mit diesen Begriffen schildert Kleist, wie ihm im Hinblick auf sich selbst die Voraussetzungen einer deutlichen Erkenntnis und damit die Möglichkeit der adäquaten Benennung abhanden gekommen ist: „[...] ich soll Dir auch etwas aus meinem Innern mitteilen? Ach, liebe Wilhelmine, leicht ist das, wenn Alles in der Seele *klar u hell* ist, wenn man nur in sich selbst zu blicken braucht, um *deutlich* darin zu lesen. Aber wo Gedanken mit Gedanken, Gefühle mit Gefühlen kämpfen, da ist es schwer zu *nennen*, was in der Seele herrscht, weil noch der Sieg unentschieden ist. Alles liegt in mir *verworren* [...]“ (DKV IV, 228, Hervorh. J.L.).

Sprache versus seelische Komplexität

Allerdings kehrt Kleist die Wertung um. Denn die Verworrenheit ist als eine innere Wirklichkeit, die sich der klaren und deutlichen Versprachlichung entzieht, nun etwas, das vor dem wirklichkeitsstiftenden Effekt der Sprache auch geschützt werden soll: Sein Inneres, so Kleist, sei „so wenig bestimmt, daß ich fürchten muß etwas aufzuschreiben, weil es dadurch in gewisser Art bestimmt *wird*“ (DKV IV, 229). Sprache repräsentiert nicht nur nicht, sondern sie schafft Wirklichkeit, sie fungiert als Medium der Wirklichkeitskonstruktion, indem sie Bestimmtheit dort erzeugt, wo eigentlich Unbestimmtheit ist. Damit steht die Sprache dem Inneren nicht als bloßes Zeichensystem gegenüber, sondern ist selbst *Teil* des Inneren, indem sie es schafft. Die „zerrissene[n] Bruchstücke“ (DKV IV, 196), die uns, so Kleist, die Sprache leider nur bietet, um das Innere mitzuteilen, sind selbst gerade Teil dieses zerrissenen und unentschiedenen Inneren.

Sprache erzeugt ‚Wirklichkeit‘

Sprache, Körper,
Situation

Es ist typisch für Kleist, dass er die Verworrenheit des Inneren in Metaphern des Kampfes fasst, in der verschiedene Gefühle und Gedanken zugleich und gegeneinander arbeiten. Um solche Verworrenheit und Verwirrung und solche Ambivalenz darzustellen, sucht und findet Kleist eine Sprache, die mit ihren Zeichen nicht auf eine von ihr getrennte Bedeutung verweist, sondern die immer radikal an die Situation, an den Körper, das Unbewusste und das Unsagbare rückgebunden bleibt. Und deshalb unterläuft und bricht sie ständig die normalsprachliche Ordnung der Grammatik und der Syntax. Diese Sprache, die Kleist seine Figuren sprechen lässt, ist immer zugleich Gebärde und Handlung, sie reicht immer hinein bis ins Verstummen. Kleists Sprache ist „Arbeit am Saum des Unsagbaren“ (Heimböckel 2003, 75). Es fehlen bei Kleist daher auch große Monologe. Während Schiller sein zentrales Thema, den Zusammenhang von Macht und Entscheidung, in Selbstaussprachen der Mächtigen zuspitzt, die im Prozess der Entscheidung das Für und Wieder vor und für sich selbst sprachlich reflektieren, so vollziehen sich die Entscheidungen der Kleistschen Figuren jenseits sprachlich-bewusster Reflexion.

Partituren des
Sprechens

Diese Sprache, die so sehr aus dem Nicht-Sprachlichen kommt, dem Körper, dem Gefühl, dem Unaussprechlichen, dem inneren, unbenennbaren Konflikt, denkt sich Kleist dabei nicht als still gelesene, sondern immer deziert als laut gesprochene Sprache; Kleist geht es in seiner syntaktischen, rhythmischen und durch Interpunktion extrem gegliederten Diktion vor allem um die Wirkung des Gesprochenen. Seine Dramen sind „Partituren des Sprechens“ (Meyer-Kalkus 2001, 56). In Leipzig hat Kleist sogar eigens Deklamationsunterricht genommen. Am 13. März 1803 schreibt er an Ulrike: „Ich nehme hier Unterricht in der Declamation bei einem gewissen *Kern-dörffer*. Ich lerne meine eigne Tragödie [*Guiskard*, J.L.] bei ihm declamiren. Sie müßte, gut declamirt, eine bessere Wirkung thun, als schlecht vorgestellt. Sie würde mit vollkommener Declamation vorgetragen, eine ganz ungewöhnliche Wirkung thun.“ (DKV IV, 313)

Situation, Emotion,
Reaktion

Das heißt nicht, dass es Kleist, wie den Dichtern des Sturm und Drang, um eine möglichst realistische Darstellung von Mündlichkeit geht, im Gegenteil, seine Texte und die Sprache seiner Figuren sind vom mündlichen Duktus denkbar weit entfernt. Dafür sorgen bei den Dramen schon die jambischen Verse. Zwar haben die vielen Satzabbrüche (Aposiopesen und Anakoluthe) und Gedankenstriche an einer emotionalen Mimesis des Sprechens teil, aber die überaus komplexe Syntax, die sich auch in den Dramen oft über mehrere Verse erstreckt, und die vielen harten Wortumstellungen, die den Nachvollzug oft erschweren, sind gerade das Gegenteil mündlicher Sprache. Genau deshalb aber ist es Kleist so wichtig, dass die Verse gut deklamiert werden, dass der Rhythmus, die sinngestauete Syntax, das Tempo und die Pausen sinnvoll gesprochen werden. Es geht dabei nicht um Mimesis der Mündlichkeit, sondern um die möglichst simultane bzw. dicht gedrängte, übercodierte Darstellung der Komplexität von Situation, Emotion und Reaktion. In *Robert Guiskard* beschreibt der Greis ganz am Ende, in seiner Bitte an den Feldherren, den „Retter in der Noth“, das Heer aus „diesem Jammerthal“ zurück ins „Vaterland“ zu führen, den Todeskampf der Pestkranken:

„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' ist's 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 Sinn's 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, entgegenwüthend.“ (DKV I, 254/255, V. 500–515)

Robert Guiskard

Das Adjektiv „auferstehungslos“ ist hier einerseits wörtlich auf das Verb „sinken“ rückbezogen, wer gesunken ist, steht nicht wieder auf, andererseits ist damit auf die im Pesttod negierte christliche Auferstehungshoffnung angespielt, die so das bloß Physische des Sterbens ins Zentrum rückt. Exakt auf dieser wörtlichen Ebene gibt es dann doch eine Auferstehung, wenn auch bloß eine körperliche und vergebliche: „Er sträubt, und wieder, mit unsäglicher / Anstrengung sich empor: es ist umsonst.“ Durch das in den Hauptsatz „Er sträubt ... sich empor“ eingeschobene „und wieder“ wird die Wiederholung und die Anstrengung des Aufstehens als Pause im Satz sinnfällig gemacht. Man sieht förmlich die mehrfachen (und vergeblichen) Bewegungen nach oben. Und so wie das „und wieder“ die Anstrengung des Aufstehens bezeichnet, folgt auf das Brechen der Knochen ein neuerliches „und wieder“, diesmal in der Gegenrichtung, als Bewegung des Sinkens: „Und wieder nieder sinkt er in sein Grab.“ Doch auch dies ist noch nicht der Tod, es folgt ein letzter Versuch einer Auferstehung im Sinne eines geistig-emotionalen Aufstandes. In „entsetzlicher Verwirrung“ wird hier aus der physischen Bewegung des Aufstehens, die knochenbrechend scheitert, eine Wendung gegen alle meta-physischen Instanzen (Gott, Liebe). Eine Wendung, die im Fletschen der Zähne auf der Grenze zwischen der bloß körperlichen, tierischen Gebärde und der Sprache gehalten wird, die man als Gebärde/Rede gegen die eigene Braut aus der Extremsituation von Sterben und Verzweiflung imaginieren muss und auch nur imaginieren kann. Eben dies ist es, was nach Kleist „den Dichter ausmacht“, dass er „auch das sagen [kann], was er nicht sagt“ (Brief an Pfuell im August 1805, DKV IV, 347). Die Rede des Greises, die eine solche Rede impliziert, hat selbst maximale Wirkung; die Herzogin im Text sinkt an der Brust ihrer Tochter nieder. So mündet die Sprache, die Kleist ganz aus dem Körper und dem Todeskampf gegen die Pest hervorgehen lässt, auch wieder ganz im Körper. Die Szenen, in denen Reden Ohnmachten bewirken, sind in Kleists Texten Legion.

Kleists spezifische Sprachbehandlung steht auch in der Prosa im Dienste der Darstellung von Komplexität. Das zeigt sich in einzelnen Inversionen (Wortumstellungen) ebenso sehr wie in den typischen, hypotaktischen Langsätzen der Kleistschen Erzähler. Wenn es über Kohlhaas heißt, er sei „einer

Sprache in der Prosa

der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“ (DKV III, 13), dann steht das „zugleich“ vor dem „und“ in einer grammatisch unlogischen Position, mit dem Effekt, dass mit dem vorgezogenen „zugleich“ auch die mit ihm verbundenen, in eins fallenden Gegensätze stark betont werden. Die grammatisch normale Wendung, gemäß der jemand *A und zugleich B* ist, wird so gesprengt und durch das Nichtnormale ersetzt, dass jemand *A zugleich und Nicht-A* ist. Wie sehr Kleist gerade an solchen Details gefeilt hat, zeigt der gleiche Satz der ersten Fassung der Novelle, in der es nur heißt, Kohlhaas sei „einer der außerordentlichsten und fürchterlichsten Menschen seiner Zeit“ (DKV III, 12).

Filmische Effekte

Inversionen haben neben solchen semiotischen bzw. logischen auch häufig visuell-mimetische, d. h. filmische Effekte. Im *Erdbeben in Chili* heißt es am Ende in der Szene, in der der Lynchmob tobt: „Doch Meister Pedrillo ruhte nicht eher, als bis er der Kinder Eines bei den Beinen von seiner [Don Fernandos, J.L.] Brust gerissen, und, hochher im Kreise geschwungen, an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert hatte.“ (DKV III, 221) Die beiden Inversionen – „der Kinder Eines“ und „an eines Kirchpfeilers Ecke“ – verfahren nach demselben Muster: Zuerst wird der Blick auf die (beiden) Kinder gelenkt, die Fernando auf dem Arm hat, erst dann wird das eine in den Blick genommen, welches ihm weggerissen wird. Nachdem man Pedrillo das Kind über dem Kopf im Kreis schwingen sieht, kommt zuerst der ganze Kirchpfeiler in den Blick und erst dann – in einer Art Zoom – die Ecke, an der dann das Zerschmettern folgt. Kirchpfeiler – Ecke – Zerschmettern, das ist die perfekte Überlagerung von Handlungs- und Blickchronologie. Ohne Inversion – an der Ecke eines Kirchpfeilers – würde man in der eigenen Visualisierung erst die Ecke imaginieren, dann zurückblenden auf den ganzen Kirchpfeiler, und dann wieder zurück zur Ecke, an der das Kind zerschmettert wird. Ein solches Vor- und Zurückgreifen in der Imagination versucht der Erzähler zu verhindern.

„Geschichtserzählungen“ und Anekdoten

Die typischen verschachtelten Sätze der Kleistschen Erzähler, die mit derlei Inversionen und Einschüben arbeiten und in denen sich ein Satz mitunter über viele Zeilen erstreckt und eine Vielzahl untergeordneter, mit der Wendung „dergestalt, daß“ oder „indem“ eingeleitete Nebensätze enthält, versuchen jeweils Situation, Ereignis und darauffolgende Handlung im Sinne *einer Szene* und oft auch *eines* Bedingungszusammenhangs simultan zusammenzuziehen. Man hat als mögliches stilistisches Vorbild hierfür auf die juristische Schreibweise der Verfertigung sogenannter ‚Geschichtserzählungen‘ hingewiesen, wie Kleist sie in Königsberg anfertigen musste und in denen die Sachlage eines Falls knapp zu skizzieren war (Kiefler 1988/1989). Einer gedrängten Darstellungsabsicht folgen aber auch die vielen Anekdoten, die Kleist für die *Berliner Abendblätter* geschrieben bzw. umgeschrieben hat. Das Schema der Anekdote – *ocasio* (Gelegenheit), *provocatio*, *dictum* (Spruch) – lässt sich sehr oft auch in einzelnen Sätzen Kleists deutlich wiedererkennen, wenn sie Situation, Ereignis und Handlung bzw. Reaktion in einem Satz zusammendrängen. Im *Bettelweib von Locarno* heißt es, nachdem ein Ritter einen nächtlichen Spuk gehört und das Schloss, das er eigentlich kaufen wollte, fluchtartig verlassen hatte, in einem Satz, der mit seinen 14 Kommata bereits als „Monstrum“ (Pastor/Leroy 1979, 170) bezeichnet wurde:

„Dieser Vorfall, der außerordentliches Aufsehen machte, schreckte auf eine dem Marchese höchst unangenehme Weise, mehrere Käufer ab; dergestalt, daß, da sich unter seinem eignen Hausgesinde, befremdend und unbegreiflich, das Gerücht erhob, daß es in dem Zimmer, zur Mitternachtsstunde, umgehe, er, um es mit einem entscheidenden Verfahren niederzuschlagen, beschloß, die Sache in der nächsten Nacht selbst zu untersuchen.“ (DKV II, 202)

Beispielsatz aus
Das Bettelweib
von Locarno

Die Folgen des Vorfalles bilden die Situation: Die ausbleibenden Käufer. Dadurch oder gleichzeitig, als Folge oder sogar als Voraussetzung der ausbleibenden Käufer – die Konjunktion „dergestalt, daß“ bleibt zwischen konsekutiver, kausaler, temporaler und modaler Bedeutung in der Schweben – verliert der Marchese die Redemacht in seinem eigenen Haus. Das ist das Ereignis: Es erhebt sich ein Gerücht unter seinem eignen Hausgesinde. Gegenüber dem Gerücht und der Realität, die es sprachlich erzeugt, ist der Hausherr mit seiner Rede machtlos. Daher, das ist die darauf antwortende Handlung, entschließt er sich zur Aktion der Niederschlagung des Gerüchts durch eine Untersuchung.

Weil der geschilderte Bedingungs Zusammenhang zwischen Situation, Ereignis und Handlung so komplex ist, verkompliziert sich auch die Syntax. So wie Kleist in seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* die Situativität und die zeitliche Abfolge der Entstehung der Rede beschrieben hat, als eine sich sukzessive, Moment für Moment, entfaltende Antwort auf die Situation und auf den jeweils gerade vergangenen Moment (der eigenen Rede), so zeigt er es auch hier. Neben den situativen Umständen werden dabei häufig auch die gestischen und mimischen Aktionen mitgeteilt. Zu Recht hat man hierin die Regieanweisungen eines Filmdrehbuchs vorweggenommen gesehen (Bogdal 1981, S. 26f.; DKV III, 686).

Zugleich aber bewirken die eigentümliche Syntax sowie die vielen Einschübe und Umstellungen eine semiotische Verdichtung, die den Aufbau eines realistischen und homogenen Bildes bzw. einer widerspruchsfreien Textwelt wieder unterminieren oder zumindest retardieren. So sind im oben zitierten Satz aus *Das Bettelweib von Locarno* die zeitlichen und die kausalen Verhältnisse unklar: Bewirken die ausbleibenden Käufer das Gerücht oder das Gerücht die ausbleibenden Käufer? Offenbar kommt es darauf nicht an, sondern auf die Korrespondenz zwischen Vorfall, Aufsehen, Gerücht und dem davon abhängigen ökonomischen Wert des zu verkaufenden Schlosses, der somit selbst die Struktur eines Gerüchts hat: nicht die physische Wirklichkeit des Schlosses, sondern das Reden über das Schloss bestimmt seinen Wert.

Kleist unterlegt außerdem seinen Texten ein ganzes Netz aus korrespondierenden Begriffen, Bildern und Vergleichen, die unterhalb der erzählten Handlung ein Sinngeflecht bilden. Im oben zitierten Monstrum-Satz ist der Einschub „befremdend und unbegreiflich“ selbst etwas befremdlich. Denn warum sollte es unbegreiflich sein, dass sich unter dem Hausgesinde Spukgerüchte erheben, wenn der Ritter, anstatt in seinem Zimmer zu schlafen, die Nacht im Lehnstuhl im Zimmer seines Gastgebers verbringt und morgens abreist? All dies kann dem Hausgesinde, das morgens auch „anspannen“ muss, nicht verborgen bleiben. Warum also der Einschub, der nicht recht in die erzählte Welt zu passen scheint? Im Text wird das Geräusch des Spuks im Folgenden selbst zweimal „unbegreiflich“ genannt. Zwischen dem

Gerücht und dem Spuk wird so ein Korrespondenzverhältnis hergestellt, das auf eine strukturelle Parallele verweist: beides sind Geräusche ohne Körper, beides sind Zeichen, deren Referenten man nicht greifen kann. Gerüchte sind Geräusche, die selbst Wirklichkeit erzeugen, indem sie auf etwas verweisen, das ungreifbar ist, und die man mittels Rede nicht mehr kontrollieren kann. Im Gerücht stoßen Macht und Ohnmacht der Sprache hart aufeinander.

Widersprüchlichkeit
und „Brüchigkeit“
des Erzählens

Neben derlei kleineren Ungereimtheiten hat man in Kleists Erzähltexten auch manifeste Fehler und Widersprüche gefunden. In der *Verlobung in St. Domingo* etwa heißt die Hauptfigur Gustav, dann aber unvermittelt August, was einer Umstellung der beteiligten Buchstaben entspricht, wenn man, wie damals üblich, V als U nimmt. Im *Michael Kohlhaas* heißt es an einer Stelle, dass Kohlhaas erst „drei Tag[e]“ nach dem Begräbnis seiner Frau zu seinem Feldzug gegen den Junker Wenzel von Tronka aufbricht (DKV III, 61). An einer späteren Stelle heißt es dagegen, Kohlhaas sei „am Tage nach dem Begräbnis“ (ebd., 118) seiner Frau in Jüterbock gewesen. Unter Hinweisen auf solche Inkonsistenzen hat man Kleists Erzählen häufig als unzuverlässig qualifiziert. Als „unzuverlässig“ bezeichnet die Erzähltheorie solche Erzähler, deren Informationen in sich nicht konsistent sind. Indem man sie einem unzuverlässigen Erzähler zuschreibt, erscheinen derlei Inkonsistenzen nicht als „Fehler“ oder „Nachlässigkeiten“ (Staiger 1942/1967), sondern als intentionale Akte des Autors, die so auf die „Brüchigkeit des Erzählens“ (Pastor/Leroy 1979) selbst verweisen. Alle „Fehler“ wären demnach Absicht.

Eine dritte Möglichkeit läge darin, die Kleistsche Prosa nicht an der Norm eines kohärenten Aufbaus einer Textwelt und des zuverlässigen Erzählens zu messen, sondern an der je eigenen Textlogik (Niehaus 2013). Die Information, dass Kohlhaas erst drei Tage nach dem Begräbnis seiner Frau Kohlhaasenbrück verlässt, gehört in die erste Phase der Erzählung, die in großer Detailgenauigkeit einen Rechtsfall aufrollt. Die drei Tage entsprechen außerdem genau der Frist, die nach einer Fehdeerklärung einzuhalten waren. Die demgegenüber widersprechende Angabe, dass sich Kohlhaas „genau am Tage nach dem Begräbnis“ seiner Frau bereits auf seinem Feldzug gegen den Junker befunden und in Jüterbock aufgehalten habe, gehört dagegen ins letzte Drittel der Erzählung. Durch den Auftritt der wahrsagenden Zigeunerin, die Kohlhaas an eben diesem Tag in Jüterbock trifft und die in merkwürdiger Weise als Wiedergängerin der verstorbenen Frau erscheint, hat die Erzählung ihre Textlogik von einer realistischen Geschichte, in der es um Recht geht, durch die einer phantastischen Geschichte ersetzt, in der es um (höhere) Macht geht. Die sich widersprechenden Zeitangaben gehören somit jeweils unterschiedlichen Textlogiken an, auf deren Wechsel sie zugleich verweisen (hierzu ausführlich Abschnitt V.4)

Wie mit den Genauigkeiten sowie mit den Ungenauigkeiten der Kleistschen Texte umzugehen ist, gehört zu den offenen, editorisch wie interpretatorisch umstrittenen Fragen der Kleist-Philologie. Angesichts von Interpretationen, die sich einzelnen kleinen Schriftzeichen wie einem Apostroph zuwenden (siehe Reuß 2010, zur *Verlobung in St. Domingo*) oder sogar der Gestaltung der Buchstaben und der Typographie (Nehrllich 2012), fällt es schwer, die Grenze zwischen Über- und „Unterinterpretation“ (Schröder

2000) zu ziehen oder das Maß für „Erschöpfendes Interpretieren“ (Niehaus 2013) anzugeben.

In jedem Fall aber hat Kleist das Medium des Schreibens und der Schrift in fast allen seinen Texten selbst intensiv problematisiert: Von Aktenstücken und Verträgen über Gesetzestexte und Briefe (gefälschte und nicht gefälschte) bis hin zu Verwirrspielen um einzelne Buchstaben. So ist in *Amphitryon* mal ein J (das in Fraktur identisch ist mit einem I) für Jupiter mal ein A für Amphitryon auf dem Diadem zu lesen und stürzt Alkmene daher in Zweifel an der Identität Amphitryons als ihrem nächtlichen Liebhaber (siehe dazu Abschnitt V.1). (Ob man die Tatsache, dass Sosias, der Diener des Feldherren Amphitryon, mehrfach als der gleiche alte „Esel“ bezeichnet wird, ironisch auf das I-A dieses Buchstabenspiels beziehen soll, als eine Art „Eselsgeschrei“, ist dann wieder eine Frage nach den Grenzen der Interpretation). Auch in *Der Findling* ist es ein zufälliges Spiel mit Buchstaben, in dem Nicolo merkt, dass sein Name ein Anagramm eines anderen Namens ist, was wiederum zu Verwirrungen führt. In der Anekdote *Der Griffel Gottes* geht es ebenfalls um ein Spiel mit Buchstaben. Gott löscht durch einen Blitzschlag auf dem Leichenstein einer Polin, die sich am Ende eines sündigen Lebens die Absolution und einen entsprechenden Grabspruch erkaufte, die Buchstaben dieser erzernen Inschrift dergestalt aus, dass die verbleibenden Lettern „Sie ist gerichtet“ (DKV III, 355) ergeben. Sei dies nun ein Zufall oder göttliche, autorschaftliche Absicht, hinter den Buchstaben gibt es immer nur wieder Buchstaben, die man lesen muss. So reflektiert Kleist hier selbst die Frage, wie weit man in der Zuschreibung von Absichtlichkeit und Autorschaft gehen kann. Indem Kleist gegenüber seiner Vorlage Metaphern aus der Druckersprache einsetzt (Lettern werden „gegossen“, der Grabstein heißt „Leichenstein“ und wird „gesetzt“, wobei „Leiche“ ein im Satz ausgefallenes Wort bezeichnet etc.; siehe hierzu Bergengruen 2011a, 301), rückt er die Materialität der Druckschrift ins Zentrum.

Zwar beschreibt er in seinem Text *Brief eines Dichters an einen anderen* als das vorgebliche Ideal der Poesie, das Körperliche des Mediums, das der Gedanke notwendig brauche, um erscheinen zu können, „verschwinden zu machen“ (DKV III, 566): „Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meine Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze Forderung meiner Seele erfüllt.“ (ebd., 565) Dass dies aber gerade unmöglich ist, dass sich der Mensch im Gegenteil in der Realität und der Materialität von Zeichen verstrickt und sich in seinen eigenen Deutungen täuscht und in ihnen isoliert, dass er den Effekten und Wirklichkeitskräften von Medien und Zeichen ausgeliefert ist, das zeigt Kleist in seinen Texten immer wieder. Dem „Gröberem, Körperlichem“ (ebd.) der medialen Realität von Form und Schrift gehört damit – als Element der Realität – Kleists ganze Aufmerksamkeit.

Schreiben und
Schrift als Thema

V. Einzelanalysen

1. *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière* oder: Ausnahmestände des Ich

Von den beiden Komödien, die Kleist während und vor allem nach seiner Guiskard-Krise geschrieben hat, ist *Der zerbrochne Krug* die bekanntere und auf den Bühnen auch die weit häufiger gespielte. *Amphitryon*, das Lustspiel nach Molière, ist aber, so Thomas Mann, „das witzig-anmutvollste, das geistreichste, das tiefste und schönste Theaterspielwerk der Welt“ (NR Nr. 643a, 523). Und Ulrich Fülleborn konzediert, der Text enthalte eine „der komischsten und zugleich bedeutsamsten Rede- und Spielszenen der Weltliteratur über das Ich“ (Fülleborn 2005, 191).

Entstehung Das fertige Manuskript des Textes lag Anfang Januar 1807 in Händen von Kleists Freund Rühle von Lilienstern, der sich um die Publikation kümmerte,

die schließlich Adam Müller bei seinem Dresdner Verleger Arnold besorgte, da Kleist zu dieser Zeit noch in französischer Gefangenschaft war. Im Mai 1807 erschien der Text (als erster unter Kleists eigenem Namen) mit einer Vorrede Müllers im Druck. Die Uraufführung erfolgte erst im April 1899. Wahrscheinlich hat Kleist vor allem in seiner Königsberger Zeit an dem Stück gearbeitet. Allerdings lernte Kleist schon 1803 in Dresden Johann Daniel Falk kennen, dessen Bearbeitung des Stoffes unter dem Titel *Amphitruon* 1804 in Halle erschienen war und Kleist zur Auseinandersetzung mit dem Mythos inspiriert hatte. Briefstellen und Parallelen vor allem zu *Der zerbrochne Krug*, aber auch, wie noch zu zeigen sein wird, zur *Penthesilea*, machen die 20 Monate in Königsberg als Zeit der eigentlichen Erarbeitung und Fertigstellung wahrscheinlich (DKV II, 676–678).

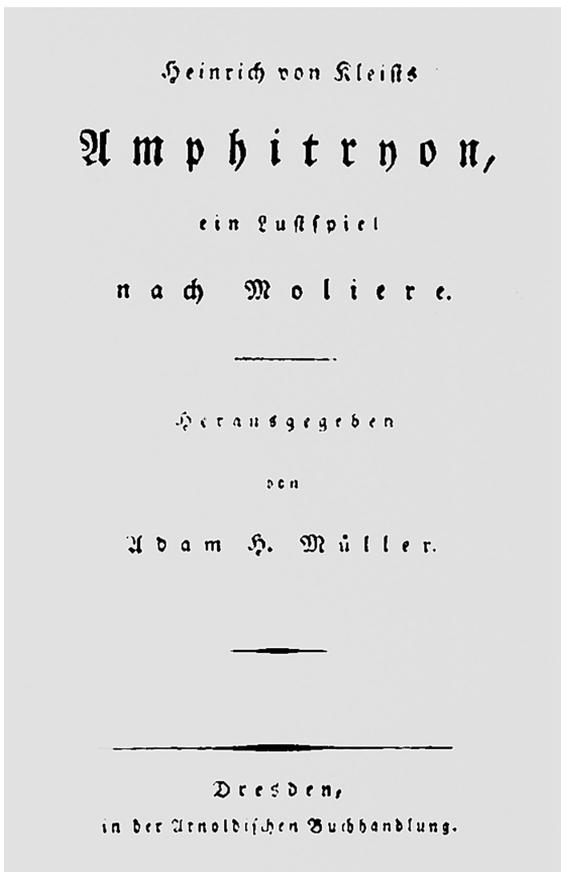


Abb. 6:
Titel der Erstausgabe des Lustspiels
Amphitryon (1807), des ersten Werks,
das unter Kleists Namen veröffentlicht
wurde.

Stoff und Quellen

So wie sich Kleist in *Der zerbrochne Krug* auf die antike Tragödie *König Oedipus* des Sophokles bezieht, so greift er in *Amphitryon* einen antiken Stoff auf, dem Plautus um 200 v. Chr. in seinem *Amphitruo* die prägende Form gegeben hatte. Es gab in der Antike zwar auch tragische Bearbeitungen des Mythos, allerdings sind die entsprechenden Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides nicht erhalten. Die Tendenz des Stoffs zum Tragischen bleibt aber in allen weiteren Komödienbearbeitungen, von Jean Rotrou (1609–1650) Stück *Les deux Sosies* (1638) über Molières (1622–1673) *Amphitryon* (1668) bis hin zu Peter Hacks (1928–2003) gleichnamiger Komödie (1967) untergründig präsent – Plautus nannte seine Komödie im Prolog entsprechend eine *tragicomoedia* (Plautus 2009, V. 63).

Der mythische Kern des Stoffes findet sich bereits bei Hesiod in seinem Epos *Der Schild des Herakles* (Fleig 2009, 42) und handelt von der Zeugung und Geburt des größten Heros der griechischen Mythologie. Das Komödiantische des *plots* liegt – neben der Einführung der komödientypischen Figur des Sklaven bei Plautus – vor allem in den Umständen der Zeugung, d. h. in der Komik des Rollentausches, die ebenfalls erst Plautus einführte: Jupiter, um die schöne Alkmene zu erobern, verwandelt sich in die Gestalt ihres Ehemannes Amphitryon und besucht Alkmene in der Nacht vor dessen Rückkehr aus dem Felde. Aus diesem Doppelgängerspiel des Gottes, das auf der Ebene der Diener zwischen Merkur und Sosias wiederholt wird, erwachsen die komischen Szenen, die aber bis an die Grenzen der Ich-Zerstörung reichen. Denn durch die Täuschungen der Götter geraten die tragenden Figuren in eine je unterschiedliche Krise ihrer Identität (vgl. hierzu Strässle 2002, 217–232), in einen Ausnahmezustand des Ich. Ordnet man die sechs Figuren nicht nach Ständen in drei Herren-Diener-Paare (Jupiter-Merkur, Amphitryon-Sosias und Alkmene-Charis), sondern nach Geschlecht und Begehren in zwei Dreierkonstellationen (Jupiter/Amphitryon-Alkmene, Merkur/Sosias-Charis), dann zeigt sich, dass es um zwei verschiedene Identitätsprobleme geht: Amphitryon und Sosias finden jeweils ihren Platz, ihren Namen, ihre Rolle und ihr Ich durch einen Doppelgänger *als Konkurrenten* bereits besetzt, wobei Sosias sich dagegen mit der Widerständigkeit seines Körper-Ichs komisch behauptet, während Amphitryon aufgrund seines Ehrverlusts in Verzweiflung, Wut und Rache gerät. Hier ist das Identitätsproblem ein Existenzproblem. Alkmene und Charis dagegen treffen auf den göttlichen Doppelgänger *als Liebenden und Ehemann* und werden so irre an ihrem eigenen Ich und ihrem eigenen Gefühl, da sie es jeweils mit zwei verschiedenen Männern zu tun haben und mit der Schwierigkeit, diese zu unterscheiden. Dabei begegnet Charis in Merkur-Sosias einem Mann, der sie deutlich gröber behandelt als Sosias, während Alkmene in Jupiter-Amphitryon einen Traum- und Göttergatten findet. Hier betrifft das Identitätsproblem das Begehren und die Wahrnehmung des Du. Als entscheidende Neuerung bei Kleist gerät aber hier sogar der täuschende Gott Jupiter selbst in eine Ich- und Identitätskrise, da er von Alkmene selbst geliebt werden will und in ihr ein spiegelndes Du sucht, diese aber immer nur Amphitryon in ihm sieht.

Figurenkonstellationen

Molières *Amphitryon* als Vorlage

Kleists Komödie folgt dabei in enger Anlehnung dem Text Molières. Zeile für Zeile, Replik für Replik übersetzt Kleist mit oft nur winzigen, aber entscheidenden Verschiebungen seine Vorlage. Einzig die Szenen II,4 (die Ent-

deckung der falschen Signatur auf dem Diadem des Labdakus), II,5 (das lange Gespräch zwischen Jupiter und Alkmene, in dem sich Jupiter zu erkennen gibt) sowie II,6 (Sosias Frau Charis will prüfen, ob Sosias ein Gott ist und fällt vor ihm als vor einem Gott in den Staub), hat Kleist selbst erfunden und an die Stelle der Szenen II,4-7 bei Molière gesetzt. Außerdem lässt er Alkmene, die bei Molière im dritten und letzten Akt nicht mehr erscheint, in der Schlusszene des Stücks noch einmal auftreten, wo sie erklären soll, welcher der beiden Amphitryone der echte ist. So bildet Kleists Bearbeitung des Molièreschen Lustspiels den seltenen Fall, dass ein Text, der bei anderen Autoren als Nebenarbeit unter der Rubrik ‚Übersetzungen‘ firmieren würde, hier als vollgültiges und eigenes Werk gilt, obwohl Kleist über weite Strecken so eng der französischen Vorlage folgt.

Diese Wertung hat sich allerdings erst im 20. Jahrhundert durchgesetzt, nicht zuletzt durch das Urteil Thomas Manns. Ludwig Tieck dagegen, der erste Herausgeber der Schriften Kleists, hat dessen *Amphitryon* als „Versuch, den man nur eine Verirrung nennen kann“ (NR Nr. 632, 517) sowie als „Mißverständnis“ bezeichnet und damit für lange Zeit das Urteil über das Stück geprägt. Dass Kleist mit seiner Bearbeitung einen ganz anderen Akzent setzt als Molière, ja sich in Gegensatz zu diesem setzt, ist jenseits aller Wertung schon früh erkannt worden, namentlich von Goethe: „Molière läßt den Unterschied zwischen Gemahl und Liebhaber vortreten, also eigentlich nur ein Gegenstand des Geistes, des Witzes und zarter Weltbemerkung. [...] Der gegenwärtige, Kleist, geht bei den Hauptpersonen auf die Verwirrung des Gefühls hinaus.“ (LS Nr. 182a, 160) Mit dieser zutreffenden Charakterisierung beginnt, so Peter Szondi, die „vergleichende *Amphitryon*-Forschung“ (Szondi 1961, 256). Kleist verlegt in der Tat das Drama aus der höfischen Welt der Rollen und Positionen in das Innere der Figuren. Er gestaltet Ausnahmezustände des Ich, d. h. die albraumartige Erfahrung, sich der eigenen Identität und des innersten Gefühls beraubt zu sehen. Und Kleist fragt nach der Funktion jenes Gefühls, dessen Verwirrung, er (nicht nur in diesem Text) darstellt, als nach einem Medium der Unterscheidung. In der Unterscheidung der beiden Amphitryone, die Alkmene in der letzten Szene nur bei Kleist abverlangt wird, gipfelt das Stück.

Winzige
Verschiebungen mit
großem Effekt

Diese Veränderung des Problemgehalts kann man nicht nur an Hand der von Kleist selbst neu geschriebenen Szenen, sondern auch da finden, wo Kleist den Text mit nur wenigen Verschiebungen übersetzt. „Einzelne Momente von Kleists Gedankenwelt sind gegenwärtig noch in den kleinsten und unscheinbarsten Zellen des neuen Sprachkörpers.“ (Szondi 1961, 253) So schon am Beginn der Handlung: Während Jupiter in Gestalt des Amphitryon mit Alkmene schläft und er zur Verlängerung des Vergnügens die Nacht auf 17 Stunden künstlich verlängert hat, kommt Amphitryons Diener Sosias vor dem Haus seines Herrn an, um Alkmene dessen baldige Rückkunft zu melden (I,1). Hier trifft er aber auf Merkur in Gestalt des Sosias (I,2), der ihn im Dunkeln mit einem „Halt dort! Wer geht dort?“ den Zutritt verweigert. Sosias antwortet „Ich“ (bei Molière: „Moi“). Daraufhin Merkur bei Kleist: „Was für ein Ich?“ (bei Molière: „Qui, moi?“). In der Version Molières fragt Merkur einfach nochmal, wer hier ich sagt: „Qui moi?“, d. h. „Wer, ich?“ Bei Kleist dagegen wird die Frage durch die Formulierung „Was für ein Ich?“ ins Grundsätzliche gewendet.

Die Ich-Enteignung, die Sosias im Folgenden erleidet, gewinnt bei Kleist eine politisch-gewalttheoretische, eine sprachphilosophische und eine erkenntnistheoretische Dimension (vgl. hierzu DKV I, 922–930): Mit Gewalt prügelt Merkur Sosias gleichsam aus dessen sozialer Haut, reduziert ihn mit dem Stock auf sein bloßes Leben, indem er ihm Namen und soziale Rolle nimmt. Indem Sosias sich der Gewalt des Prügelstockes unterwirft, gibt er seinen Namen preis, um seine körperliche Haut, sein bloßes Leben zu retten: „Ich kann mich nicht vernichten, / Verwandeln nicht, aus meiner Haut nicht fahren, / Und meine Haut dir um die Schulter hängen.“ (DKV I, 392, V. 276f.; im Folgenden zitiert nach dieser Ausgabe mit Angabe der Verszahl). So macht Merkur als Souverän und durch Gewalt Sosias zum „Inbegriff des Homo sacer“ (Kraft 2011, 223).

Ich-Enteignung

Die Ablösung des Namens vom Körper, den er bezeichnet, ist dabei zugleich ein sprachtheoretisches Problem, das wiederum ein Grundsätzliches ist, nämlich die Divergenz von Zeichen und Bezeichnetem. Sosias selbst hatte sich bereits zuvor in seinem Monolog (I,1) dieser Divergenz bedient, indem er, im Rollenspiel seinen Auftrag einübend (und hier bereits sein Ich verdoppelnd), Alkmene einen Bericht der Schlacht gibt, obwohl er nicht dabei war. Rede, heißt das, ist weder notwendig noch verlässlich an eine von ihr bezeichnete Wirklichkeit gebunden, sondern schafft ihre eigene, fiktive und konstruierte Wirklichkeit. Wenn das Ich vom Sprachzeichen des Namens abhängt und dieser Name vom bezeichneten Körper (durch Gewalt) ablösbar ist, dann stehen sowohl das Ich als auch der von keinem Namen mehr geschützte Körper auf dem Spiel.

Divergenz von Zeichen und Bezeichnetem

Die Art und Weise, wie Merkur den Diener des Amphitryon „entsosiiert“ (V. 2158), hat schließlich auch eine erkenntnistheoretische Dimension. Die größte Verwirrung stiftet er nämlich dadurch, dass er Dinge weiß, die eigentlich nur Sosias wissen kann. Dass er sich während der Schlacht im Zelt versteckt und Schinken gegessen hat, kann eigentlich nur ihm bekannt sein: „Was Niemand hat gesehn, kann Niemand wissen, / Falls er nicht wirklich Ich ist, so wie ich“ (V. 350f.), heißt es bei Kleist. Dass Merkur hier die Doppelgängerei bis hinein in die Erste-Person-Perspektive des Sosias ausweitet, bewegt diesen schließlich – einerseits – zum Einlenken. Die Komik der Situation besteht aber – andererseits – darin, dass Sosias' Bewusstsein, Sosias zu sein, ihm, wie sein Körper, nicht auszutreiben ist (Müller-Seidel 1971, 112): In der letzten Zeile, in der er beschließt, sich zu beugen und zurück ins Kriegslager zu gehen, spricht er sich bei Kleist selbst doch wieder als Sosias an: „Wie wird dein Herr, Sosias, dich empfangen?“ (V. 395)

Enteignung der Ersten Person-Perspektive

Während Sosias (und später Amphitryon) sich durch einen Doppelgänger vom Platz ihres Ichs verdrängt sehen, geht es in der dann folgenden Szene zwischen Alkmene und Jupiter um ein Anerkennungsproblem. Jupiter, nicht zufrieden mit dem Genuss bloßer körperlicher Freuden, will diese zugleich als Ausdruck der Liebe gewertet wissen und nicht als bloßen Akt ehelicher Pflichterfüllung. Bei Molière ist hier die Komik akzentuiert, dass der Ehebrecher eifersüchtig auf den betrogenen Ehemann ist und fürchtet, als Ehemann und nicht als Geliebter geliebt worden zu sein: „Et c'est moi, dans cette aventure, / Qui, tout dieu que je suis, dois Ptre le jaloux.“ (Molière, III, 10, V. 1903f.) („Ich bin es, der in diesem Abenteuer, auch wenn ich tausendmal Gott bin, der Eifersüchtige sein muß.“ Zit. n. Stierle 1997, 45).

Anerkennungs- und Identitätsproblem Jupiters

Bei Kleist ist dieser „Zweifel“ (V. 454) zu einer Identitätsfrage des Gottes gesteigert. Hier möchte Jupiter nicht nur als Geliebter (im Gegensatz zum Ehemann) empfangen worden sein, sondern als das *Ich*, das er ist, als Gott, als ganz besonderes Individuum: „Ich möchte dir, mein süßes Licht, / Dies Wesen eigner Art erschienen sein, / Besieger dein, weil über dich zu siegen, / Die Kunst, die großen Götter mich gelehrt.“ (V. 474–477)

So macht Kleist aus dem Molièreschen *Rollenproblem* eine Ich- und Anerkennungsfrage. Kleist steigert damit die paradoxe Lage des Gottes, der in der Maske des anderen doch als er selbst anerkannt und geliebt werden will. Und zu dieser Anerkennung braucht er in besonderer Weise das ihm unverfügbare Du (Jauß 1981, 132), braucht er Zugriff auf die Erste-Person-Perspektive der Alkmene, die er aber – im Gegensatz zu Merkur gegenüber Sosias – überraschenderweise gerade nicht einnehmen kann. So wie König Philipp in Schillers *Don Karlos* an diesem *einen* Punkt, in der Unsicherheit, ob seine Frau ihn liebt, *Mensch* ist (Schiller 1993, II, 39, V. 866), so auch hier der Gott Jupiter: Nicht er, sondern nur sie kann wissen, aus welchen Motiven und mit welchen Gefühlen sie gehandelt hat. Jupiter kann zwar in Amphitryons Haus eindringen und in Alkmenes Körper, aber nicht in ihr Wissen von sich selbst. Und so bleibt ihm nur der Appell an die Unterscheidungen in ihren Inneren, an die Mitteilung ihres Gefühls: „So öffne mir dein Inn’res denn, und sprich / Ob den Gemahl du heut, dem du verlobt bist, Ob den Geliebten du empfangen hast?“ (V. 455–457).

Und Alkmene hat durchaus Unterschiede bemerkt. So sei ihr in dieser „heutern Nacht“ nicht entgangen, „wie, vor dem Gatten, / Oft der Geliebte aus sich zeichnen kann“ (V. 488–489). Mit einem „Ach!“ (V. 507), indem der siebzehnstündige Göttersex noch nachhallt, bejaht sie die Frage Jupiters, ob diese Nacht ihr länger erschienen sei als sonst, und ihrer Dienerin Charis erzählt sie, dass Amphitryon ihr schöner vorgekommen sei als sonst: „Ich hätte für sein Bild ihn halten können, / Für sein Gemälde, sieh, von Künstlershand, / Dem Leben treu, in’s Göttliche verzeichnet.“ (V. 1189–1191) Jupiter, in der Gestalt des geliebten Amphitryon, erscheint Alkmene als dessen Steigerung, als Ideal seiner selbst, weshalb sie diese Differenzerfahrung zunächst nur „berauscht“ (V. 511), aber nicht irritiert.

Krise der Ersten
Person-Perspektive
Alkmenes

Zu dieser Irritation kommt es im zweiten Akt, als Amphitryon als Sieger aus der Schlacht und in Erwartung einer sexuell sehnsüchtigen Gattin nach Hause kommt und dort überrascht hören muss, dass Alkmene ihn gestern schon heiß und inbrünstig empfangen habe. Wieder geht es um eine Problematisierung der Ersten-Person-Perspektive. So wie Amphitryon ganz genau weiß, dass er *nicht* mit Alkmene geschlafen hat, so weiß Alkmene ihrerseits ganz genau, *dass* sie es getan hat. So bestreiten sich beide wechselweise die Autorität der Ersten-Person-Perspektive. Mit dem Begriff der Ersten-Person-Perspektive ist ein philosophisches Problem bezeichnet, das die Frage des Selbstwissens behandelt (Newen 2005). In der Regel ist man geneigt, dem anderen die Autorität der Ersten-Person-Perspektive einzuräumen, denn wer man ist, was man fühlt und was man erlebt hat, weiß man – normalerweise – selbst am besten. Nur im Ausnahmefall, wenn jemand dies bestreitet, und aus der Dritten-Person-Perspektive etwa behauptet, der andere sei nicht er selbst oder habe etwas nicht erlebt, wird es problematisch. In diesem Fall muss man die Erste-Person-Perspektive mit Argumenten begründen, die aus

der Dritten-Person-Perspektive nachvollziehbar sind, indem man etwa einen Ausweis vorlegt oder Zeugen aufruft. Damit hat man aber die Autorität der Ersten-Person eingebüßt und bewegt sich jetzt, wie der andere auch, im Feld der (täuschenden) Zeichen und (bestreitbaren) Bedeutungen.

Im Fall von Amphitryon und Alkmene führt der Ausnahmezustand einer wechselseitigen Bestreitung der Perspektive des anderen zunächst zu Hypothesen von einem „Traum“, einem bösen „Dämon“, einem „Scherz“, einer Störung im „Oberstübchen“ oder einem „Wunder“ und dann – und das markiert den Wechsel auf die gemeinsame Dritte-Person-Perspektive – zum Aufruf von Zeugen, Beweisen und Zeichen. So zeigt Alkmene den Gürtel des Labdakus, den ihr Amphitryon gestern geschenkt hat, als Beweis *ihrer* Wahrheit. Amphitryon beugt sich – ähnlich wie Sosias in Szene I,2 – zunächst diesem Beweis, ruft aber dann, nachdem er Alkmene über seinen vorgeblichen Besuch verhört hat, deren eigenen Bruder zum Zeugen auf, dass er gestern noch in der Schlacht gewesen sei. Doch die Zeichen sind, getrennt von ihrer Bedeutung, potentiell trügerisch. Aussagen, Ausweise und Namen, das weiß Kleist aus eigener Erfahrung, können gefälscht sein, und so benötigen Zeichen dann wieder weitere Zeichen, um ihren Wert als Zeichen zu beglaubigen etc. Daraus baut Kleist die vielen Verhör- und Beglaubigungsszenen seiner Texte.

Alkmene stürzt nun in die größte Verwirrung, als das Zeichen auf dem Zeichen, das beweisen soll, dass sie die Nacht mit Amphitryon verbracht hat, das auf dem Diadem eingravierte A, plötzlich ein J ist – und damit von einem Beweis für sie zu einem Beweis gegen sie mutiert. Doch trotz aller Evidenz des gegen sie zeugenden Zeichens hält Alkmene daran fest, dass sie Amphitryon und keinen anderen empfangen habe.

Dabei weiß, wenn nicht Alkmene selbst, so doch die Sprache, die Kleist die Figuren als „ein zweideutig Zeichen“ (V. 783) sprechen lässt, von dem Gott, der ihr in Gestalt ihres Mannes erschienen ist. So begrüßt Alkmene ihren irdischen Mann, der ihr in der Nacht als „ins Göttliche verzeichnet“ erschienen war, wiederum – jetzt aber aus Schrecken – als Gott: „O Gott Amphitryon!“ (V. 777) Und sie berichtet ihm in dem Verhör, das Amphitryon mit ihr anstellt, er habe ihr geschworen, „daß nie die Here so den Jupiter beglückt“ (V. 823), ja, dass er „ein Gott“ (V. 960) sei. Und sogar, dass der Amphitryon-Gott ein Wunschtraum ist, macht die Sprache Alkmenes bei Kleist überdeutlich: „Ich saß in meiner Klaus' und spann, und *träumte* / Bei dem Geräusch der Spindel mich ins Feld, / Mich unter Krieger, Waffen hin“ (V. 931–933; Hervorh. J.L.), so beschreibt sie ihre Situation, als Jubelrufe die Ankunft Amphitryons ankündigen. Nachdem so der Traum der Frau von Männern und Helden auf dem Schlachtfeld als Ausgangssituation gesetzt ist, beschreibt Alkmene die Ankunft Jupiter-Amphitryons (wie später Penthesilea die Erscheinung Achills als Erscheinung des Kriegsgottes Mars) als Überbietung des Traums und als – einen für Zeus' Erscheinen typischen – gliederdurchzuckenden Blitzschlag: „auch nicht *im Traume* / Gedacht' ich noch, welch' eine Freude mir / Die guten Götter aufgespart, und eben / Nahm ich den Faden wider auf, als es / Jetzt zuckend mir durch alle Glieder fuhr.“ (V. 936–940; Hervorh. J.L.) Und ihrer Dienerin Charis berichtet Alkmene vom Erscheinen Jupiter-Amphitryons so: „Er stand, ich *weiß* nicht, vor mir, wie im *Traum*.“ (V. 1192; Hervorh. J.L.)

Zeigen und Zeichen

Zweideutigkeit der Zeichen und das „Wissen“ der Sprache

Die Gleichzeitigkeit von Wissen und Nichtwissen um die Differenz zwischen Gott und Mensch, Traum und Wirklichkeit, und um den „Göttergatten“ (Strässle 2002, 226) als Traum- und Wunschobjekt wird nun aber, Wirklichkeit geworden, zur Zerreißprobe für Alkmenes Wachbewusstsein. „Nicht wissend, ob ich wache, ob ich träume“ (V. 1125), stürzt Alkmene in Zweifel, wer ihr wirklich erschienen ist. Dabei wird der Schrecken über den Buchstabaustausch in enger sprachlicher Parallele zur Erscheinung Jupiter-Amphitryons formuliert, wiederum als die Wahrnehmung eines Zugs (changierend zwischen Schrift- und Gesichtszug) und als die Erfahrung eines Blitzschlags: „Und einen andern fremden Zug erblick' ich, / Und wie vom Blitz steh' ich gerührt – ein J!“ (V. 1148) Wunschtraumerscheinung des Amphitryon-Gottes und die Schreckvision des Jupiter-Betrugs, der Auseinanderfall von dem „innersten Gefühl“ (V. 1251) und den äußeren Zeichen (Gesichtszug und Schriftzug), zeigen sich *in der Sprache* der Alkmene als ununterscheidbar.

Szene II, 5: Jupiter
und Alkmene

Im dann folgenden Gespräch zwischen Jupiter-Amphitryon und Alkmene, der berühmten Szene II, 5, rückt neben Alkmene vor allem Jupiter in den Blick. Konfrontiert mit Alkmenes Zweifeln spielt Jupiter-Amphitryon ein ausweichendes rhetorisches Spiel, das einem Tanz uneindeutiger Pronomen gleicht. Mal spricht er in der Er-, mal in der Ich-Form, mal als Gott, mal als Amphitryon, und oft auch ununterscheidbar als beide zugleich. Immer wieder sagt Jupiter, er sei der Betrogene und räumt damit implizit den Betrug ein: „Er war / der Hintergangene, mein Abgott! *Ihn* / Hat seine böse Kunst, nicht dich getäuscht, / Nicht dein unfehlbares Gefühl!“ (V. 1287 f.) Sie sei auf den Betrug nicht hereingefallen, denn: „Alles, / was sich dir nahet, ist Amphitryon.“ (V. 1262 f.) Doch als Alkmene sich so nicht beruhigen lässt, offenbart sich Jupiter als er selbst, allerdings nur in der dritten Person: „Zeus selbst, der Donnergott, hat dich besucht.“ (V. 1336) Nur ein Gott habe ihr Gefühl betrügen, habe Buchstaben austauschen können etc. Der Triumph durch diesen Betrug aber bleibt auf das Sexuelle beschränkt. Im Weiteren offenbart Jupiter nämlich, dass nicht das körperliche Vergnügen, sondern Kränkung, Eifersucht und Rache die eigentliche Motivation seines Kommens waren: „Er kam, *wenn* er dir niederstieg, / dir nur, um dich zu *zwingen* ihn zu denken, / Um sich an dir, Vergessenen zu *rächen*.“ (V. 1464)

Denn Alkmene habe im Gebet nicht Jupiter, sondern ihren „Götzen“ Amphitryon angebetet. Gerade an der Unwillkürlichkeit der Bewegung, an der Grazie, mit der sie sich vor dem Gott niederwirft, erkennt Jupiter, dass sie im Grunde dabei an den Gatten denkt: „Weshalb *warfst* du auf's Antlitz dich? – War's nicht, / Weil in des Blitzes zuckender Verzeichnung / Du einen wohlbekannten Zug erkannt?“ (V. 1443) Und eben das ist der „Stachel“ (V. 1295), den Jupiter sich mit der ganzen „Götterkunst nicht reißen kann“ (V. 1297) und der ihn mit dem Dornauszieher aus Kleists *Marionettentheater* verbindet, der ebenfalls ohne spiegelnde Bestätigung bleibt. Exakt so also, wie Alkmene „in des Blitzes zuckender Verzeichnung“ immer nur „den wohlbekannten Zug“ des Amphitryon erkannt hat (den Gatten im Gott), so sieht sie nun – und eben das ist die Strafe Jupiters (im doppelten Sinne des Genitivs) – in Jupiter-Amphitryon immer nur ihren Gatten (d. h. im Gott den Gatten). Jupiter nimmt die Praxis Alkmenes, die zwischen Gott und Gatten nicht trennen will, gleichsam beim Wort und erscheint ihr tatsächlich als Gatte. Das Ziel dieses rächenden Wörtlichnehmens ist aber gerade, die

Unterscheidung herbeizuführen, die Alkmene verweigert. Die Gravur des J auf dem Diadem und die lange Nacht soll ein Gedenken stiften, eine Erinnerung einbrennen, die ausschließlich ihm, dem Gott gilt: „So oft du seinen Namenszug erblickst, / Dem Diadem *verzeichnet*, wirst du seiner / Erscheinung auf das Innigste gedenken; / Dich der Begebenheit auf jeden *Zug* erinnern; Erinnern, wie vor dem Unsterblichen / Der *Schreck* am Rocken dich *durchzuckt*.“ (V. 1475–1480; Hervorh. J.L.) Man sieht, wie genau Kleist hier zum wiederholten Mal, die Worte Verzeichnung, Zug und das blitzhafte Durchzucken in Zusammenhang bringt. Der Namenszug soll hier an die Stelle des Gesichtszugs Amphitryons treten und an dessen Stelle, Zug für Zug, die unmittelbare körperliche Erfahrung mit dem Gott. Doch Jupiter will noch mehr, will letztlich in seinem Anerkennungsbegehren aus der Maske des Amphitryon heraus und kündigt ihr daher an, dass sie, wenn sie erst sein wahres Antlitz sehen würde, sich zu ihm, dem Gott bekehren würde: „Was du ihm fühlen wirst, wird Glut dir dünken, / Und Eis, was du Amphitryon empfindest.“ (V. 1500f.)

So treibt und lockt Jupiter Alkmene immer weiter in die Unterscheidung zwischen Gott und Gatte hinein. Doch Alkmene erklärt unerbittlich, dass sie nicht den Gott will, sondern Amphitryon, ja – und darin steckt die implizite Anerkennung der Tatsache, dass sie unbewusst weiß, dass sie die gestrige Nacht mit einem Gott verbracht hat – sie wünscht sogar, diese besondere Nacht, nicht erlebt zu haben, sie hätte sich besser „vor allen Göttern und Heroen / In meine Klause riegelfest verschließen“ (V. 1509) sollen. Entsprechend bricht Jupiter hier zusammen: „Verflucht der Wahn, der mich hierher gelockt!“ (V. 1512). Geradezu verzweifelt bittet der Gott jetzt um Liebe, um Spiegelung im Du: „Ach Alkmene! / Auch der Olymp ist öde ohne Liebe. [...] *Er* will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm. / In ew'ge Schleier eingehüllt, / Möcht' er sich selbst in einer Seele spiegeln, / Sich aus der Träne des Entzückens wiederstrahlen.“ (V. 1519–1525)

Doch auch jetzt beharrt Alkmene darauf, dass dem Gott ihre Ehrfurcht, Amphitryon aber ihre Liebe gehöre, so dass Jupiter schließlich die entscheidende Frage stellt, die sich auf Alkmenes *Gefühl* als Medium der Unterscheidung richtet: „Wenn ich, der Gott, dich hier umschlungen hielte, / Und jetzo dein Amphitryon sich zeigte, / Wie würd' dein Herz sich wohl erklären?“ (V. 1561–1563) Damit nimmt Jupiter bereits die letzte Szene des Dramas vorweg, in der Alkmene nicht im Konjunktiv einer imaginären Prüfung, sondern in der Wirklichkeit, zwischen Jupiter-Amphitryon und Amphitryon unterscheiden muss. Und auch Alkmene nimmt ihre Unterscheidung, die sie später treffen wird, hier bereits vorweg: „Wenn du, der Gott, mich hier umschlungen hieltest / Und jetzo sich Amphitryon mir zeigte, / Ja – dann so traurig würd' ich sein, und wünschen, / Daß er der Gott mir wäre und daß du / Amphitryon mir bliebst, wie du es bist.“ (V. 1564–1568) Was heißt das?

Im Grunde sagt Alkmene nichts Neues, sie will Amphitryon und nicht den Gott. Und da der präsente Gott ihr ja Amphitryon ist, müsste sie, käme ein falscher Amphitryon, wünschen, dass er der Gott wäre, dem sie nur Ehrfurcht schulde, damit ihre Liebe bei dem gegenwärtigen Amphitryon (der freilich tatsächlich der Gott ist) bleiben könne. Dass Jupiter dennoch beseligt reagiert, liegt nicht daran, dass er nun glaubt, endlich sei er gemeint (so Müller-Seidel 1971, 188f. und Fleig 2009, 46), sondern daran, dass er angesichts

Alkmenes
Verweigerung der
Unterscheidung

ihrer Beharrlichkeit und seines völligen Scheiterns gleichsam das Register wechselt und sich in Alkmene als quasi christlicher Schöpfergott und Künstler feiert und ihr als seinem Geschöpf ihren baldigen Sieg ankündigt (Blamberger 2011, 276).

Entscheidung und Unterscheidung in der letzten Szene

Im letzten und dritten Akt kommt es dann in der letzten Szene zur Gegenüberstellung der beiden Amphitryone. Erst jetzt, da sich hier unwiderlegbar zwei Amphitryone zeigen, muss Alkmene endgültig realisieren, dass sie betrogen wurde, dass sie die „Unsträflichkeit ihres Busens“ unwiederbringlich verloren hat. Vor die Wahl gestellt, entscheidet sie sich, weil sie auch jetzt deutliche Unterschiede zwischen beiden wahrnimmt, wieder für den Gott-Amphitryon. Der Hass, mit dem sie sich dabei gegen den echten Amphitryon wendet, zielt auf denjenigen, der ihr Gefühl verwirrt und getäuscht hat: „Du Ungeheuer! Mir scheußlicher, / Als es geschwollen in Morästen nistet!“ (V. 2240) Ungeheuer entziehen sich per definitionem allen Unterscheidungen, sie sind nicht klassifizierbar und identifizierbar, so wie auch Moräste Orte des Ungeschiedenen und des Ununterscheidbaren sind. In eine solche „Höllennacht“ (V. 2243) des Unterscheidungslosen sieht sich Alkmene durch die Verwirrung ihres Gefühls gestoßen.

Gefühl und Unterscheidung

Das Gefühl Alkmenes ist im Text mit dem Problem, Unterscheidungen zu treffen, verknüpft. So weigert sich Alkmene lange, zwischen Ehemann und Geliebtem, zwischen Amphitryon und Gott-Amphitryon zu unterscheiden. Das Gefühl verweigert hier die Unterscheidung. Das Gefühl fungiert, so hat es der Soziologe Peter Fuchs formuliert, gleichsam als Reflexionssperre und sichert so gegen den Sog immer weiterer Unterscheidungen ab, indem es „Nichtfraglichkeiten“ in die Kommunikation einbaut (Fuchs 2004, 106). Als angesichts der Verwirrung der Buchstaben A und J Zweifel auftauchen, wird das besonders deutlich. Alkmene will lieber an ihrer eigenen Identität zweifeln, als daran, dass sie mit Amphitryon die Nacht verbracht hat: „Eh will ich irren in mir selbst! / Eh' will ich dieses innerste Gefühl, / Das ich am Mutterbusen eingesogen, / Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin, / Für einen Parther oder Perser halten.“ (V. 1154–1158) Das eigene Ichgefühl, das man von Kindheit an, wie ein Vampir vom Mutterbusen aufsaugt, könnte selbst ein Vampir sein, ein Barbar (ein Parther oder Perser), d. h. eine fremde Gewalt, die vom Innersten Besitz nimmt, es könnte sich, heißt das, das Ureigenste als das Fremdeste entpuppen (Port 2009, 317). So wie aber dieses „innerste Gefühl“ normalerweise dafür sorgt, dass man das eigene Ich nicht in Frage stellt, dass man Unterscheidungen zwischen Eigenem und Fremden nur bis zu eben dieser Grenze des Ichgefühls trifft, so will Alkmene – aufgrund ihres noch tieferen Gefühls, dass ihr in der Nacht Amphitryon erschienen sei – hier auch keine weiteren Unterscheidungen zulassen. Das Gefühl, so sahen wir auch in *Die Herrmannsschlacht* (siehe oben Abschnitt III, 3), sichert Unterscheidungen gegen weitere Unterscheidungen ab.

Das gilt auch dann, wenn, wie am Ende, Alkmene eine klare Unterscheidung trifft, nämlich die zwischen Gott und Gatten. Der Hass auf den vermeintlichen Gefühlsverwirrer soll jene Unterscheidungseindeutigkeit wiederherstellen, die Alkmene eben jetzt verloren gegangen ist. So verflucht sie das Gefühl: „O verflucht der Busen, / Der solche falschen Töne gibt! / Verflucht die Seele, die nicht so viel taugt, / Um ihren eigenen Geliebten sich zu merken!“ (V. 2252–2256) Gefühlsverwirrung heißt demnach, dass die Ver-

lässlichkeit der Ersten-Person-Perspektive auf dem Spiel steht. Die Wahrheit des eigenen Ich ist nicht innen, sondern außen, ist nicht das Eigene, sondern ein Fremdes, ist selbst unrettbar hineingezogen in die Unbegreiflichkeiten und Rätsel von Täuschung und Verstellung. Wie das innerste, kulturelle am Mutterbusen aufgesaugte Ichgefühl in Konflikt mit dem Begehren nach dem Du geraten kann, wird dann in tragischer Weise in *Penthesilea* thematisiert.

Am Ende schließlich, während Alkmene angesichts des sich nun offenbarenden Jupiters in Ohnmacht fällt, regeln die durch die Frau gekränkten Männer ihre Ehr- und Selbstbildprobleme durch die Vaterschaft eines Helden, die ironisch auf die Verheißung des christlichen Heilands anspielt: „Dir wird ein Sohn geboren werden, / Dess' Name Herkules“ (V. 2335f.), so verkündet Jupiter dem von ihm betrogenen Amphitryon. Alkmene aber, in ihrer „Seele Frieden eingeknickt“ (V. 2262), fällt am Ende, als Jupiter in die Wolken aufsteigt, mit einem vieldeutigen und vielfach gedeuteten „Ach!“ (V. 2362) gleichsam aus dem Text heraus. Als Laut auf der Grenze von Zeichen und Sprache (Greiner 2000, 241) und auf der Schwelle zwischen Komödie und Tragödie (Stierle 2010, 69f.) ist der Ausruf selbst als Ausdruck des Unentschiedenen, sei es im Hinblick auf Alkmene, sei es im Hinblick auf den Text selbst, gelesen worden. Gleichwohl ist auf der Ebene der Sprache auch hier nur, wie durch den gesamten Text, aus einem I (das in Frakturschrift wie ein J aussieht) ein A geworden, aus einem „Ich“ ein „Ach“. So ist es bloß ein Unterschied der Buchstaben, der auch hier für Unentschiedenheit sorgt.

Ende und „Ach!“

2. *Penthesilea* oder: „jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel“

Kleists *Amphitryon* war, als Lesedrama, ein relativer Erfolg. Die ersten Rezensionen – vor dem Hintergrund deutsch-französischer Rivalität – fielen meist positiv aus. Sein zum Teil gleichzeitig entstandenes Drama *Penthesilea* dagegen, das als „organisches Fragment“ im Januar des Jahres 1808 in Auszügen in Kleists Zeitschrift *Phöbus* und dann noch im gleichen Jahr in der Buchfassung erschien, erfuhr eine weit ungünstigere Aufnahme. Die ersten Rezensionen und sogar die Reaktionen der Freunde fielen überwiegend skeptisch, ja ablehnend aus. „Seine *Penthesilea* ist ein Ungeheuer, welches ich nicht ohne Schauern habe anhören können“, schrieb die mit Kleist befreundete Dresdner Malerin Dora Stock nach Erscheinen des ersten *Phöbus*-Heftes (LS Nr. 261, 238). Konnte Kleists Komödienbearbeitung des Molière als nationale und religiös vertiefte Wiedergewinnung der Gattung Komödie – gegen die „Frivolität“ des Franzosen – gedeutet werden, so erschien den Zeitgenossen die *Penthesilea* als unzulässige und formwidrige Sprengung der Gattung Tragödie: „Nach der Theorie der alten Ästhetiker erregt das Trauerspiel Furcht und Mitleid; an deren Stelle treten hier Entsetzen, Abscheu und Ekel“ (LS Nr. 282), heißt es in einer anonymen Rezension. Angesichts einer zerfleischten Leiche wenden sich in der Tat auch die Figuren auf der Bühne mit „Entsetzen“ (DKV II, V. 2566, V. 2598, V. 2703, im Folgenden zitiert mit Verszahl nach dieser Ausgabe des Erstdrucks), mit Abscheu und Ekel ab: „O wendet euch ihr Frauen!“ (V. 2710). Nur Penthesi-

Misserfolg der
Penthesilea:
Abscheu und Ekel

lea, als sie versteht, was sie getan hat, überwindet den „Eckel“ (V. 2995) und küsst den von ihr zerfleischten Leichnam des Achill. Eine solche Darstellung und Reflexion des Ekels aber war in der Kunst um 1800 ein Tabubruch: „Das Ekelhafte ist niemals Objekt der schönen Künste“, so das Verdikt Heinrich Zschokkes in seiner Rezension (LS Nr. 283, 262).

Antiklassische
Antike

Kleist forderte aber nicht nur die Gattung Tragödie heraus, sondern auch die klassizistische Vorstellung der Antike seiner Zeit. Ganz gegen Winckelmanns Diktum, der den Meisterstücken der griechischen Kunst „eine edle Einfalt, und eine stille Größe“ (Winckelmann 1755/1995, 20) konzidiert hatte, und auch gegen Goethes „verteufelt humane“ *Iphigenie* (in der das barbarische Menschenopfer überwunden wird) stellte Kleist die Antike nicht als Sphäre des Ideals von Maß, Harmonie und Humanität dar, sondern – wie später erst Nietzsche – als Kulturraum von Gewalt und dionysischer Sprengung der Ordnung (Müller-Seidel 1981). Als „ungriechisch“ (NR, Nr. 237, 217) wurde die *Penthesilea* dann im Grunde während des ganzen 19. Jahrhunderts abgelehnt. Erst die Expressionisten drehten die Wertung um. Die Tatsache, dass „keine Brücke“ von der *Penthesilea* zu den Idealen der Klassik führe (so Ernst Stadler, zit. n. DKV II, 714) wurde hier gerade zum Ausgangspunkt der gefeierten Modernität Kleists. Dass Kleist mit dieser Tragödie wie mit keinem anderen Text die ästhetischen Normen der Weimarer Klassik diametral angreift, ist Konsens der älteren wie der neueren Forschung (hierzu Schneider 2008). Man muss allerdings ergänzen, dass Kleist hiermit an Tendenzen der klassizistischen Theoriebildung selbst anknüpft, die allerdings – ebenfalls und gerade von Goethe – marginalisiert wurden. Karl Philipp Moritz hatte in seinen Texten immer wieder auf das enge und konstitutive Verhältnis von Schönheit, Gewalt und Zerstörung hingewiesen und dieses Moment der Gewalt auch in Metaphern der Inkorporation gefasst. Goethe, der Moritz bereits 1788 publizierte Abhandlung *Über die Bildende Nachahmung des Schönen* in seine *Italienische Reise* aufnahm, strich aber gerade diese Passagen (Moritz 1997, 1289f.; und hierzu Schneider 1998).

Entstehung

Kleist arbeitete zwischen Sommer 1806 und Herbst 1807 an der Tragödie, d.h. in Königsberg (seit seiner Beurlaubung) und in der französischen Gefangenschaft in der ersten Jahreshälfte 1807. Beendet hat Kleist die Arbeit in Dresden. Es liegen insgesamt drei Fassungen des Textes vor. Eine frühe Fassung ist in der Handschrift eines unbekanntenen Schreibers erhalten, in die Kleist Korrekturen eingetragen hat, die in die Phöbus-Fassung und den Erstdruck übernommen wurden, teilweise aber auch darüber hinaus gehen. In die Zeitschrift *Phöbus* nahm Kleist die Auftritte 1, 5, 6, 9, 14, 19, 21 und 22 auf und ergänzte das Fehlende durch kleine erläuternde Einschübe in Prosa, bis auf den Schluss, den er ganz ausließ. Und schließlich gibt es die Fassung des Erstdrucks, die Grundlage und Ausgangspunkt der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kleists Tragödie darstellt. Die beiden neueren historisch-kritischen Ausgaben drucken jeweils alle drei Textzeugen vollständig ab.

Ilias als Quelle

Für die Figuren der Griechen und den Handlungsrahmen des trojanischen Krieges war Kleists wichtigste Quelle die homerische *Ilias*. Ihr folgt Kleist auch formal, indem er die 24 Gesänge des Epos als die Struktur der 24 Auftritte des Dramas übernimmt. Das zentrale Motiv des homerischen Gesangs ist der Zorn des Achill, der im 22.–24. Gesang in jene ungeheuerliche Tat kipfelt, die auch leitmotivisch für Kleists Tragödie ist: Achill schändet die Lei-

che seines Gegners Hektor, durchbohrt ihm die Füße und schleift ihn, das „Haupt in dem Staube“ (Ilias, 22, V. 402), dreimal um das Grab des Patroklos (ebd., 24, V. 16), um seinen von Hektor getöteten Freund Patroklos zu rächen. An sechs Stellen des Kleistschen Textes wird diese Tötung des Toten durch den unerbittlichen Achill von ihm selbst (V. 614f.; V. 1513f.) oder von Penthesilea (V. 1248; 1796f.; 2125; 2194f.) erwähnt bzw. bildlich beschworen. Die in diesem Bild der Leichenschändung ins Extrem gesteigerten Positionen von Sieg und Triumph (die aber als Rache selbst einem Schmerz korrespondieren) einerseits und der totalen personalen und physischen Vernichtung andererseits bilden die beiden Pole, innerhalb derer Phantasie und Begehren der *Penthesilea* sich bewegen.

Die wichtigste Quelle für die Figur der Penthesilea und der Amazonen, die in der *Ilias* nur ganz am Rande Erwähnung finden (Ilias, 3, V. 189; ebd., 6, V. 186), war das *Gründliche mythologische Lexicon* Benjamin Hederichs, das neben Kleist um 1800 auch viele andere Autoren, namentlich Goethe und Schiller, heranzog (DKV II, 685f.). Dort fand Kleist einen ausführlichen Artikel über die *Amazones* (Hederich 1770/1996, 203–210) sowie einen knappen Eintrag zu *Penthesilea* (ebd., 1939–1940). Gleich nach dem Artikel zu *Penthesilea*, so will es die alphabetische Ordnung, folgt der Artikel zu *Pentheus*, jenem Gott, der im Wahn von seiner eigenen Mutter und ihren Schwestern zerrissen und zerstückelt wird. Auch diesen Mythos hat Kleist in der wahnhaften Zerfleischung des Achill aufgegriffen. Wie bereits erwähnt, finden sich auch deutliche Anklänge an den Mythos von Actaeon und Diana, über den sich Kleist ebenfalls im *Hederich* informierte. Neben einer breiten Tradition bildlicher Darstellungen konnte Kleist außerdem auf den 1763 ins Deutsche übersetzten Roman des Franzosen Claude Maria Guyons *Geschichte der Amazonen* (zuerst 1740) zurückgreifen. Insgesamt übernahm Kleist aus diesen Quellen viele Namen der Figuren, wie Ortrere, Prothoe, Asteria (Hederich 1770/1996, 206), wie auch den Ortsnamen Themyscira (ebd., 205) sowie einige wichtige Merkmale des männerlosen Amazonenstaats: die Abstammung von den Scythen, die mythische Vaterschaft des Mars, die Kopplung von Sexualität und Kampf sowie das Töten der männlichen Nachkommen. Viele andere Elemente der Gründungserzählung des Frauenstaats sind allerdings Kleists eigene Erfindung. Und in der zentralen Szene am Ende, in der Penthesilea Achill tötet, ist Kleist einer bei Hederich ganz am Ende erwähnten Variante der mythischen Überlieferung gefolgt, nicht aber der Hauptlinie, gemäß der Achill Penthesilea tötet.

Wie und welche Geschichte erzählt Kleist in diesem so skandalträchtigen Stück? In den ersten vier Auftritten sehen wir ratlose Griechen, die nicht wissen, auf welcher Seite die Amazonen kämpfen, die sich so ungeheuer vehement in die Schlacht zwischen Griechen und Trojaner im Skamandrostal werfen. In die binäre Logik von Freund und Feind ist ihr Handeln nicht integrierbar. Mit Verwunderung bemerken sie außerdem, dass die Amazonenkönigin es auf Achill abgesehen hat und ihn immer wieder verfolgt, aber doch nicht tötet (so wie später er sie verfolgt und seinerseits nicht tötet). Achill versteht das Verhalten der Penthesilea als Metapher für erotisches Begehren und will dies seinerseits mit weiterem Kampf im „Bett“ der Schlacht beantworten. So gerät er in Konflikt mit den übrigen Griechen (4. Auftritt), für die das Erscheinen der Amazonen eine bloße Störung in der Verfolgung ihrer

Hederich

Inhalt

eigentlichen Kriegsziele darstellt. Analoge Verwirrung herrscht auf Seiten der Amazonen (Auftritte 5–8), die ihrerseits nicht begreifen, warum Penthesilea den Peliden (= Achill, der Sohn des Peleus) verfolgt und dabei das eigentliche Kriegsziel, die Gefangennahme von Männern zur späteren Fortpflanzung, aufs Spiel setzt. So ergibt sich eine Symmetrie zwischen beiden Lagern, in der Achill und Penthesilea in ihrer extremen und erotisch-aggressiven Fixierung aufeinander in den Reden, Teichoskopien und Botenberichten derer erscheinen, die darin nur Unbegreifliches, Entsetzliches und Ausbrüche von Raserei sehen. Beide Hauptfiguren erklären den jeweils anderen – gegen die Gebote und Regeln der eigenen Gruppe – zum einzigen verbliebenen Sinn ihres Handelns. Achill spricht in Metaphern der Brautwerbung, meint aber den Kampf: „Doch müßt ich auch durch ganze Monden noch, / und Jahre, um sie frein: den Wagen dort / Nicht ehr zu meinen Freunden will ich lenken, / Ich schwör's, und Pergamos nicht wiedersehn, / Als bis ich sie zu meiner Braut gemacht, / Und sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden, Kann durch die Straßen häuptlings mit mir schleifen.“ (V. 609–615) Und Penthesilea spricht in der Sprache der Gewalt, meint aber die Liebe: „Die Lust, ihr Götter, müßt ihr mir gewähren, / Den einen heißersehten Jüngling siegreich / Zum Staub mir noch der Füße hinzuwerfen. / Das ganze Maß von Glück erlaß ich euch, / Das meinem Leben zugemessen ist.“ (V. 844–848)

Der lange, neunte Auftritt zeigt Penthesilea, nach einem ersten unmittelbaren Zweikampf mit Achill, verletzt an der Brust und tief verwundet in ihrem Liebesbegehren, schwankend zwischen Selbstzerstörungswunsch und megalomaner Aggression gegen Achill, den sie im Wahn zum Sonnengott erhöht und einerseits im Kampf zu sich niederziehen, andererseits aber auch ihm zu Füßen sinken will. In den Auftritten 10–13 nähert sich Achill als durch einen Liebesblick der niedergesunkenen Penthesilea „im Innersten getroffen, / Und ein Entwaffneter in jedem Sinne“ (V. 1417) der ohnmächtigen Penthesilea und den Amazonen, während der Kampf weiter tobt. Schließlich erfolgt die Gefangennahme der Penthesilea sowie die Vereinbarung zwischen Prothoe, der besten Freundin Penthesileas, und Achill, dass dieser sich zunächst verberge und auch verheimlicht, dass er der Sieger ist.

Unter dem Schein, dass Penthesilea Achill besiegt habe, folgen nun – als ein Theater im Theater – die Auftritte 14 und 15, die insgesamt ein Fünftel des gesamten Textes ausmachen und die zentrale Mittelachse des Stücks bilden. Penthesilea, im irrtümlichen Glauben, sie habe Achill besiegt, jubelt. Es erfolgen wechselseitige Liebesgeständnisse und Penthesilea erzählt Achill von der Gründung des Frauenstaates und ihren Gesetzen. Als am Ende des Auftritts jedoch Amazonen heranrücken, um Penthesilea aus den Händen Achills zu befreien, platzt die Illusion. In einer Folge sehr kurzer Auftritte (16–19) wird Penthesilea aus den Händen der Griechen befreit und muss neben der demütigenden Tatsache, besiegt worden zu sein, nun auch erfahren, dass um ihrer Befreiung willen sämtliche Kriegsgefangenen der Amazonen wieder verloren gegangen sind. Damit hat ihre Beschämung den tiefsten Punkt erreicht: „Ich will in ew'ge Finsterniß mich bergen!“ (V. 2351)

Dann erfolgt das katastrophale Finale: Achill fordert Penthesilea zu einem weiteren Zweikampf heraus, in der Absicht, ihr im Kampf freiwillig zu erliegen, um ihr so, nach den Gesetzen der Amazonen, nach Themiscyra folgen zu können (Auftritt 20). Penthesilea, zutiefst empört über diese Forderung

zum Kampf, deren Unernsthaftigkeit sie nicht erkennt, gerät in rasende Wut und beschließt, Achill mit Hunden und Elefanten zu vernichten. So wie Penthesilea hier den Amazonen selbst als „wahnsinnig“ (V. 2427) erscheint, so auch Achill den Griechen als ein „Rasender“ (V. 2463). Alle Warnungen sind umsonst, Achill erkennt, obwohl man ihm von Hunden und Elefanten der Penthesilea berichtet, nicht bzw. zu spät, dass Penthesilea den Kampf mit tödlichem Ernst betreibt (Auftritt 21). So zerreißt schließlich Penthesilea mit ihren Hunden den von ihrem Pfeil wie einen Hirsch getöteten Achill. Diese kannibalische Szene wird in Auftritt 22 und 23 gleich zweimal durch einen Botenbericht retrospektiv vor Augen gestellt. Im letzten, sehr langen 24. Auftritt schließlich begreift Penthesilea, was sie getan hat, erklärt es als ein „Versehen“ (V. 2981) und ein „Versprechen“ (V. 2986) aus der Verwechslung der Worte „Küsse und Bisse“ (V. 2981) und schmiedet sich schließlich mit Worten aus einem „vernichtende[n] Gefühl“ (V. 3027) einen Dolch, mit dem sie sich ersticht.

Der Ausgangspunkt fast aller Lektüren der Penthesilea ist die Überschreitung und die ungeheuerliche Tat am Ende, in der Penthesilea jedes Als-ob unterläuft und in unerbittlicher Wörtlichkeit Achill aus Liebe tatsächlich zerreißt und aufisst. Führt die Wörtlichkeit beim kannibalischen Aufessen von außen nach innen (als Einverleibung), so markiert das Zerreißen der Glieder des Achill eine Übertragung von innen nach außen. Denn schon bei ihrem ersten Auftreten wird Penthesilea als „zerrissenes Gewölk“ (V. 35) bezeichnet und später führt man sie „mit zerriner Brust“ (V. 1150) aus dem Kampf. So zerreißt Penthesilea Achill als Zerrissene.

Oft wird diese extreme Handlung auf die inhumanen Gesetze des Amazonenstaats bezogen und mit ihr erklärt (Schmidt 2003, 117f.). Das ist aber eine ebenso vereinfachende Sicht der Dinge wie die These von der einfachen Entgegensetzung der „natürlichen“, „weiblichen“ Liebe und den „unweiblichen Gesetzen“ des Staates (so Kittler 1987, 181–190). Mit dem Thema der Wörtlichkeit / Nichtwörtlichkeit, der Präsenz / Stellvertretung und Wirklichkeit / Simulation ist vielmehr ein grundsätzliches Problem jeder symbolischen Ordnung wie auch des Mediums Theater selbst aufgeworfen. Indem Penthesilea am Ende jede Metaphorik in Buchstäblichkeit überführt und jeden Vergleich wörtlich nimmt, negiert die Tragödie *Penthesilea* im Grunde auch die Grundlage jeder Theatralität, negiert sie das Spiel, die Simulation und das Als-ob (Greiner 2000, 170f.).

Das Verstörende der *Penthesilea* beginnt aber nicht erst mit dem kannibalischen Akt und dem aus Gefühlen wörtlich geschmiedeten Dolch, sondern mit der Überblendung von Liebesbegehren und Gewalt, die bereits ganz am Anfang sowohl bei Achill als auch bei Penthesilea zu finden ist. Kleist sprach in einem Brief an Goethe (vom 24. Januar 1808) von den „Prämissen“, die er angenommen habe, und die dann eben auch zu bestimmten Schlussfolgerungen führen (DKV IV, 407). Das Ungeheuerliche der kannibalischen Zerfleischung resultiert aus den Prämissen der Ordnung selbst und bricht nicht, wie ein Anderes, Fremdes von außen ein – das ist, bis heute, die eigentliche Provokation der *Penthesilea* (so Greiner 2000, 152, so Hansen 2000).

Wie sehen diese Prämissen aus? Wie erklären sich die Objektwahl, die Intensität und das Ziel des Begehrens der beiden Hauptfiguren? Wie kommen die extreme Gewalt, die Tötungslust und der Todeswunsch ins Begeh-

Das Ende als
Ausgangspunkt

„Prämissen“ der
Handlung

ren? Und: wie kommt die Überblendung von Gewalt und Liebe in die Sprache? Zwar findet und erfindet Kleist mit dem Amazonenstaat eine archaische und uns fremd erscheinende Kultur; aus ihr heraus aber wird eine Redewendung *unserer* Kultur, von der Penthesilea in ihrer Welt ohne Männerliebe eigentlich nichts wissen kann („daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte“, V. 2993), bis an ihre tiefsten Wurzeln befragt (Hansen 2000, 119f.).

Der Name
Achills und
das „Namenlose“

Penthesileas Begehren und ihre – den Gesetzen der Amazonen widersprechende – Fixierung auf Achill ist in vielfacher Hinsicht überdeterminiert. Bereits die Prophezeiung der sterbenden Mutter: „Du wirst den Peleiden dir bekränzen“ (V. 2138), bringt verbotenerweise einen *Namen* ins Spiel und verbindet so Achill mit dem Trauerschmerz um die Mutter und ihrem letzten Willen. Ein Wille, der seinerseits darauf zielt, den eigenen Thron gegen die Ambitionen eines „Ehrgeitz’gen Nebenstammes“ zu verteidigen (V. 2136). An die Stelle des Schmerzes um die Mutter tritt so der Wunschtraum („Mein ew’ger Traum warst Du“, V. 2188), den berühmten Achill, die sagenhafte Gestalt des Helden, „den Überwinder Hektors!“ (V. 2186) zu überwinden, den Sieger zu besiegen, der an Hektor „das Namenlos“ (V. 1516), die Leichenschändung, vollstreckt hat. Als sie ihn schließlich sieht, ist er ihr der schlechthin Unterschiedene: „Von den Heroen deines Volks umringt, / Ein Tagstern unter bleichen Nachtgestirnen!“ (V. 2206f.) Und als Sonne, mit der er durch den gesamten Text metaphorisch assoziiert wird (V. 368, 462, 631, 1035, 1061), ist er das Prinzip der Unterscheidung selbst, insofern es das Sonnenlicht ist, das Tag und Nacht allererst unterscheidbar macht (vgl. hierzu Chaouli 1998). So begehrt Penthesilea in Achill jenen von der ehrgeizigen Mutter und den Heroengesängen soufflierten *Namen*, der den höchsten denkbaren Ruhm bedeutet, der aber zugleich mit der Phantasie und dem Bild verknüpft ist, in der Position des Besiegten, ins *Namenlose*, Unterscheidungslose, in Staub und Kot zu sinken. In dieser paradoxen bzw. ambivalenten Gleichzeitigkeit eines Drängens auf Differenzierung und Entdifferenzierung liegt die entscheidende strukturelle Parallele zwischen Liebe / Begehren und Gewalt, die Kleist in seinem Text reflektiert und in einer durchgehenden metaphorischen, wechselseitigen Projektion beider Bereiche aufeinander durchspielt.

Spiegelungen

Das geschieht, indem die beiden Protagonisten zunächst als Spiegelfiguren getrennt gehalten werden. Als Kämpferin, die mit nur einer Brust auch Mann ist, spiegelt sich Penthesilea in Achill als dem gefühllosen Sieger mit der marmorharten (also ebenfalls busenlosen), erzgepanzerten Brust. Als Frau, deren Gefühle sich „in die linke Brust“ retteten, spiegelt sie sich in Achill, der der Bitte von Hektors Vater um die Leiche seines Sohnes Gehör schenkt, dessen „Busen“ also „ein Gefühl doch [...] durchzuckt“ (V. 2200f.). „Brust“ und „Busen“ sind durch den ganzen Text metonymischer Ort der Gefühle (Liebe, Mitleid) wie der Gefühllosigkeit (Panzer, Rüstung, Erz, Stein). Penthesilea, die Frau, die auch Mann ist, spiegelt sich in Achill, dem Mann, der auch Frau ist. Im ganzen Text wird Achill, jenseits aller männlichen Rhetorik, immer wieder auch in der weiblichen Position gezeigt, bis er sich am Ende, ohne Waffen, wie ein (weibliches) schutzloses Reh niederschließen lässt. Penthesilea will Achill besiegen und fühlt sich doch schon besiegt: „Ist das die Siegerin, die schreckliche, / Der Amazonen stolze Königin, / Die seines Busens erzne Rüstung mir, / Wenn sich mein Fuß ihm naht,

zurückespiegelt? Fühl ich [...] mich / Gelähmt nicht, in dem Innersten getroffen, / Mich, *mich* die Überwundene, Besiegte?“ (V. 642–650) Achills Rüstung ist ein Spiegel, in dem Penthesileas Selbstbild als Siegerin und ihr Gefühl als durch Liebe Besiegte auseinanderfallen. Identifikation (sein wollen wie er) und Rivalität (siegen oder besiegt werden) sind durch diese Spiegelung untrennbar ineinander verwoben. Ihr ist so „das kriegerische Hochgefühl verwirrt“ (V. 641). Und von dieser Verwirrung des Gefühls her sind jene Unterscheidungsfehler zu verstehen, die am Ende in „Versehen“ und „Versprechen“ münden, in die tödliche Inkorporation des anderen aus Liebe.

Jene Verwirrung, dass man „schon das Eine für das Andre greifen“ (V. 2983) kann, ist sprachlich von Anfang an das Prinzip der Darstellung. In den Sprachbildern und Vergleichen ist das Ende vielfach vorweggenommen, auch hier wieder spiegelsymmetrisch: Von der Achill verfolgenden Penthesilea heißt es: „Mit jedem Hufschlag, / Schlingt sie, wie hungerheiß, ein Stück des Weges, / Der sie von dem Peliden trennt, hinunter!“ (V. 405) Zugleich wird sie, auch dies vorgreifend auf das Ende, mit einer „Dogge“ (V. 402) verglichen. Auch Achill erscheint in den Vergleichen und Bildern derer, die ihn beobachten, als ein in seine Beute verbissener Hund: „Denn wie die Dogg' entkoppelt, mit Geheul / In das Geweih des Hirsches fällt: der Jäger, / Erfüllt von Sorge, lockt und ruft sie ab; / Jedoch verbissen in des Prachttiers Nacken, / Tanzt sie durch Berge neben ihm, und Ströme, / Fern in des Waldes Nacht hinein: so er, / Der Rasende, seit in der Forst des Krieges / Dies Wild sich von so seltner Art, ihm zeigte.“ (V. 213–220) So spiegeln sich beide in den Reden und Bildern der anderen, bevor sie selbst auftreten. Gerade für die *Reden* der anderen sind beide aber nicht mehr erreichbar. „Und sieh, was deine rednerische Kunst, / Wenn seine Lippe schäumt, bei ihm vermag“ (V. 227f.), sagt resigniert Odysseus zu Diomedes. Auch Prothoe hat an Penthesilea vergeblich „jedwede Kunst der Rede [...] erschöpft“ (V. 1072). Und am Ende ist es dann Achill, der die Warnungen des Odysseus nicht hören, sondern nur dessen „Oberlippe“ (V. 2497) sehen kann, während Penthesilea im kannibalisches Akt „der raschen Lippe Herr nicht“ (V. 2987) ist. Zwischen den Unterscheidungen artikulierter Sprachzeichen der Rede und der Tilgung aller Unterscheidungen des fressenden Mundes steht als Kippfigur bei beiden Figuren die Lippe.

Die Parallelen und Spiegelungen gehen aber noch weiter: Auf der Kampfhandlungsebene, die in den ersten drei Auftritten eine der Verfolgungsfahrten ist, kommt es auf beiden Seiten zu Stürzen, die, wie immer bei Kleist, als Ereignisse mit übertragener Bedeutung erscheinen. Zunächst stürzt Achill: „Und im verworrenen Geschirre fallend, / Zum Chaos, Pferd' und Wagen, eingestürzt, / Liegt unser Göttersohn, mit seinem Fuhrwerk, / Wie in der Schlinge eingefangen da.“ (V. 269–272) Mit denselben Begriffen wird dann beschrieben, wie Penthesilea und ihre Amazonen „stürzen“: „Ein Knäuel, ein verworrener, von Jungfrau / Durchwebt von Rossen bunt: das Chaos war / Das erst', aus dem die Welt entsprang, deutlicher.“ (V. 436–438) Und am Ende, als Penthesilea, „die fortan kein Name nennt“ (V. 2607), Achill in bloßes Fleisch verwandelt, ist es wieder eine Bewegung des Stürzens: „Und stürzt – stürzt mit der ganzen Meut' o Diana! / Sich über ihn“ (V. 2657f.). Auf der einen Seite das vorweltliche, unterscheidungslose Chaos, der Staub, der Kot, das rohe Fleisch, die Auflösung jeder Ordnung, Gestalt und Identität –

Motiv des Stürzens

auf der anderen Seite der Sieg im Kampf, der Ruhm und der Triumph über den anderen, mit dem man sich selbst einen Namen macht und Identität innerhalb einer Ordnung gewinnt: das ist die zentrale Opposition, innerhalb derer die Gewalt- und Begehrensbeziehung zwischen Achill und Penthesilea sich aufspannt (Menke 2008).



Abb. 7: John Flaxman (1755–1826): Achill und Penthesilea (Feder in Schwarz über Graphit auf blaugrauem Bütte)

Überschreitungen
der Gesetze

Vor diesem Hintergrund überschreiten beide Protagonisten die Gesetze ihrer Herkunftsordnung. Es handelt sich aber um sehr verschiedene Gesetze und auch um verschiedene Formen ihrer Überschreitung (Campe in: Campe 2008, 313–341). Penthesileas Gegensatz zu den Gesetzen ihres Staates berührt den Kern ihrer Identität. Als Amazone ist ihr das Gefühl als Medium der Unterscheidung im Feld der Liebe verboten, als Individuum ist ihr dieses Gefühl alles. Indem sie, der Mutter folgend, Achill liebt, gerät sie in Konflikt mit dem mythischen Vater Mars. Denn der zu besiegende Mann kann nur dann, wie es das Gesetz fordert, der „Stellvertreter“ (V. 2053, 2115) des Kriegsgottes sein, wenn er durch Zufall im Kampf der jeweiligen Amazone erscheint. „Im Kampf auf einen Namen sich zu stellen“ (V. 1046), ist nicht erlaubt. Zugleich bleibt Penthesilea aber in ihrer Identität als Königin der Amazonen trotz des Gesetzesbruchs an das Gesetz des Vaters gebunden. So wird sie vom Versuch, das eigene Gefühl (der Liebe) mit dem Gesetz des Staates zu vermitteln, förmlich zerrissen und zerreißt schließlich Achill.

Struktur des bürgerlichen
Trauerspiels

In dieser Konstellation ist noch von Ferne die Grundstruktur des „bürgerlichen“ Trauerspiels des 18. Jahrhunderts erkennbar. Auch hier ging es darum, die „natürliche“, gesetzlose Sphäre des Begehrens (status naturalis) mit dem

Rechtszustand der bürgerlichen Ordnung (status civilis) zu vermitteln (siehe hierzu Weimar 1977). Auch hier geraten die Töchter mit ihrem Begehren, ihrer Liebeswahl und ihrer Sexualität in Konflikt mit dem Vater und der rechtlichen Ordnung, bleiben aber in ihrer Identität ganz und bis in den Tod dieser väterlichen Ordnung verpflichtet. Penthesilea ist in diesem Sinne eine späte Nachfahrin von Sara Sampson/Marwood und Emilia Galotti. Allerdings eine, die am Ende nicht den Vater bittet, sie zu erdolchen, um sich vor der Sphäre der Sünde und des Chaos zu retten (so in Lessings *Emilia*), sondern die sich vom „Vater“ und dem Gesetz der Amazonen lossagt und *sich selbst* den Dolch gibt, *nachdem* sie die Sphäre von Küssen und Bissen in aller Buchstäblichkeit durchschritten hat. Und Kleist verlegt den Konflikt ganz aus der Familie in die staatlich-mythische Biopolitik, in der die Fortpflanzung nach „jährlichen Berechnungen“ (V. 2026) in einer Art Kriegsbeutezug und anschließendem staatlichen Rosenfest durchgeführt wird. Dass die Gewalt, die bei Kleist so viel extremer ausfällt als in den Trauerspielen des 18. Jahrhunderts, aber doch eine familial codierte, väterliche Gewalt ist, zeigt sich in der Gründungsgeschichte der Amazonen, die Penthesilea im Mittelteil des Dramas Achill erzählt.

Es ist eine Gewalt- und Rettungsgeschichte, in der der Kriegsgott Mars in der metaphorischen Funktion als Retter und Gewalttäter erscheint und später die Rolle des Vaters/Erzeugers übernimmt. Das Opfer der Gewaltgeschichte ist ein Scythenstamm, der selbst „frei und kriegerisch“ (V. 1915), von den Äthiopiern „barbarenartig“ (V. 1925) unterworfen wird: die Männer werden getötet, der Besitz enteignet, die Frauen vergewaltigt. Diese Frauen beten „im Tempel Mars [...] um Rettung“ (V. 1938f.) an und sammeln aus Schmuck gemachte Dolche für den Tag der Hochzeit der Scythenkönigin mit dem Äthiopierkönig, der der Tag der Rache sein soll: „Und als das Hochzeitsfest erschienen war, / Stieß ihm die Kön'gin ihren [Dolch, J.L.] in das Herz; / Mars, an des Schnöden Statt, vollzog die Ehe, / Und das gesamte Mordgeschlecht, mit Dolchen, / In einer Nacht, ward es zu Tod gekitzelt.“ (V. 1947–1951) So ist Mars als Retter vor der Gewalt selbst Vertreter jener Gewalt, vor der er rettet. Und er ist als Retter von nun an der mythische Ehemann und Vater, der für das Leben des Staates auch durch Zeugung sorgt und seine eigenen Töchter in einem mythischen Inzest durch von ihm bezeichnete Stellvertreter zu „Marsbräuten“ macht. Ihm ‚gehört‘ das Leben, das er gerettet hat und mit dem er weiteres Leben zeugt. Wie in Kleists Erzählung *Die Marquise von O...* fallen Gewalt, Rettung und Zeugung in der hybriden Position von Vater und Gatte zusammen.

Achills Konflikt mit den Gesetzen der Griechen geht weit weniger tief als der Penthesileas. Er betrifft lediglich die Kriegsziele des laufenden Feldzuges, deren Relevanz Achill vehement bestreitet: „Wenn im Pallast des Priamos ein Hecht / Regiert‘, ein Ottern- oder Ratzenpaar / im Bette sich der Helena umarmten: / So wär's für mich gerad' so viel, als jetzt“ (V. 2523–2526). Die Leichtigkeit, mit der Achill seine individuellen Ziele – Penthesilea im Kampf und / oder sexuell zu erobern – über die Kriegsziele der Griechen stellen kann, führt ihn aber auch zum entscheidenden Irrtum. Einerseits hatte er im Gespräch mit Penthesilea verstanden, dass sie sich von einer „Grille, die ihr heilig“ (V. 2460), nämlich den Mann im Kampf zu besiegen, nicht lösen kann, andererseits versteht er nicht, dass sie seine unernst gemeinte Kampf-

Die Gründungsgeschichte des Amazonenstaates als Gewalt- und Rettungsgeschichte

Achills Konflikt mit den Griechen

aufforderung nicht anders als ernst nehmen kann, dass sie in ihm so nur den Unerbittlichen und Gefühllosen sehen kann und nicht den unernten, ent-waffneten Liebesbesiegten, der nur zum Schein antritt. Dass er tatsächlich nur zum Schein antritt, wird ihm so zum Verhängnis.

Sprache und
Missverstehen

Die Sprache schafft hier keine Verständigung, sondern nur neue Anlässe für Missverstehen (Holz 2011, 70–76), denn die kulturelle Prägung, so sagt es Penthesilea selbst, beginnt mit dem ersten Wort, das man hört und nicht mehr in Frage stellt. Auf die Frage Achills, wo denn das Gesetz der Amazonen seinen Ursprung habe, sagt sie: „Der ersten Mütter Wort entschied es also, / Und dem verstummen wir, Neridensohn, / Wie deiner ersten Väter Worten du.“ (V. 1909f.) An die Stelle dieses ersten Wortes tritt als Verstummen das Gefühl, das dafür sorgt, dass andere Worte nicht mehr bzw. nur mehr als bloßer *Klang* gehört werden. So versteht Achill im 12. Auftritt nicht den Sinn, sondern hört nur den „Silberklang“ (V. 1428) der Amazonenstimmen. Und Penthesilea, als sie die Aufforderung zum neuerlichen Zweikampf erhält, hört darin nur, dass er sie nicht gehört hat: „Was ich ihm zugeflüstert, hat sein Ohr / Mit der Musik der Rede bloß getroffen? / Des Tempels unter Wipfeln denkt er nicht, / Ein steinern Bild hat meine Hand bekränzt?“ (V. 2388–2391) Angesichts dieser vermeintlichen Gefühllosigkeit Achills (ein steinern Bild) wird Penthesilea selbst am Ende zur Gefühllosen, zum monströsen Tier, das seine bittende Frage nach dem versprochenen Rosenfest – „die Löwin hätte ihn gehört“ (V. 2666) – nicht mehr hört.

Auftritt des Wortes

Was in *Penthesilea* auf der Bühne auftritt, ist nicht Handlung, sondern buchstäblich Wort, Erzählung, Stimme, und zwar in der ganzen Bandbreite von Körperlichkeit, Sinn und Klang. Es sind fast durchgängig sprechende Beobachter, die berichten, was sie sehen (Teichoskopie) oder gesehen haben (Botenbericht). Der Ort der Handlung selbst liegt mit Ausnahme der Mittelszenen 14 und 15 und dem letzten Auftritt fast immer außerhalb der Bühne; das was auftritt, ist das Medium der sprachlichen Darstellung, sind die Sprachbilder und Vergleiche selbst. In diesem Sinne ist die *Penthesilea* auch eine Überschreitung der Gesetze des Theaters (Brandstetter 2010, 75f.). Die Figuren treten nicht als Handelnde, sondern als Botschaft, als Wort auf. Das Wort, das von der verstümmelten Leiche berichten soll, tritt hier selbst im sprachlichen Vergleich als Leiche auf: „Hier kommt es, bleich, wie eine Leiche, schon / Das Wort des Greuel-Rätsels uns heran“ (V. 2599f.), so kündigt eine Amazone die Ankunft Meroes an, die das grässliche Zerfleischen Achills mit angesehen hat. Damit wird die Sprecherin hier selbst zu dem, wovon sie spricht, wird ihr Gesicht zur Leinwand, auf der vermittelt ihres Sprechens die Ereignisse sowohl real (in der Wirkung auf den sprechenden Beobachter der Welt und dessen weitere Beobachter, die ihm zuhören) als auch imaginär (in der Einbildungskraft des Lesers) sichtbar werden.

Vor-Augen-stellen

Mit dieser extremen Ausweitung der bereits in der Antike verwendeten Botenberichte und Mauerschauen sprengt Kleist die Fesseln der körperlich-theatralen Darstellung und gewinnt durch den Einsatz von *narratio* und der rhetorischen Figur des Vor-Augen-stellens (die Rhetoriker nennen das *hypotypose* oder *evidentia*) einen imaginären Raum, innerhalb dessen Körper und Bewegung in Raum und Zeit in Abläufen von Zehntelsekunden dargestellt werden können. Was man hier *sieht*, kann Kleist durch seine Sprache

bis in die kleinste Sequenz zerlegen und gleichsam filmisch evozieren. Die Beobachtungsverhältnisse sind dabei potenziert. Eine Figur berichtet, was sie sieht, und andere Figuren hören diesem Sprechen zu, so dass die Zuschauer / Leser sowohl das Sprechen und das Zuhören hören und sehen. Die Handlung, das Geschehen draußen, das selbst zu weiten Teilen ein Blickgeschehen ist, in dem Achill und Penthesilea im Blickfeld des jeweils anderen oder in dem der Berichterstatter auftauchen, ist für den Zuschauer/ Leser so doppelt perspektivisch gebrochen: durch die Sprache und Bilder und Affekte derjenigen, die sprechen; durch die sprachlichen und nicht-sprachlichen Reaktionen der Zuhörer. Immer aber ist das Gesehene sprachlich vermittelt, sind es die Sprachbilder und Vergleiche, die „Unvorstellbares darstellbar und Undarstellbares vorstellbar machen“ (Brandstetter 2010, 78). Vor diesem Hintergrund einer Sprache, die vermittelt und erzeugt, was man sieht und was man tut (küssen oder beißen), die also nicht Medium der Verständigung ist, sondern ‚Wirklichkeit‘ konstituiert und konstruiert, kann man dann den merkwürdigen sprachlichen Selbstmord am Ende verstehen. So wie Penthesilea Achill „Wort für Wort“ (V. 2998) aufgegessen hat, so schmiedet sie sich nun Wort für Wort und mit Worten einen Dolch.

War es bisher so, dass Brust/Busen *entweder* der Sitz der Gefühle war *oder* – verbunden mit Erz, Marmor oder Stein – Ausdruck der Gefühllosigkeit, so fallen beide Seiten nun zusammen: Jetzt ist das Gefühl im Busen, jenes Rätsel („Und jeder Busen ist, der fühlt ein Rätsel“, V. 1286) und jener Feind („dem Feind‘ in ihrem Busen wird sie sinken“, V. 1108), selbst aus Erz:

Gefühl/
Gefühllosigkeit

„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 ew‘gem Amboß zu,
Und schärf‘ und spitz es mir zu einem Dolch;
Und diesen Dolch jetzt reich‘ ich meiner Brust:
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist’s gut.
Sie fällt und stirbt.“ (V. 3025–3034)

Im sprachlichen Vergleich wird aus dem Busen als Sitz der Gefühle ein Schacht der Erzgewinnung, das warme Gefühl wird in kaltes Erz verwandelt, in die Metapher der Gefühllosigkeit. Dieses metaphorische Erz, das bisher als Rüstung, Waffe und Dolch im Außen war und für den Krieg und die Unerbittlichkeit stand und immer wieder als Metapher für Liebe und Sexualität (erzne Küsse) diente, ist nun ganz innen. Eben dieses sprachlich erzeugte Erz „schmiedet“ Penthesilea sich zu einem Dolch, wobei das Bildfeld des Schmiedens Metapher für ein Sprechen ist, das, basierend auf Gefühlen und Affekten, eine Wirklichkeit herstellt, die tödlich ist. An die Stelle einer gefühlsverwirrten Verwechslung von Küssen und Bissen tritt so die vom vernichtenden Gefühl gesicherte Entschiedenheit, Achill in den Tod zu folgen und hierfür noch einmal – und nun ganz bewusst – Metaphern und Vergleiche wörtlich zu nehmen.

3. Erdbeben in Chili oder: Macht und Zeit

Entstehung Wie tödlich Sprache als Medium kultureller Ordnung sein kann, ist auch das Thema von Kleists erster publizierter Novelle *Das Erdbeben in Chili*, die unter dem Titel *Josephe und Jeronimo. Eine Scene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahr 1647* in *Cottas Zeitung für gebildete Stände* im September 1807 erschien. Kleist schrieb die Novelle in seiner Königsberger Zeit zwischen Mai 1805 und August 1806. Mit geringen Änderungen, die vor allem die Reduktion von 31 auf drei Absätze betreffen, erschien der Text 1810 in der Buchausgabe der *Erzählungen*. Ob die Änderung der Abschnittszahlen aus Platzgründen auf den Verleger Reimer zurückgehen oder auf den Autor, um die Dreigliedrigkeit des Textes auch druckgraphisch zu betonen, ist umstritten (Liebrand 2009, 114).

Liebe versus Gesetz Die Struktur der Handlung ist, wie so oft bei Kleist, eine Liebeshandlung vor dem Hintergrund einer Rettungs- und Katastrophengeschichte. Die Liebeshandlung variiert neuerlich das Modell des bürgerlichen Trauerspiels: Der bürgerliche Hauslehrer Jeronimo Rugera schwängert verbotenerweise seine adlige Schülerin Donna Josephe aus dem Hause Asteron. Diese uneheliche Zeugung findet im Garten des Klosters statt, in das der Vater Josephe verbracht hatte, als er von der unstandesgemäßen Liebe erfuhr. Anstatt, wie in den entsprechenden Texten des Sturm und Drang, ihr Kind heimlich zur Welt und umzubringen, kommt Josephe am Fronleichnamstag vor den Augen der Öffentlichkeit auf den Stufen der Kathedrale nieder. Als Objekt des öffentlichen Sprechens über diesen Vorfall wird Josephe gleichsam von allen zum Tode verurteilt:

„Dieser Vorfall machte außerordentliches Aufsehn. [...] *Man sprach* in der Stadt mit einer so großen Erbitterung von diesem Skandal, und die *Zungen fielen so scharf* über das ganze Kloster her, in welchem er sich zugetragen hatte, daß weder die *Fürbitte* der Familie Asteron, noch sogar der *Wunsch* der Äbtissin selbst, welche das junge Mädchen wegen ihres sonst untadelhaften Betragens lieb gewonnen hatte, die Strenge, mit welcher das klösterliche *Gesetz* sie bedrohte, mildern konnte. Alles, was geschehen konnte, war, daß der Feuertod, zu dem sie verurtheilt wurde, zur großen *Entrüstung* der Matronen und Jungfrauen von St. Jago, durch einen *Machtspruch* des Vicekönigs, in eine Enthauptung verwandelt ward.“ (DKV III, 189/191; Hervorh. J.L.), im Folgenden zitiert mit Seitenzahl nach dieser Ausgabe).

Institution und „Gesetzeskraft“

Man sieht, wie Kleist das Todesurteil, das Josephe den Tod *zuspricht*, aus einer komplexen Dynamik von institutionellen (Fürbitte des Adels, Gesetz, Machtspruch) und nicht-institutionellen Sprechakten (Erbitterung, scharfe Zungen, Entrüstung) heraus entwickelt. Machtinstitutionen einerseits und Gewaltbegehren und Emotionen des Volks andererseits stehen in einem spannungsvollen Verhältnis zueinander. Einerseits stützt sich die Macht der staatlichen und kirchlichen Institutionen auf die diskursiv erzeugte Gleichgerichtetheit des Volkes im Sinne ihrer Gesetze. Sie ist abhängig von einem gewissen Maß an Zustimmung und bezieht ihre „Gesetzeskraft“ (Derrida 1991, 12) aus jenen Gewaltpotentialen, die sie selbst mit erzeugt. Andererseits muss sie aber diese potentiell gesetzlose Gewalt auch einbinden und steuern. Dass die Justiz von der öffentlichen Meinung und weiteren Machtinstanzen abhängig ist, zeigt Kleist auch in *Der Zweikampf* (hierzu Bergen-

gruen 2011) und in *Michael Kohlhaas* (dazu weiter Abschnitt V. 4). So hat selbst der Machtspruch des Vizekönigs keine absolute Macht, da er die Redegewalt der scharfen Zungen und die Entrüstung und Erbitterung des Volks gleichsam in sich aufnehmen muss, um sie zugleich zu kontrollieren. So entspricht der „geschärfteste Prozeß“, der Josephe sogleich gemacht wird, dem „Man sprach“ der scharfen Zungen, die über sie herfallen – und beide gemeinsam führen in einer Art Kompromiss zur Verurteilung zum Tod durch das Schwert.

Hier setzt nun die Rettungsgeschichte ein. Denn exakt in dem Moment, in dem Josephe unter den Augen des zuschauenden Volks zur Hinrichtung geführt wird und Jeronimo sich eben im Gefängnis erhängen will, ereignet sich das titelgebende Erdbeben, das einerseits sämtliche Machtinstitutionen St. Jagos buchstäblich ausradiert und für „viele tausend Menschen ihren Untergang“ (189) bedeutet, andererseits aber den beiden Liebenden das Leben rettet. Mit dem Erdbeben als einem Gewaltereignis, das hier (je nach Perspektive des Einzelnen) entweder als Katastrophe oder als Rettung erscheint, greift Kleist ein Naturereignis auf, das im 18. Jahrhundert – vor allem durch das große Erdbeben in Lissabon 1755 – mit der philosophischen Debatte um die sogenannte Theodizeefrage eng verknüpft war: Wie kann Gott, wenn er allgütig und allmächtig ist, dennoch das Böse in der Welt zulassen? Diese Frage, für die Leibniz die Formel von der Welt als „der besten aller möglichen Welten“ gefunden hatte, wurde ausgehend vom Erdbeben in Lissabon intensiv diskutiert, mit Beiträgen von Immanuel Kant, Jean-Jacques Rousseau und Voltaire (hierzu Ledanff 1986). Kleist, der im Rekurs auf das Erdbeben in Chile 1647 auf diese Debatte Bezug nimmt, interessiert dabei allerdings weniger der theologische als der machtsociologische Aspekt im Umgang mit Katastrophen und mit der Notwendigkeit und Schwierigkeit ihrer (theologischen) Deutung.

Dazu gliedert Kleist seine Geschichte in drei Teile, die in der Buchfassung genau den drei Absätzen entsprechen (189–203, 203–209, 209–221). Im ersten Teil unterbricht die Naturgewalt des Erdbebens die institutionelle Gewalt der Hinrichtung und den beabsichtigten Selbstmord. In überaus plastischen Bildern führt der Erzähler aus der Perspektive des geretteten Jeronimos die Gewalt des Bebens als Bannung des Bewusstseins im Hier und Jetzt von Katastrophe und Rettung vor:

„Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihn, die Trümmer weit umher-schleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfvolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckenvoll in eine andere; hier wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, hier schrien Leute von brennenden Dächern herab, hier kämpften Menschen und Tiere mit den Wellen, hier war ein mutiger Retter bemüht, zu helfen; hier stand ein Anderer, bleich wie der Tod, und streckte sprachlos zitternde Hände zum Himmel.“ (193) Die Katastrophe zerschlägt die Zeit des Erlebens in eine bloß additive Reihe von Momenten. An die Stelle der zeitlichen Kontinuität, die Bewusstsein und Identität konstituiert, tritt das bloße „Hier“, das „Jetzt“ und – einmal mehr – das bloße Leben: Seine Geschichte, seine Identität und seine Lebensmüdigkeit vergessend, spürt Jeronimo nur „ein unsägliches Wonnegefühl [...], als ein Westwind, vom Meere her, sein wiederkehrendes Leben anwehte.“ (195)

Katastrophe und/als
Rettung

Gewalt des
Erdbebens und
die Zerschlagung
der Zeit

Jenseits der
Institutionen oder
das Als-ob der
Versöhnung

Durch Zufall findet Josephe, die auch ihr Kind aus dem Kloster retten konnte, in einem Tal, „als ob es das Thal von Eden gewesen sei“ und „wie nur ein Dichter davon träumen mag“ (201), Jeronimo wieder. Sie lagern sich, in einlicher Anspielung auf die heilige Familie, unter einem „prachtvollen Granatapfelbaum“ (ebd.), als wäre es das Paradies. Hier beginnt nun der zweite Teil der Erzählung. Durch die Vernichtung sämtlicher Institutionen der Macht-Rede – Kloster, Kathedrale, Palast des Vizekönigs, Gerichtshof, Vaterhaus, Gefängnis werden vom Erdbeben dem Erdboden gleichgemacht – entsteht qua Kontrast in der sogenannten Talutopie des zweiten Teils ein (scheinbares) Jenseits dieser Macht-Kommunikation: eine begrenzte Zeit jenseits der gesellschaftlichen Zeit, der Geschichte und der Identitäten. An ihre Stelle tritt das pure *Jetzt* – und damit das *Als ob* – einer versöhnten Überlebensfamilie. „Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherrn und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mittheilen, als ob das allgemeine Unglück Alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte.“ (207)

Das Jetzt der
Versöhnung

Die Herstellung dieser Versöhnung lässt sich genau beschreiben. Das Zusammentreffen der Menschen ist nach dem Erdbeben von keiner gesellschaftlich gültigen Hierarchie her mehr organisiert. Es gibt im Tal keinen situativen Rahmen mehr, der bereits vor ab die Identitäten der Beteiligten klärt, sondern es treffen Menschen aufeinander, für die unklar ist, wer sie sind, ob sie jemanden kennen oder ob sie von jemanden gekannt werden und welche Konsequenzen das hat. Das Erdbeben erschüttert nicht nur die Machtinstitutionen, sondern zugleich die gesellschaftlichen und sprachlichen Zuweisungs- und Zurechnungsprozesse von Identität. Exakt davon handelt die Begegnung Josephes mit Don Fernando, dem Sohn des Stadtkommandanten, der Josephe darum bittet, an Stelle seiner verletzten Frau Donna Elvire, sein Kind zu stillen: „Josephe war ein wenig verwirrt, als sie in ihm [Don Fernando, J.L.] einen Bekannten erblickte; doch da er, indem er ihre Verwirrung falsch deutete, fortfuhr: es ist nur auf wenige Augenblicke, Donna Josephe, und dieses Kind hat, seit jener Stunde, die uns alle unglücklich gemacht hat, nichts genossen: so sagte sie: ‚ich schwieg – aus einem anderen Grunde, Don Fernando; in diesen schrecklichen Zeiten weigert sich niemand, von dem, was er besitzen mag, mitzuteilen.‘“ (203)

Die Situation schildert die erste Begegnung Josephes seit dem Erdbeben mit einem Vertreter der Stadtbevölkerung, die ja in großer Zahl Fenster und Dächer gemietet hatte, um dem Schauspiel der Hinrichtung beizuwohnen. So muss es für Josephe verwirrend sein, nun einem Bekannten zu begegnen, für den sie gestern noch die zum Tode verurteilte Frevlerin war, der dies jetzt aber offenbar ignoriert. Denn indem Don Fernando das Erdbeben, von dem er ja weiß, dass es für Josephe die Rettung vor der Hinrichtung bedeutet, als die Stunde bezeichnet, die „*uns alle* unglücklich gemacht hat“, so signalisiert er damit, dass er diese Bedeutung für sie, die zugleich zurückverweist auf die Zeit *vor* dem Erdbeben, übergeht, um sie in die Jetzt-Wir-Hier-Gemeinschaft der durch das Beben unglücklich Gemachten einzugemeinden. Donna Josephe geht nach kurzem Zögern, in dem ihr dieses Angebot

gleichsam in der kurzen Zeitspanne eines Gedankenstrichs bewusst wird, darauf ein, indem sie sich, nun ihrerseits Don Fernando beim Namen nennend, auf diese „schrecklichen Zeiten“ beruft, in denen sich „niemand“ einer solchen Bitte verschließt. Das vergemeinschaftende „alle sind unglücklich“ Fernandos beantwortet sie mit einem ebenso vergemeinschaftenden „niemand weigert sich“. Der Gedankenstrich deckt die Entscheidung Josepbes, auf die Situationsdefinition von Fernando einzugehen.

Deutlich wird in dieser Szene, wie das Sich-kennen in die Schwebelage gerät, wenn es außerhalb gesellschaftlich vermittelter situativer Rahmung und der durch sie gegebenen Identitätszuschreibungen stattfindet. Der kommunikative Raum jenseits eines funktionierenden Netzes von Macht-Rede-Institutionen ermöglicht und erzwingt ad-hoc Konstruktionen von Situation und Identität. Dies erscheint zunächst als die Freiheit, von den Identitäten als kondensierter Zeitlichkeit abzusehen, gewinnt dann aber für den ganzen Mittelteil den Charakter eines Banns: Die Versöhnung verdankt sich einer unhintergehbaren Erinnerungssperre, sie steht ganz im Bann des jetzigen Augenblicks. „Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schlage, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären. Sie konnten in der Erinnerung gar nicht weiter, als bis auf ihn, zurückgehen.“ (205) Das gesamte Vorher scheint abgeschnitten, alles bis dahin Gültige auch metaphorisch verschüttet bzw. zum Traum entwirklicht. (Hierzu Liebrand 1992, Greiner 2000, 370, Lehmann 2002). Im Schein dieser Versöhnung glaubt Josephe, ähnlich wie Penthesilea im Mittelteil des Dramas, dass sie Liebe und Gesetz doch noch verbinden kann.

Ad-hoc-Konstruktion von Situation und Identität

Es ist nun exakt dieses amnetische *Jetzt* der vermeintlichen Talutopie, das zugleich die Struktur des dritten Teils bildet, der die finale Katastrophe erzählt. Josephe und Jeronimo gehen, begleitet von Don Fernando und dessen Schwägerin Donna Constanze sowie weiterer zu ihm gehöriger Personen, zu einem Dankgottesdienst in die Kirche und werden hier – als Sündenböcke für das Erdbeben – erschlagen (zum Motiv des Sündenbocks siehe Girard 1993). Die Lynchszene in der Kirche zeigt die Kehrseite jener Utopie, in der die Totalisierung des Augenblicks das amnetische Gesetz ist. So wie der Dichtertraum im Tal ist auch der Alptraum in der Kirche strukturiert durch einen Entzug der Zeit: da die gesellschaftliche Zeit suspendiert ist, bleibt nur das *Jetzt* als Rahmung der Kommunikation.

Das amnetische Jetzt im Tal

Der Chorherr stellt in seiner Predigt zwar das narrative Modell bereit, gemäß dem Josephe und Jeronimo als Ursache des Erdbebens (als Ausdruck des göttlichen Zorns) fungieren und als Schuldige der Hölle zu übergeben sind, aber autoritativ entscheiden, wer wer ist, kann er nicht. In diesem letzten Teil werden also gerade nicht, wie oft behauptet wird, die durch das Erdbeben zerstörten Macht-Rede-Institutionen wieder hergestellt, sondern im Gegenteil, die Lynchszene kann überhaupt nur geschehen, weil sie nach wie vor außer Kraft sind. Das zeigt schlagend die Art und Weise, wie nun einerseits das vom Chorherrn aufgewiegelte Volk in seinem Rachebegehren versucht, die Sündenböcke zu identifizieren, und wie andererseits Don Fernando versucht, sich und seine Leute zu retten. Da keine autoritative Machtinstanz existiert, die Identitäten konstituieren kann, müssen diese ad-hoc, im Augenblick und durch performative Sprechakte hergestellt werden. Es geht in diesem Verfahren daher nicht nur darum, wer wen (tatsächlich) kennt, sondern

Ad-hoc-Konstruktion von Identitäten in der Kirche

vielmehr darum, wie dieses Kennen autoritativ beglaubigt und als Realität gültig gemacht werden kann. So beruft sich Don Fernando darauf, dass doch alle ihn, den Sohn des Stadtkommandanten, *kennen*, und auch Josephe wiederholt: „dieser junge Herr ist Don Fernando Ormez, Sohn des Commandanten der Stadt, den ihr Alle *kennt!*“ (217) Gleichzeitig „überflog“ Don Fernando, als er Gefahr läuft, für Jeronimo gehalten zu werden, die „Versammlung, ob nicht Einer sei, der ihn *kenne?*“ (ebd.) Einerseits scheinen sich alle irgendwie zu kennen: Von Meister Pedrillo, dem Schuster, heißt es, dass er Josephe „wenigstens so genau *kannte*, als ihre kleinen Füße“ (215). Ähnliches gilt für einen Marine-Offizier, „welcher Josephen sehr genau *kannte*“ (217/219; Hervorh. in den letzten vier Zitaten J.L.) und sogar Donna Constanze ist zumindest einem „Unbekannten“ (219) bekannt: nach dem Keulenschlag, dem sie zum Opfer fällt, ruft er: „dies war Donna Constanze Xares!“ (ebd.) Andererseits hat ein solches Kennen nicht die Kraft autoritativer Macht-Instanzen, und weil diese fehlen, ist die Realitätskonstruktion an den Augenblick verwiesen. So hat der momentane Augenschein der Paarordnung und der Bewegung des kleinen Juan größeres Gewicht als der Rückbezug auf das Wissen und Kennen der Identitäten: „Nun traf es sich, daß in demselben Augenblicke der kleine Juan, durch den Tumult erschreckt, von Josephens Brust weg Don Fernando in die Arme strebte. Hierauf: Er *ist* der Vater! schrie eine Stimme; und: er *ist* Jeronimo Rugera! eine andere; und: sie *sind* die gotteslästerlichen Menschen! eine dritte.“ (217)

Zeichen und
Wirklichkeit

Unter Bedingungen solcher Gegenwärtigkeit erscheint jede Geste wie auf der Bühne (unrettbar bedeutungsgeladen) und gewinnt jeder noch so konstative Sprechakt (und jedes Zögern und Schweigen) eine performativ-verdiktive Kraft – die so lange wirkt, bis der nächste Satz eine neue Realität behauptet. Damit liefert die Kirchenszene sozusagen die noch schärfere, nicht-institutionelle Variante jenes Prozesses, von dem am Beginn der Novelle berichtet wird. An die Stelle einer institutionellen Rahmung der Situation (Gericht), in der nur bestimmte Sprecher bestimmte Sprechakte gültig tätigen können und in der für die Feststellung von Identitäten eigens Zeit eingeräumt wird (siehe hierzu die entsprechende Szene in: *Der zerbrochne Krug*, DKV I, 194, V. 575 ff.), tritt ein Pseudo-Verfahren (mit Don Fernando und den seinen als Angeklagten, Meister Pedrillo als Ankläger, mit einzelnen Stimmen als Zeugen und der Masse als Richter und Henker), in dem immer der Sprechakt die größte performative Kraft gewinnt, der am schnellsten den Anschein des Augenblicks artikuliert.

Jetzt des Erzählers

Angesichts solcher kontingenz- und entscheidungsgesättigter Augenblicke setzt der Erzähler im Schlussteil alles daran, durch die in den Fluss seines Berichts integrierten direkten Reden, den Leser immer – szenisch – auf der Höhe des Augenblicks zu halten. Diese direkten Reden sind fast alle strukturiert durch Deiktika, die – wie „ich“, „jetzt“, „hier“, „diese“ – ihre Referenz nur im Hinblick auf ihre spezifische Äußerungssituation gewinnen und die auf das Jetzt und Hier des Sprechens selbst zurückverweisen: „*hier* stehen *diese* gottlosen Menschen“; „wo? *Hier!*“; „*ich* bin Don Fernando...“; „Wer ist der Vater zu *diesem* Kinde?“; „*dies* ist nicht mein Kind“; *dieser* junge Herr ist...“; „*er* ist“; „*sie* sind“; „*hier* ist *er*“ etc. (215/217).

Das *Hier* und das *Jetzt* sind aber nicht nur die Bezugspunkte der Stimmen in der Kirche, sondern auch die des Erzählers („Drauf *jetzt* Jeronimo“; „die-

ser, *nun* völlig befreit“; „Don Fernando, dieser göttliche Held, stand *jetzt*“ etc.). Während der Erzähler im Anfangsteil durch die Struktur von Parallelhandlungen und narrativen Rückblenden und im Mittelteil durch Zeitraffung und Zeitsprünge eine genuin erzählerische und das heißt *zeitliche* Distanz zum Geschehen signalisiert, bietet er am Ende eine zeitlich möglichst distanzlose mimetische Abbildung einer Kette von Augenblicken. Erzählzeit und erzählte Zeit kommen in Sätzen wie „er zog und schwang das Schwert, und hieb“ (219) fast völlig zur Deckung. Die Sätze des Erzählers folgen in ihrem eigenartigen Rhythmus aus Appositionen und Inversionen der visuellen Wahrnehmung als eine Folge von Bildaugenblicken. Die Gewalt des Jetzt ist hier nicht nur Inhalt, sondern auch Form des Textes, indem der Erzähler im Jetzt des Dargestellten verschwindet oder besser: völlig aufgeht. Und gerade aus diesem völligen Aufgehen im Moment und in der Perspektive des gerade Dargestellten ergibt sich seine ironische Anwesenheit. Die wertenden Adjektive, die der Erzähler in der Schlusspassage benutzt – heilig, göttlich, satanisch – zeigen ihn selbst im Banne des gerade Beschriebenen. Die Ironie dieser Adjektivmetaphern ergibt sich gerade daraus, dass der Erzähler mit ihnen ostentativ auf jegliche Distanzierung verzichtet, dass er von seiner Als-ob-Relativierung hier gerade keinen Gebrauch mehr macht. Vielmehr benutzt er mit: heilig, satanisch, göttlich nun gerade Adjektivattribute, die aus jenem christlichen Deutungsdiskurs stammen, der in der Geschichte ad absurdum geführt wird. Das Fehlen des Als-ob des Erzählers am Ende zeigt nicht dessen ‚wahre‘ Meinung, dass die Ruchlosigkeit ‚wirklich‘ heilig oder der Held ‚wirklich‘ göttlich ist, sondern ist der Gewalt des Jetzt geschuldet, die der Erzähler hier sozusagen am eigenen Leib vorführt.

Versteht man so den strukturellen Zusammenhang zwischen dem Mittelteil und dem Schlussteil vor dem Hintergrund einer Bannung im Jetzt, dann kann man auch jene Szene besser verstehen, die den eigentlichen Wendepunkt der Novelle darstellt und in der auch explizit über das *Jetzt* verhandelt wird. Die Figuren diskutieren unter dem Zeitdruck einer schon in die Stadt zu einem Dankgottesdienst eilenden Menschenmenge, ob sie sich ihm anschließen sollen oder nicht. Das Zustandekommen der fatalen Fehlscheidung ist zugleich ein Paradebeispiel für die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. Die Hauptrolle in diesem Prozess spielt Donna Elisabeth, die einzige, von der explizit erwähnt wird, dass sie der Hinrichtung nicht beiwohnen wollte, und die einzige, die von der Bannung ins amnestische Jetzt nicht betroffen ist und daher auch im Dichtertraum des Tals noch träumen kann. Mit „träumerischem Blicke“ (205), so heißt es, schaue sie zuweilen auf Josephe. Elisabeth kann sich an die Ereignisse vor dem Erdbeben erinnern und spricht von daher eine Warnung aus: „Donna Elisabeth erinnerte, mit einiger Beklemmung, was für ein Unheil gestern in der Kirche vorgefallen sei; daß solche Dankfeste ja wiederholt werden würden, und daß man sich der Empfindung alsdann, weil die Gefahr schon mehr vorüber wäre, mit desto größerer Heiterkeit und Ruhe überlassen könnte.“ (211) Mit der Erinnerung an die Vergangenheit und der Aussicht auf weitere Dankfeste in der Zukunft argumentiert Elisabeth zunächst schlicht mit der Existenz der Zeit. Indem sie aber zugleich auf den emotionalen Vorteil eines späteren Besuchs eines Gottesdienstes hinweist, provoziert sie den Widerspruch Josephes auf der Ebene des Gefühls. Auf „Heiterkeit und Ruhe“ antworten –

Der Wendepunkt
der Novelle

nach dem Prinzip der Kleistschen Flasche – „Begeisterung“ (Joseph) und „Lebhaftigkeit“ (Elvire). Das Gesetz der traumatischen Gegenwärtigkeit, das untranszendierbare Jetzt, wird zum entscheidenden Argument für Josephes Replik: „Joseph äußerte, indem sie mit einiger Begeisterung sogleich aufstand, daß sie den Drang, ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen, niemals lebhafter empfunden habe, *als eben jetzt*, wo er seine unbegreifliche und erhabene Macht so entwickle.“ (211; Hervorh. J.L.)

Die Gewalt des Jetzt
und das Gefühl

Das Gefühl duldet keinen Aufschub. Joseph ist, wie fast alle anderen im Tal auch, gebannt im „eben jetzt“. Und diesem *Jetzt* fällt sie dann tatsächlich zum Opfer, indem sie ganz buchstäblich ihr Antlitz in den Staub legt und von Keulen des Lynchmobs erschlagen wird. Dadurch, dass die Mordszene in der Kirche von ihrer kommunikativen Struktur und dem Zeitentzug her dem Mittelteil analog ist, wird nicht nur die Utopie des Dichtertraums (dem manche Interpreten verfallen sind, so Liebrand 1993, 104) unterminiert, sondern zugleich wird auch das Wirken der institutionellen Macht vom Novellenanfang in vergleichenden Bezug zum Lynchmob gestellt. Wenn man das Erdbeben als Unterbrechung einer Hinrichtung ansieht, die am Ende – auf anderer Ebene – doch noch zu Ende gebracht wird, dann fordert das durch diese Struktur der chronologischen Anordnung den *Vergleich* zwischen beiden Weisen der Hinrichtung heraus. Die Kirchenszene mit vier Toten führt so zurück zum Anfang, wo es – ohne das Erdbeben – „nur“ eine (bzw. mit dem Selbstmord Jeronimos zwei) Tote gegeben hätte.

Institutionelle und
nicht-institutionelle
Gewalt

Die entscheidende Differenz zwischen der institutionellen Macht des Anfangs und ihrer juristisch-politischen (Sprech-)Akte einerseits und der performativen Ad-hoc-Setzung von Wirklichkeit im Schlussteil andererseits betrifft das Moment der Zeit. Unter Bedingungen der Existenz staatlicher Institutionen gibt es wenigstens Zeit für gesetzmäßige Verfahren (Wolff 1947, 387). Das Zurücklaufen des Endes in den Anfang (insofern das unterbrochene Geschäft der Hinrichtung auf anderer Ebene fortgesetzt wird) ist aber auch geeignet, diese Differenz in Frage zu stellen. Macht der Schlussteil in der Kirche nicht bloß jene Performativität und Momentanität der Macht deutlich, die unter Bedingungen der Institutionenherrschaft und ihrer Verfahren nur unsichtbar und verdeckt bleibt? Denn auch eine Entscheidung im Rahmen institutioneller Verfahren, „selbst wenn sie sich die hierzu nötige Zeit ließe und das notwendige Wissen sich aneignete, so wäre trotzdem der Augenblick der *Entscheidung* – so wäre trotzdem dieser Augenblick *als solcher* stets ein endlicher Augenblick der Dringlichkeit und Überstürzung“ (Derrida 1991, 54). Gerade jenes Element der Übereilung und des überbeanspruchten Jetzt, das im Schlussteil so deutlich zutage tritt, wäre dann, so könnte man mit Derrida argumentieren, nicht kategorial vom staatlichen Zustand getrennt, sondern ihm seinerseits inhärent.

Vergleichen können
als Transzendenz
des Jetzt

Wie auch immer man die Unterschiede im Vergleich betont oder dekonstruiert, festzuhalten bleibt die Nötigung des Textes zum Vergleichen selbst. Und von einem Vergleich spricht explizit auch der rätselhafte und viel interpretierte Schlusssatz: „und wenn Don Fernando Philippen mit Juan *verglichen*, und wie er beide erworben hatte, so war ihm fast, als müßt er sich freuen“ (221). War Don Fernando bis hierhin immer der Mann des Augenblicks gewesen, der Josephes Verwirrung falsch (bzw. richtig) gedeutet hatte, der erotisch von ihr angezogen, die Warnung Elisabeths nichtachtend, in die Kirche gezo-

gen und hier durch die Kontingenz der Ereignisse zum „göttlichen Helden“ mutierte, so fällt er am Ende aus allen Verabsolutierungen des Jetzt heraus. Aus dem göttlichen Helden, der anstatt sich zu opfern oder seine Gesellschaft zu schützen, weder das eine noch das andere getan hat, wird nach dem Kampf ein Pantoffelheld, der lange „säumte“, „seine Gemahlin von dem ganzen Umfang des Unglücks zu unterrichten“ (221). Im Vergleich der beiden Söhne und in der Erinnerung an ihren Erwerb kehrt etwas von Donna Elisabeths träumerischem Blick wieder, der seinerseits eine Art Vergleich des jetzigen mit dem gestrigen Zustande Josephes war. So wie Donna Elisabeth den Augenblick transzendieren konnte und im Blick auf Josephe deren Vergangenheit erinnern und die Differenz zwischen Jetzt und Gestern bedenken konnte, so blickt nun Fernando auf seinen Pflegesohn und erinnert sich zugleich an den Abwesenden, der im Anwesenden präsent ist, und er bedenkt die Differenz zwischen beiden. Damit ist er nun nicht mehr der „Held“ des Augenblicks, sondern gezwungenermaßen im Modus der Erinnerung, im changierenden Vergleich des Gewesenen mit dem Jetzigen, wann immer er beide Kinder miteinander vergleicht. Zumindest denkbar wird damit, dass die merkwürdige Freude, die eine ist und zugleich keine ist, sich nicht auf die gelungene „ethische Bewährung“ (Wittkowski 1969, 249, ähnlich Schmidt 2003, 191) bezieht, sondern auf das Vergleichenkönnen und -müssen selbst, auf die von nun an notwendige und mögliche Transzendenz des Jetzt.

4. Michael Kohlhaas oder: Recht und Macht

Kleists mit Abstand längste Erzählung behandelt, ähnlich wie *Das Erdbeben in Chili*, Fragen des Rechts, des Staats sowie das Verhältnis von Macht und Gewalt. Aufgrund eines Konflikts mit dem Junker Wenzel von Tronka um die widerrechtliche Pfandnahme zweier Pferde und ihren Gebrauch stößt der Rosshändler Kohlhaas mit den Instanzen juristischer, staatlicher und militärischer Gewalt sowie mit dem korrupten Filz der Mächtigen zusammen – bis der Konflikt schließlich staatspolitische Dimensionen erreicht. In Anlehnung an erfahrungsseelenkundlich inspirierte Kriminalerzählungen von Gottlieb August Meißner oder Friedrich Schiller (*Der Verbrecher aus verlorener Ehre*) formuliert der Erzähler sein Erzählprogramm zu Beginn scheinbar als psychologisches Paradox: „Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder.“ (DKV III, 13, im Folgenden mit Seitenangaben nach dieser Ausgabe der Buchfassung zitiert). Kleist geht darüber aber weit hinaus. Er erzählt nicht ein psychologisch begründetes Nacheinander von ordnungsliebendem Bürger und Mörder, sondern er akzentuiert bereits zu Anfang, dass Kohlhaas, „einer der rechtschaffensten *zugleich* und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“ (13; Hervorh. J.L.) ist, d. h., dass er „in seiner Rechtschaffenheit entsetzlich“ ist (Giurato 2011, 296): So „werden Gesetzestreue und Entsetzlichkeit, Mustergültigkeit und Außerordentlichkeit, Rechtschaffenheit und Rechtlosigkeit, Bürger und Verbrecher zu einer paradoxen Figur zusammengezogen“ (ebd.). Zu fragen ist daher vor allem nach dem Begriff und der Rolle jenes „Rechtgefühls“.

Wann Kleist seine Erzählung geschrieben hat, ist nicht sicher. Wilhelm von Schütz berichtet in seinen *Biographischen Notizen* (1817), Kleist sei

Entstehung

Anfang 1805 in Berlin von seinem Freund Ernst von Pfuel auf die Geschichte des historischen Kohlhaase aufmerksam gemacht worden (LS Nr. 128, 117). Im Juniheft 1808 des *Phöbus* erschien dann ein erster Teil der Erzählung (bis zum Tod von Kohlhaas' Frau Lisbeth) mit dem Hinweis auf die „Fortsetzung“, die aber ausblieb. Vollständig und, im Hinblick auf das erste Drittel, in überarbeiteter Form erschien der Text erst im Herbst 1810 im ersten Band von Kleists *Erzählungen*. Noch im Mai 1810 war das Manuskript nicht abgeschlossen, wie aus einem Brief Kleists an seinen Verleger Reimer hervorgeht (DKV IV, 446). Bis ungefähr zum Beginn seiner Tätigkeit als Redakteur der *Berliner Abendblätter* hat Kleist also am Text der Kohlhaas-Erzählung gearbeitet.

Hans Kohlhaase und die Quellen

Kleist nimmt dabei die Ereignisse der historisch bezeugten Fehde von Hans Kohlhaase auf, die im Jahr 1534 begann und 1540 mit dessen Hinrichtung endete (hierzu siehe ausführlich Diesselhorst 1988/89), und die sich wie bei Kleist am widerrechtlichen Gebrauch zweier Pferde entzündete. Auf dem Titelblatt der Buchfassung heißt der Untertitel entsprechend: „Aus einer alten Chronik“. Es lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, welche Quellen Kleist benutzt hat, am wahrscheinlichsten ist, dass er die *Märkische Chronik* von Peter Hafftitz heranzog, die der *Historie von Ober-Sachsen* (1731) von Christian Schöttgen und George Christoph Kreysig zugrunde lag. (Hierzu Hamacher 2009, 98; DKV III, 707 f., Abdruck wichtiger Quellen bei Hamacher 2003 und Bogdal 1981). Schöttgen und Kreysig verweisen auf weitere Chroniken, außerdem gibt es in einigen Details erstaunliche Übereinstimmungen mit den Originalakten der Fehde, „so dass Kleists zumindest auszugsweise Kenntnis möglich erscheint“ (Hamacher in: Breuer 2009, 98). Mit größerer Sicherheit lässt sich vermuten, dass Kleist den Brief kannte, den Martin Luther am 8.12.1534 auf dessen Anfrage an Kohlhaase geschrieben hatte. In den anderen Quellen wird dieses Schreiben nicht erwähnt, von Kleist aber – in stark veränderter Form – in seine Erzählung übernommen (43 f.). Die persönliche Begegnung mit Luther, die bereits bei Hafftitz erzählt wird und in Kleists Text eine zentrale Szene darstellt (77 f.), ist historisch dagegen nicht bezeugt.

Akzentuierung von Recht und „Rechtgefühl“ bei Kleist

Vergleicht man Kleists Erzählung mit den Eckdaten der historischen Quellen, dann zeigt sich, dass Kleist zwar wesentliche Elemente der Handlung übernimmt – den widerrechtlichen Gebrauch der Pferde, das Rechtssuchen an den sächsischen Kurfürsten, die politische Rivalität zwischen Sachsen und Brandenburg, die Niederbrennung Wittenbergs (aus anderen Gründen), die Begegnung mit Luther, Kohlhaas' Rückhalt im Volk, die Anklage auf Landfriedensbruch, die Rolle Nagelschmidts und schließlich das Datum seiner Hinrichtung (DKV III, 709) – dass er seinen Kohlhaas aber viel stärker und konsequenter an das Recht bindet. Das beginnt bereits bei der Namensgebung: Aus „Hans“ wird „Michael“, der Name des Erzengels, als dessen „Statthalter“ Kohlhaas sich in einem Mandat bezeichnet und als der er die vakante Position des Rechts in der Welt für sich reklamiert. Schon zu Beginn verweist der Erzähler außerdem auf Kohlhaas' „Rechtgefühl“, das er als jene „Tugend“ beschreibt, in der Kohlhaas ausgeschweift sei. Trotz aller Kollateralschäden, die Kohlhaas' mit seinen Gewalttaten bewirkt (wenn etwa „die Leichen des Schloßvogts und Verwalters, mit Weib und Kindern“ [64] aus dem Fenster in den Schloßhof fliegen), erscheint der Kleistsche Kohlhaas

mit seiner Gewalt immer an seine sogenannten ‚Rechtsschlüsse‘ oder ‚Mandate‘ gebunden, seine Gewalttaten sind immer rückbezogen auf die reklamierte Position des Rechts. Kleist „kommt es darauf an, den ‚entsetzlichen‘ Kohlhaas immer auch den ‚rechtschaffenen‘ bleiben zu lassen“ (DKV III, 711).

Die Tendenz zur Aufwertung Kohlhaas‘ zeigt sich auch in der Auseinandersetzung mit Luther, die zugleich den rechtshistorischen Rahmen des mittelalterlichen bzw. frühneuzeitlichen Fehderechts sprengt. Die Ritter-Fehde ist ein mittelalterliches und frühneuzeitliches Rechtsmittel, das – vor der Durchsetzung des staatlichen Gewaltmonopols – demjenigen zustand, dem, nach Ausschöpfung aller Rechtsmittel, das Recht dennoch verweigert wurde und der dadurch seine Ehre verletzt sah. So konnte sich ein Geschädigter selbst mit Gewalt gegen den Schädiger wenden. Diese gewaltsame Selbsthilfe war mit einem Fehdebrief (Absage, *dissipatio*) anzukündigen und danach eine dreitägige Frist einzuhalten, in der der Herausgeforderte einlenken konnte. Zwar war die Fehde im „Ewigen Landfrieden“ (1495) verboten worden, allerdings unterschied die *Constitutio Criminalis Carolina*, die 1532 in Kraft getretene „Halsgerichtsordnung“ Karls V., die bis weit ins 18. Jahrhundert als Strafgesetzbuch wirkte, wieder rechtmäßige von unrechtmäßigen Fehden (Boockmann 1985, 92). Die vieldiskutierte Frage, ob die Fehde des Hans Kohlhaas rechtmäßig oder unrechtmäßig war, ist allerdings für das Verständnis von Kleists Text zweitrangig. Wie sehr Kleist auch Kohlhaas‘ Handeln in die Rechtsverhältnisse des 16. Jahrhunderts und in die Rechtsform der Fehde einfügt (der Begriff selbst wird im Text allerdings nicht genannt), so deutlich ist doch, dass Kohlhaas‘ Feldzug für das Recht nicht in einer Fehde aufgeht. Schon deshalb nicht, da er von Anfang an nicht nur auf Entschädigung und Rache an seinem Gegner zielt, sondern auf die Aufrichtung des Rechts selbst, auf die Instanz eines Dritten. Was immer er unternimmt, um des Junkers Wenzel von Tronka habhaft zu werden, es zielt letztlich auf das ihm vom Staat verweigerete Recht.

Darin spiegelt der Text zugleich staatsrechtliche Fragen der Zeit um 1800, die Kleist in seiner Frankfurter Studienzeit und an der Königsberger Kammer beschäftigten (hierzu u. a. Bergengruen 2011). In der Auseinandersetzung mit Luther geht es unterhalb der Diskussion um Kohlhaas‘ fehderechtlichen Status um vertrags- und naturrechtliche Fragen, wie sie Thomas Hobbes und Jean-Jacques Rousseau formuliert hatten und wie sie dem 16. Jahrhundert noch ganz fremd waren. Während der historische Luther in seinem Brief Kohlhaas eher freundlich auffordert, als Christ Unrecht zu leiden und die Rache Gott zu überlassen, beschimpft der Kleistsche Luther Kohlhaas als einen im „Wahnsinn stockblinder Leidenschaft“ befangenen „Wolf der Wüste“ (75). Kohlhaas greift das Bild des von den Gesetzen Ausgeschlossenen und dadurch zu den „Wilden der Einöde“ (78) Verstoßenen auf: „Verstoßen, antwortete Kohlhaas, indem er die Hand zusammendrückte, nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist! Denn dieses Schutzes, zum Gedeihen meines friedlichen Gewerbes, bedarf ich; ja, er ist es, dessenhalb ich mich, mit dem Kreis dessen, was ich erworben, in diese Gemeinschaft flüchte; und wer mir ihn versagt, der stößt mich zu den Wilden der Einöde hinaus; er gibt mir, wie wollt ihr das leugnen, die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand.“ (78)

Fehderecht versus
Feldzug für
das Recht

Staatsrechtliche
Fragen um 1800

Diese Bilder und Argumente entstammen nicht dem Fehderecht des 16. Jahrhunderts, sondern der Souveränitätslehre des aufgeklärten Absolutismus: Auf der einen Seite steht die vertragsrechtliche Vorstellung, dass sich die Einzelnen um ihres Schutzes willen zu einem Staat verbinden und dabei jeweils auf ihr eigenes Recht auf Gewalt verzichten. Auf der anderen Seite steht die Vorstellung des Wolfes bzw. des Wilden, der den Staatsverband verlässt oder von ihm verlassen (verstoßen) wird und so gleichsam wieder in den Naturzustand zurückkehrt und daher auch in seine ihm angeborenen Rechte wieder eingesetzt wird. Exakt darauf beruft sich Kohlhaas, wenn er „kraft der ihm angeborenen Macht“ (61) den Junker in einem „Rechtsschluß“ zur Erfüllung seiner Forderungen „verdammt“ (ebd.).

Diskussion um das
Recht der Selbsthilfe

Wie der Fall zu behandeln ist, wenn dem Staatsbürger das Recht verweigert wird, und wie Elemente der Selbstjustiz in diesem Fall zu bewerten sind, wird um 1800 – vor dem Hintergrund der Revolution in Frankreich – intensiv diskutiert (Rückert 1988/1989, 375). Blickt man in das *Preußische Allgemeine Landrecht* (ALR), das 1794 als eine Rechtskodifikation auf naturrechtlicher Grundlage in Kraft trat, ergibt sich der klare Befund eines Verbots jeder Selbsthilfe. Nimmt man dagegen die weitere naturrechtliche Diskussion um 1800, findet sich eine Fülle von Beiträgen, die der Selbsthilfe und dem Widerstandsrecht deutlich mehr Raum geben. In den *Grundsätzen des gemeinen deutschen und preussischen peinlichen Rechts* von Ernst Ferdinand Klein, einem Mitautor des ALR, ist das „Recht der Selbstvertheidigung“ mit Gewalt erlaubt. Der Beleidigte darf dem Beleidiger ein Übel androhen, „wenn er die unerlaubte Handlung vollenden oder wiederholen sollte“. Und: da die „bloße Drohung eben so unvernünftig als fruchtlos seyn würde, so muß auch dem Beleidigten erlaubt seyn, sie an dem dadurch nicht abgeschreckten Beleidiger wirklich zu vollziehen, welcher alsdann nur die nothwendigen Folgen seiner eigenen Schuld empfindet“ (Klein 1796, 6). Ludwig Gottfried Mahdin, bei dem Kleist in Frankfurt Vorlesungen über Naturrecht gehört hatte, schreibt, dass die „Selbsthülfe in einzelnen Fällen erlaubt“ (zit. n. Rückert 1988/89, 395) sei. Am weitesten geht Ludwig Heinrich Jakob in der Rechtfertigung des Widerstands gegen Unrecht: „Die Pflicht und das Recht, sich zu widersetzen, ist immer die Ausnahme, welche aber ebenfalls (wie dieß bey allen sittlichen Ausnahmen der Fall ist) durch das Sittengesetz bestimmt sein muß.“ (Zit. n. ebd., 397) Wenn der Staat die Rechte nicht mehr schützen kann, „so fällt die Verbindlichkeit, sie zu schützen, auf mich zurück“ (Zit. n. Hamacher 2003, 86). Wenn Kohlhaas davon spricht, dass er „der Welt in der Pflicht verfallen sei, sich Genugthuung für die erlittene Kränkung, und Sicherheit für zukünftige seinen Mitbürgern zu verschaffen“ (16), dann folgt er der Argumentation Jakobs.

Zusammenspiel von
Macht und Gewalt

Ob man nun die mittelalterlichen oder die Kleist zeitgenössischen Rechtsvorstellungen zugrunde legt, die Frage, ob Kohlhaas ein rasender Rächer oder ein Rechtskämpfer ist, bleibt letztlich so unentrinnbar wie unentscheidbar. „Es ist“, so schreibt der Literaturwissenschaftler László F. Földényi, „als wäre die Ratlosigkeit des Lesers von vornherein in die Erzählung mit ‚einprogrammiert‘.“ (Földényi 1999, 289) Jenseits dieser Frage (und dieser Ratlosigkeit) kann man aber beobachten, wie Kleist in seinem Text die Funktionsmechanismen und das komplexe Zusammenspiel von Macht und Gewalt analysiert. Um das zu sehen, sind gerade jene Elemente der Erzählung wichtig,

die Kleist ganz unabhängig von den Quellen erfunden hat, namentlich die Szene mit dem Abdecker auf dem Dresdner Marktplatz (die etwa die Mitte des Textes darstellt) sowie die phantastische Figur der Zigeunerin mit dem ominösen Zettel, die bei vielen Lesern und Interpreten lange Zeit für große Irritationen gesorgt hat. Geht es am Anfang des Textes um eine Darstellung von Kohlhaas' „Rechtgefühl“ und sein Verhältnis zur Gewalt, so geht es am Ende um Kohlhaas' Machtgefühl und sein Verhältnis zum „Leben“ (hierzu Giurato 2011).

Mit seinem Rechtgefühl ist Kohlhaas zu Beginn ganz fixiert auf die Einhaltung des positiven Rechts. Als Kohlhaas den Passierschein zeigen soll, von dem er nichts weiß, weist er erstens daraufhin, „daß er alle landesherrlichen Verfügungen, die sein Gewerbe angingen, genau kannte“ (15), bemerkt er zweitens, „daß es gar nicht seine Absicht sei, die Verordnungen, die wegen Ausführung der Pferde bestehen mögten, zu umgehen“ (19), und erbittert er sich drittens ausdrücklich über die „*ungesetzlichen* Erpressungen“ (17; Hervorh. J.L.). Gesetzliche Erpressungen im Sinne von landesherrlichen Zöllen zum Schutze etwaiger „aufkeimender Pferdezucht“ (21) in Sachsen erbittern ihn nicht, ja sie scheinen ihm sogar vom Motiv her plausibel, obwohl dies – wie er sagt – „sein ganzes Gewerbe zerstöre“ (19). Das heißt, Kohlhaas geht einerseits davon aus, dass unterhalb rechtlicher Regelungen physische und ökonomische Interessen stehen, dass Recht also eine Funktion der Macht ist. Andererseits akzeptiert Kohlhaas dennoch das positive Recht als Recht: Wenn der neue Herr nicht, wie der alte, den Handel fördert, sondern Wegezoll verlangt, dann bedauert Kohlhaas das zwar, aber er ist ohne Weiteres bereit zu zahlen, ohne dies als ungerecht zu empfinden oder auf irgendwelche naturrechtlichen Grundsätze des Freihandels zu verweisen, wenn es denn tatsächlich rechtmäßig geschieht.

Das Rechtgefühl wirkt außerdem als Aufhalter von Zorn und Gewalt. Als Kohlhaas vom Schlossvogt als Flegel beleidigt wird und es ihn drängt, „den nichtswürdigen Dickwanst in den Koth zu werfen“, heißt es: „Doch sein Rechtgefühl, das einer Goldwaage glich, wankte noch; er war, vor der Schranke seiner eigenen Brust, noch nicht gewiß, ob eine Schuld seinen Gegner drücke.“ (25) Als Kohlhaas, nach neuerlichen schweren persönlichen Beleidigungen (die letztlich viel schwerer wiegen als die bloße Rechtsverletzung), schon auf dem Weg nach Dresden ist, um sich Recht zu verschaffen, hält ihn neuerlich das Rechtgefühl auf und er beschließt, erst seinen Knecht Herse zu befragen. Das Rechtgefühl bremst den emotionalen Impuls und fragt nach der Schuld, und zwar ausdrücklich in einem auch nicht-juristischen Sinne. Wenn, so rasoniert Kohlhaas, der Knecht doch irgendeine Schuld habe, so sei er bereit, „den Verlust der Pferde als eine gerechte Folge davon, zu verschmerzen“ (27). Kohlhaas ist offenbar kein Paragraphenreiter, wenn er bereit ist, im Rahmen der ja hier schon zweifelsfrei feststehenden Rechtsbeugung des Junkers, ein womöglich kleines Fehlverhalten des Knechtes als Anlass für eine „gerechte“ Strafe zu betrachten. Das Rechtgefühl Kohlhaas' arbeitet tatsächlich wie eine Goldwaage, da es viel feiner wiegt, als es das Recht je könnte. Das zeigt sich auch in der ausführlichen Befragung des Knechtes. Kohlhaas klopft in seinem Verhör das Verhalten des Knechtes nicht nur auf seine Rechtmäßigkeit, sondern auf seine Billigkeit, seine Kooperationsbereitschaft ab: Ob er sich womöglich zu

Kohlhaas'
„Rechtgefühl“

Rechtgefühl versus
Zorn und Rache

wenig „gefällig“ (31) gezeigt habe, als die Ritter die beiden Pferde zur Feldarbeit heranziehen wollten, ob er womöglich gegen die Ausquartierung der Pferde in den Schweinekoben, die Kohlhaas ganz im Sinne der bestehenden Machtordnung sogar plausibel findet („die Pferde der Ritter gingen, auf eine gewisse Art, vor“ [33]) opponiert habe etc. Kohlhaas bewegt sich bei dem Versuch, das Verhalten des Knechts zu beurteilen, vollständig *innerhalb* des Rahmens der bestehenden Ordnung.

Drei Aspekte des
Rechtgefühls bei
geltendem Recht

Das Rechtgefühl Kohlhaas' umfasst also drei zentrale Aspekte: 1.) Es bezieht sich auf die Einhaltung des positiven Rechts. Es ist sich der Tatsache bewusst, dass das Recht auf Gewalt basiert und eine Funktion der Macht ist, akzeptiert aber dennoch das positive Recht als Recht. 2.) Das Rechtgefühl kennt unterhalb des positiven Rechts und innerhalb der bestehenden Rechts- und Machtordnung die Kategorie der Billigkeit und jenseits des Rechts ein Ausgleichsverhältnis von Fehlverhalten und Strafe. 3.) Das Rechtgefühl tritt auf als Gegenspieler von Zorn und Rache, indem es Affekt und affektbedingte Handlung aufhält zugunsten einer genauen Klärung der Schuldfragen im Sinne von Recht *und* Billigkeit.

Rechtsgefühl bei
Ernst Ferdinand Klein

In dieser Bedeutung, als Gegenkraft von Zorn und Schmerz, hatte der oben bereits erwähnte Ernst Ferdinand Klein den Begriff „Rechtsgefühl“ bereits in den Jahren 1799 und 1800 in seiner Zeitschrift *Archiv des Criminalrechts* diskutiert. Klein zeigt, dass, als „eine Folge des Rechtsgefühls“, mit ihm „die Vorempfindung des Uebels verbunden ist, welches daraus auch für uns entstehen könnte, wenn Handlungen dieser Art ungeahndet bleiben“ (Klein 1799, 140). In diesem Sinne geht das Kleinsche „Rechtsgefühl“ wie das Kohlhaassche „Rechtgefühl“ vom Schmerz über das Fehlen des Rechts aus und zielt nicht auf eine naturrechtlich begründete Gerechtigkeit, sondern auf die bloße Existenz des positiven Rechts. (Vgl. zu Kleins und Kleits Begriff des Recht(s)gefühls: Lehmann 2012, 266–278).

Das zeigt auch Kohlhaas' weiteres Vorgehen. Nachdem ihm auch der Rechtsweg, den er nach dem Verhör Herses beschreitet, neuerlich nicht nur kein Recht, sondern weitere und noch verletzendere Beleidigungen und sogar den Tod seiner Frau Lisbeth eingetragen hat, rächt sich Kohlhaas nicht einfach für die erlittenen Beleidigungen und ungesetzlichen Gewalttaten, sondern er besetzt die angesichts der erlittenen Rechtsverweigerung *vakante Position* des Rechts, um das fehlende Recht wieder herzustellen. Dabei transformiert sich das Rechtgefühl, insofern es jetzt nicht um des *geltenden Rechts* willen Affekt und Gewalt *bändigt*, sondern um der *Aufrichtung des Rechts* willen Affekt und Gewalt *instrumentalisiert*.

Umkehrungen der
drei Aspekte des
Rechtgefühls ange-
sichts fehlenden
Rechts

Alle drei Kennzeichen des Rechtgefühls kehren sich daher um: 1.) Hatte Kohlhaas zu Beginn ein klares Bewusstsein von der Tatsache, dass das Recht auf Gewalt basiert und eine Funktion der Macht ist, liegt seine radikale Inanspruchnahme der Gewalt zur Durchsetzung seines Rechts nun genau darin begründet, dass er Macht und Gewalt als Mechanismen, die dem Recht zugrunde liegen, gleichsam ignoriert (sich ihnen gegenüber blind stellt) und sich allein auf das *Recht* kapriziert. Die realen Machtverhältnisse und seine (womögliche) Ohnmacht angesichts dieser Machtverhältnisse sind nun kein Argument mehr. Kohlhaas ist bereit, gegen eine Übermacht zu kämpfen. 2.) Hatte er noch vor und während des Verhörs mit Herse und innerhalb des geltenden Rechtsrahmens ein feines und abwägendes Gefühl für das Verhältnis

von Vergehen und Strafe, so ignoriert Kohlhaas im Folgenden, in seiner alleinigen Fokussierung auf das Recht, jede Verhältnismäßigkeit, da es nun darum geht, Recht allererst wieder zu *stiften*. 3.) Hatte das Rechtgefühl zu Beginn immer als Gegenspieler von Zorn und Racheimpulsen gewirkt, als Aufhalter, so nutzt Kohlhaas nun die Energie seines Zorns voll aus, *transformiert* dabei aber die instabilen, spontanen Affektimpulse in die stabile Kälteform eines „Geschäfts der Rache“ (61).

Zwar spricht der Erzähler in seinen ständig wechselnden Wertungen mitunter auch von affektiven Motiven Kohlhaas' wie der „Hölle unbefriedigter Rache“ (67) und dem „Schmerz in seiner unglücklichen Brust“ (ebd.), aber zugleich wird deutlich, dass Kohlhaas die Gewalt, die er radikal und mitleidlos einsetzt, immer an Rechtsschlüsse bindet, dass er sie vorher durch Mandate schriftlich androht und sie so *als Rechtssubjekt* ausübt. Indem Kohlhaas durch diese schriftlichen „Mandate“ seine Gewalt als Strafe ihrer Übertretung ankündigt, sofern man ihm den Junker nicht ausliefert, gibt er dem Unrecht, das allorten herrscht, einen konkreten und lokalisierbaren Körper. So wie Kohlhaas sich selbst *an die Stelle* des (politischen wie des göttlichen) Rechts setzt und sich als „Statthalter Michaels, des Erzengels“ (73) bezeichnet, so *vertritt* der Körper des Junkers durch Kohlhaas' Handeln das *Unrecht*. Die allgegenwärtige, aber ungreifbare Tatsache der symbiotischen Verquickung von Macht, Körper, Gewalt und Recht (bzw. Unrecht), bekommt so einen Körper, *verkörpert* sich in Gestalt des Junkers, den Kohlhaas jagt.

So geht es in dem Schmerz, den Kohlhaas qua Rechtgefühl empfindet, um den Zusammenhang von Körper und Recht. Über dem Körper mit seinen Bedürfnissen und dem Leben mit seinen kontingenten Macht- und Gewaltbeziehungen soll, so Kohlhaas, das Recht sein – und hierzu besetzt er selbst die quasi-göttliche Stellvertreterposition des Rechts und stattet sie mit allem performativen Pomp christlicher und apokalyptischer Symbolik aus.

Dass Kohlhaas tatsächlich nicht im Zorn ausgeschweift ist, wie Luther meint, und dass er auch kein Amokläufer ist und auch nicht mordlüstern (so Kohns 2009), sondern dass die Ausschweifung tatsächlich die *Tugend* des Rechtgefühls betrifft, zeigt dann das Folgende *ex negativo*: Denn Kohlhaas gibt nach der sogenannten Abdeckerszene, die sich auf dem Dresdner Marktplatz respektive Schlossplatz zuträgt (Jordan 2007/2008), jedes Rechtsbegehren auf. Sein Wille, heißt es, war „durch den Vorfall, der sich auf dem Markt zugetragen, in der Tat gebrochen“ (99). Und zwar so sehr, dass er sogar bereit ist, den Junkern „mit völliger Bereitwilligkeit und Vergebung alles Geschehenen, entgegenzukommen“ (ebd.), falls diese ihn um einen finanziellen Vergleich bitten würden. Und wenig später, als er versucht, sich mit Hilfe Nagelschmidts aus der widerrechtlichen Haft zu befreien, ist sein Ziel nicht mehr, das „Geschäft der Rache“ wieder aufzunehmen, sondern nach Übersee auszuwandern: „denn die Dickfütterung der Rappen hatte seine, von Gram sehr gebeugte Seele auch unabhängig von dem Widerwillen, mit dem Nagelschmidt deshalb gemeinschaftliche Sache zu machen, *aufgeben*.“ (112) Diese fundamentale Wende der Erzählung ist in der Forschung eher stiefmütterlich behandelt worden (vgl. aber Ott 2012).

Gerade diese Resignation und die plötzliche Bereitschaft zur Vergebung, muss aber doch auf ihren Grund befragt werden, wenn man die Figur des

Gewalt und Recht

Kohlhaas' Aufgabe seines Rechtsbegehrens: der Wendepunkt

Kohlhaas und sein Rechtgefühl zwischen Rechtskampf und Rache verstehen will (und wenn man die Textstruktur verstehen will). Wieso ist die Abdeckerszene, von der nicht ganz klar ist, ob Kohlhaas ihr überhaupt beiwohnt, geeignet, Kohlhaas' Willen zu brechen, wieso geht aus ihr jene Vergebungsbereitschaft hervor, die er weder Lisbeth noch Luther gegenüber formulieren konnte? Die Antwort hat wiederum mit der Frage zu tun, wie sich überhaupt das Recht auf Körper und Leben bezieht.

Die Abdeckerszene
und das Problem der
„Unehrllichkeit“

Worum geht es in der Abdeckerszene? Sie zeigt einen ehrlosen Menschen, der als Schinder außerhalb des bürgerlichen Rechts lebt und nicht nur mit (toten) Körpern und ihrer Verwertung zu tun hat, sondern selbst ganz als Körper inszeniert wird: noch während er mit dem Kämmerer Kunz von Tronka spricht, der verzweifelt nach der Herkunft und der „bürgerlichen“ Identität der Pferde forscht, um die Rechtssache des Kohlhaas zu befördern, schlägt der Abdecker in aller Öffentlichkeit sein Wasser ab. So verfällt die Macht des Junkers angesichts der Körperlichkeit des Abdeckers sowie der „Schindmähren“ (96), um „derenthalben der Staat wanke“ (92), der Lächerlichkeit. Nachdem Kohlhaas die Pferde als die seinen identifiziert und er sich „von dem Platz hinweg“ (96) begeben hat, kommt es zudem zu einer Tumult- und Lynchszene, die sich am Befehl des Junkers entzündet, ein Knecht solle die unehrlichen Pferde abführen. Im Konflikt, ob der Vertreter der Macht das Recht hat, dem Knecht eine Berührung der (unehrlichen) Pferde zu befehlen oder der Knecht das Recht hat, diesen Befehl mit der Forderung zu verweigern, die Pferde müssten erst ehrlich gemacht werden (was später auch durch Fahnen-Schwingen geschehen wird), spiegelt sich ein für Kleist zeitgenössisches Problem des Bezugs des Rechts auf Körper und Leben. Zwar war in Preußen schon 1784 in einem königlichen Edikt bestimmt worden, dass zumindest „die Söhne der Abdecker, wenn sie die verwerfliche Arbeit noch nicht getrieben haben, noch treiben wollen, zu ehrlichen Geschäften zugelassen werden“ sollen, die „Anrühigkeit“ des Abdeckers wurde aber erst durch eine Kabinettsorder vom 4. Dezember 1819 aufgehoben (zit. n. Lehmann 2012, 291). Im Kampf gegen die Vorurteile und den Aberglauben der ansteckenden Infamie und der Unehrllichkeit versuchen die Regierungen seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch die niedrigen Tätigkeiten des Menschen als funktional und das nackte Leben als wertvolles Gut aus dem Gewohnheitsrecht der Unehrllichkeit herauszulösen. Dabei gerät das Recht in eine paradoxe Lage, da es gleichsam gegen sich selbst auftreten muss, denn die Unehrllichkeit als Zustand der Rechtlosigkeit ist ja selbst ein juristischer Begriff und zeitigt juristische Konsequenzen. Im Versuch des Rechts, das von ihm selbst (als seine Kehrseite) produzierte rechtlose, nackte Leben wieder ins Recht hinein zu holen, um es dem Staat als *ökonomische Ressource* eingliedern zu können, zeigt sich die ‚heillose‘ Verstrickung des Rechts in die Sphäre des Körpers und des Lebens. Die *rechtliche* Unehrllichkeit der Pferde (sie „sind in staatsrechtlicher Bedeutung tot“ [99]) ist zum einen *biologisch* bedingt. Weil sie „alle Augenblicke sterben zu wollen schienen“ (92) und daher ökonomisch wertlos sind, sind sie beim unehrlichen Abdecker gelandet. Zum anderen ist die Unehrllichkeit der Pferde *rechtlich* bedingt, denn es ist das Recht, das sich vom Abdecker abwendet und ihn in die Unehrllichkeit bzw. Anrühigkeit verstößt. Sie ist ein Produkt des Rechts. Am widersprüchlichen Ineinander von biologischem und rechtlichem Status der

Pferde wird so das Ineinander von Recht und Leben selbst vorgeführt. Das Recht, wenn es sich abwendet, produziert rechtloses, d. h. nacktes Leben, das ohne Rechtsschutz nur mehr biologisches Leben ist. Zum anderen ist das Recht, überall, wo es *gebraucht* wird, Mittel des Lebens und der Ökonomie, auch da, wo es gegen die selbst produzierte Rechtlosigkeit vorgehen will.

So führt die Abdeckerszene vor Augen, dass Recht und Leben einander durchdringen. Ein reines, sozusagen göttliches Recht gibt es nicht. So gibt Kohlhaas mit von Gram gebeugter Seele diese Illusion auf – und fokussiert sich von nun an, statt auf Recht, auf Macht und Leben. An die Stelle seines Rechtgefühls tritt nun das Machtgefühl als handlungssteuernde Instanz. Als die Zigeunerin, in der auf phantastische Weise Lisbeth wiederkehrt, ihm den Zettel anvertraut, auf dem die Prophezeiung der Zukunft des sächsischen Kurfürsten steht, und mit dem Kohlhaas sein Leben erkaufen könnte, heißt es, dass Kohlhaas „über die Macht jauchzte, die ihm gegeben war, seines Feindes Ferse, in dem Augenblick, da sie ihn in den Staub trat, tödlich zu verwunden“ (135). An die Stelle der Identifikation mit dem Erzengel Michael und dem Engel des Gerichts tritt so die Identifikation mit der von Gott verfluchten Schlange, die – nach Genesis 3,15 – den Nachwuchs Evas „an der Ferse“ trifft. Und jetzt erst – im Hinblick auf das Machtgefühl – entschließt sich Kohlhaas zur Rache, die nicht mehr allein das Unrecht strafen, sondern die eigene Macht angesichts der Ohnmacht des Fürsten genießen will: „ich aber kann dir weh tun, und ich will's!“ (123)

Doch nicht nur Kohlhaas verändert radikal seine Position, indem er von Recht auf Macht/Leben umstellt, sondern die gesamte Erzählung tut es: Ging es bisher um die Frage, ob Kohlhaas sein Recht durchsetzen kann, geht es jetzt um die Frage, ob er sein *Leben* retten kann (oder will). Ging es bisher um die Verkörperung des Unrechts in der Person des Junker Wenzel, so geht es jetzt in doppelter Weise um das Leben und die Macht des Kurfürsten von Sachsen: um seine Gesundheit wie um die Zukunft seines Geschlechts. Und es geht nun darum, wie sehr das Nicht-Wissen um den Inhalt des Zettels (über das weitere Leben des Kurfürsten) dessen Leben und Gesundheit angreift. Ging es bisher darum, wie die korrupten Mächtigen das Recht auf-schieben und beugen, geht es jetzt darum, wie sie selbst das Recht und seinen Gang nicht mehr aufhalten können. Ging es bisher um eine ‚realistische‘ Geschichte, die sich mit einem Rechtsfall und seiner Klärung beschäftigte, so geht es nun um eine phantastische Geschichte, in der der Aberglaube zentral ist. Ging es bisher um Recht, so geht es nun vor allem um Scham. Der Kurfürst, der um seine Zukunft bangt, fällt von einer Beschämung in die nächste (82, 83, 89). Ging es bisher um Rechtsfragen, geht es nun um Politik – darum, dass das Recht und sein Gebrauch eine Frage politischer Interessen ist, die wiederum mit der Drohung durch körperliche Gewalt zu tun hat.

All diese Aspekte haben ihren Einsatz in der Abdeckerszene, die so als zentrale Achse und Wendepunkt der gesamten Erzählung erscheint. Das Rechtgefühl hat Kohlhaas zwar zum Mörder und Räuber gemacht, aber das, was ihn ins Recht zurückführt, ist – neben dem Zufall der politischen und militärischen Lage – gerade sein hier einsetzendes auf das *Leben* zielendes Machtgefühl. Die Entscheidung, sein Leben für die Rache am Kurfürsten zu opfern und den Zettel, vor seiner Hinrichtung, die er als gerechte Strafe für sein Handeln akzeptiert, vor den Augen des Kurfürsten zu verspeisen, ist

Vom Rechtgefühl
zum Machtgefühl

Wende in der Logik
der Erzählung

Recht als Medium für
Rache und „Leben“

nicht Produkt seines Rechtsgefühls, sondern seiner Abwendung vom Recht und seiner Hinwendung zum Leben; zum *Leben* seiner Kinder, die dann am Ende auch vom Recht geadelt werden. Außerdem, so heißt es im letzten Satz, „haben noch im vergangenen Jahrhundert, im Mecklenburgischen, einige frohe und rüstige Nachkommen *gelebt*“ (142; Hervorh. J.L.).

5. *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel* oder: „wie weit er's treibt“

Entstehung und
Quellen

Kleists letztes Drama ist wie *Die Hermannsschlacht* ein „vaterländisches“ Stück (so Kleist an Reimer, DKV IV, 496), ein Geschichts- und Kriegsdrama, dessen erste Konzeption bis in die Zeit von Kleists intensiver Beteiligung an der Mobilmachung gegen Napoleon zurückreicht. Zu Beginn des Jahres 1809 hatte Kleist die *Memoiren* Friedrichs des Großen sowie das Buch von Karl Heinrich Krause *Mein Vaterland unter den hohenzollerischen Regenten*

(1803) aus der Dresdner Bibliothek entliehen (LS Nr. 307, 285). Krause schildert hier die Ereignisse um den Prinzen von Hessen-Homburg, der in der Schlacht von Fehrbellin (1675) zu früh losgeschlagen und damit den Sieg gefährdet hatte. Der Kurfürst jedoch vergab ihm. Um 1800 waren diese Ereignisse um den Großmut des Kurfürsten bereits zur Legende stilisiert und sogar Gegenstand bildlicher Darstellungen geworden (Schmidt 2003, 157f.). So zeigt ein Kupferstich des berühmten Daniel Chodowiecki, wie der Kurfürst dem Prinzen verzeiht, der, so heißt es in der Bildunterschrift, „durch die unzeitige Hitze beinahe das ganze Glück Brandenburgs aufs Spiel gesetzt hätte“ (DKV II, 1166).

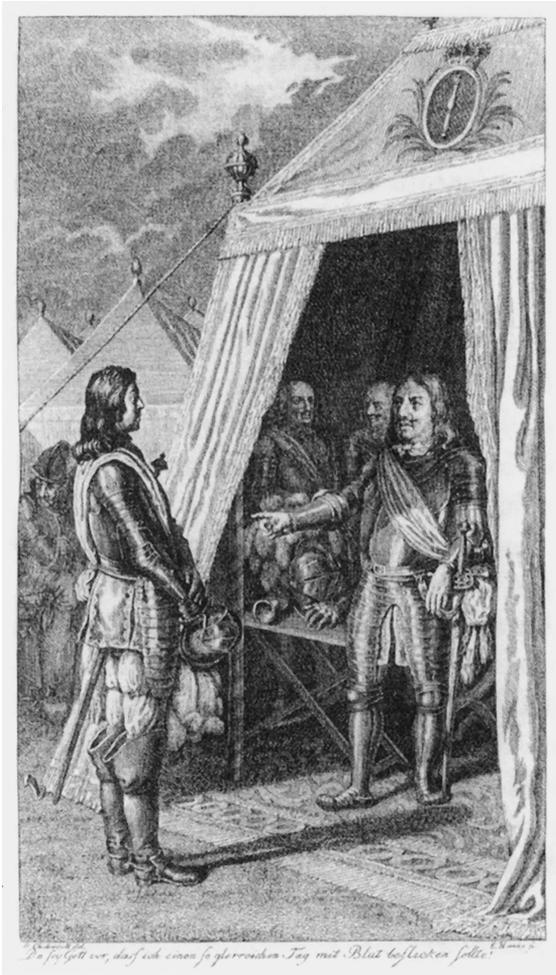


Abb. 8:

Frontispiz des zweiten Bandes der Deutschen Monatsschrift (1790, Mai bis August).

Radierung von Eberhard Siegfried Henne nach einer Zeichnung von Daniel Chodowiecki.

In der Erläuterung (ebd., S. 4) heißt es:

„Die Scene ist: Der Sieger bey Fehrbellin, nach der Schlacht, wie er dem Prinzen von Hessen-Homburg, der durch unzeitige Hitze beynahe das ganze Glück Brandenburgs aufs Spiel gesetzt hätte, verzeiht.“

In der Bildunterschrift steht:

„Da sey Gott vor, daß ich einen so glorreichen Tag mit Blut beflecken sollte!“

Die Legendenbildung setzte bereits unmittelbar nach dem Ereignis selbst ein und betraf zum einen den Tod des Stallmeisters Froben, der zum Opfer des Dieners für seinen Herrn verklärt wurde. Friedrich der Große bekräftigte diese Anekdote in seinen *Memoiren*, Krause verbannte sie jedoch als historisch unbegründet in eine Fußnote (DKV II, 1168 f.). Für Kleist spielt sie dagegen eine zentrale Rolle. Zum anderen bezog sich die Legendenbildung auf die Insubordination (das Handeln gegen ausdrücklichen Befehl) des Prinzen selbst, die erst Friedrich der Große erfand, um den Großmut des Kurfürsten desto strahlender leuchten zu lassen. An dieser Version hielt Krause fest und Kleist verschärfte sie noch, indem er aus der „Strenge der Kriegsgesetze“ (DKV II, 1168), die der Kurfürst bei Krause dem Prinzen nur im Konjunktiv androht, szenische, über drei lange Akte ausgedehnte Wirklichkeit macht. So steht bei Kleist, provozierend für seine Zeitgenossen, der Ungehorsam eines Preußischen Prinzen im Zentrum, der angesichts des drohenden Todes in nackter Todesangst verzweifelt, bevor er sich wieder zum Gesetz und der ihm zuerkannten Todesstrafe bekennt.

Insubordination und eigenmächtige Übereilung waren seit der verlorenen Doppelschlacht bei Jena und Auerstedt und angesichts eines Königs, der zögerte, den von Kleist und vielen anderen ersehnten Befreiungskrieg gegen Napoleon endlich zu beginnen, ein aktuelles Thema. Explizit verbot der König vor dem Hintergrund der kriegerischen Erhebung Österreichs (die Kleist als dessen „Rettung“ gefeiert hatte, DKV II, 496 f.) bei Todesstrafe, „aus unzeitigem Eifer, an dem Kriege gegen Frankreich theilzunehmen“ (DKV II, 1171 f.). An dieses Verbot hielten sich aber nicht alle, und so gab es im Jahr 1809 einen Fall einer übereilten militärischen Aktion, an dem Kleist großen Anteil nahm. Ferdinand von Schill besetzte kurz nach der Schlacht von Aspern, in der die Österreicher Napoleon eine Niederlage beigebracht hatten, am 25. Mai eigenmächtig und gegen den Befehl des Königs Stralsund. Hier fiel er am 31. Mai 1809. Kleist wusste von seinem Tod noch nichts, als er am 13. Juni 1809 aus Prag Friedrich Schlegel gegenüber seiner Hoffnung Ausdruck verlieh, dass die überall sich regenden, patriotisch-militärischen Widerstandsbewegungen Schill „vielleicht retten“ (DKV IV, 436) können. Doch selbst wenn Schill nicht gefallen wäre, so wäre er aller Wahrscheinlichkeit nach wie elf weitere Offiziere seines Regiments am 26. September 1809 in Wesel standrechtlich erschossen worden (DKV II, 1173; Schmidt 2003, 161). Der hier im Paradigma des Gehorsams brutal unterdrückte autonome und intrinsisch motivierte Kampfeswille war aber gerade dasjenige, was die Reformer für ihre Pläne eines Volksaufstandes gegen Napoleon wecken wollten. Ging doch die Schlacht bei Auerstedt gerade deshalb verloren, weil, wie Kleists Freund Rühle in seinem Schlachtbericht mitteilte, Graf Gustav Adolf von Kalckreuth sich stur an die Order hielt und sich weigerte, „dem Gebot der Stunde zu gehorchen“ (Kittler 2009, 60; Kittler 1987, 273 ff.).

Vor dem Hintergrund dieser Problemlagen und Ereignisse hat Kleist das Stück geschrieben. Als er es ein Jahr später in einem Brief an Ulrike vom 19. März 1810 erstmals wieder erwähnt, spricht er von einem fertigen Text: „Jetzt wird ein Stück von mir, das aus der Brandenburgischen Geschichte genommen ist, auf dem Privattheater des Prinzen Radziwil gegeben, und soll nachher auf die Nationalbühne kommen, und, wenn es gedruckt ist, der

Aktualität von
Insubordination und
Übereilung seit 1806

Erstdruck 1821

Königinn übergeben werden.“ (DKV IV, 443) Davon geschah allerdings nichts. Um den Druck bemühte Kleist sich erst wieder nach dem Scheitern der *Berliner Abendblätter* bei dem Verleger Reimer (DKV IV, 496), allerdings vergeblich. Anstatt der im Juni 1810 verstorbenen Königin Luise widmete er das Stück nun der Prinzessin Wilhelm von Preußen, der Marie von Kleist auf Bitten des Autors den Text auch übersandte (LS Nr. 506, 434f.). Ohne Reaktion. Das Drama erschien schließlich zehn Jahre nach Kleists Tod in *Heinrich von Kleists hinterlassenen Schriften*, die Ludwig Tieck 1821 publizierte.

Handlung

Die Handlung des Dramas, das in formaler Hinsicht als das geschlossenste in Kleists Werk, ja als „Vollendung der dramatischen Form des klassischen deutschen Dramas“ überhaupt (Fischer-Lichte 2001, 151) gilt und in diesem Sinne den Gegenpol zu der thematisch eng verwandten *Penthesilea* darstellt, erscheint auf den ersten Blick leicht nachzuerzählen: Der Prinz von Homburg ist aufgrund eines nächtlichen Schlafwandels am nächsten Morgen beim Diktat des Kriegsplans unaufmerksam und greift daher in der Schacht zu früh, ohne den Befehl abzuwarten, ins Kampfgeschehen ein. Die Schlacht wird zwar gewonnen, dennoch lässt der Kurfürst seinen Neffen vor das Kriegsgericht stellen, das ihn zum Tod verurteilt. In panischer Todesangst bittet der Prinz bei der Kurfürstin um sein Leben und ist bereit, Rang, Ehre und auch die Liebe zur Prinzessin Natalie aufzugeben. Als der Kurfürst dies erfährt, schickt er dem Gefangenen die Aufforderung, selbst zu entscheiden, ob er im Recht sei oder nicht. Beim Versuch, eine Antwort zu schreiben, bekehrt sich der Prinz zur Annahme der Todesstrafe. Während seine Offiziere mit einer Bittschrift zur Begnadigung beim Kurfürsten vorsprechen und das Verhalten des Prinzen als emotionales, patriotisches Engagement rechtfertigen, ruft der Kurfürst den Prinzen selbst zur Argumentationshilfe herbei. Dieser begründet den Sinn seines Todes mit dem Willen, „das heilige Gesetz des Kriegs, / das ich verletzt‘ im Angesicht des Heers, / Durch einen freien Tod [zu] verherrlichen!“ (DKV II, 638, V. 1750–1752, im Folgenden wird der Text nach dieser Ausgabe mit der Zeilenangabe zitiert). Am Ende wird er vom Kurfürsten begnadigt und gewinnt, wie im Märchen, auch Natalie.

Formale
Geschlossenheit

Auch der immer wieder bewunderte formale Aufbau, wie etwa der symmetrische und spiegelbildliche Traum-, Nacht- und Märchenrahmen von erster und letzter Szene, der Höhepunkt der Krise im dritten und der entscheidenden Umschlag (die Sinnesänderung des Prinzen) im vierten Akt, macht das Drama vordergründig leicht überschaubar. Die Komplexität resultiert demgegenüber aus der Vielzahl der Ebenen, die der zentrale Konflikt zwischen Kurfürst und Prinz berührt, die staatliche, die militärische, die familiale sowie die erotische Ebene; andererseits resultiert sie aus der Anlage der Figuren selbst, deren Identitäten und Rollen – je nach Ebene – changieren und deren Handlungsmotive weitgehend im Dunkeln bleiben.

Erste Szene:
Identitäten und
Rollen

So spricht der Prinz schon in der ersten Szene den Kurfürsten schlafwandelnd dreifach an: „Friedrich! Mein Fürst! Mein Vater!“ (V. 67) Die Namensidentität, Friedrich, markiert Ähnlichkeit und Rivalität, der Titel „Fürst“ die staatliche und militärische Befehlsinstanz und „Vater“ impliziert hier die Tatsache, dass der Kurfürst als Onkel der Prinzessin Natalie von Oranien derjenige ist, bei dem Homburg um ihre Hand anhalten müsste. Alle drei Rollen sind in dieser ersten Szene im Spiel, und zwar auch im Hinblick auf die fragile Identität des Prinzen selbst. Denn dieser, „unser tapfrer Vetter“ (1), wie

ihn sein Freund Hohenzollern nennt, ist der Oberst der kurfürstlichen Reiterei und sitzt doch schlafwandelnd im Garten und „windet sich einen Kranz“ (vor V. 1) aus Lorbeer. Dieses Schauspiel zeigt (verrät? – auch hier sind die Motive unklar) Graf Hohenzollern dem Kurfürsten, wobei Kleist deutlich betont, dass diese Szene das Theater selbst auf die Bühne bringt. Mit Fackeln geleitet Hohenzollern den Kurfürsten von der „Rampe“ hinab in den Garten, und mit den Worten: „Schau, auf jener Bank“ (V. 24) und: „Schau hier herab“ (V. 29), zeigt er ihm den schlafwandelnden Prinzen wie auf der Bühne, die der Kurfürst dann auch selbst betritt. Was auf dieser Bühne gezeigt wird, sind die unbewussten Wünsche und – mit dem Kurfürsten als Regisseur des Spiels – die Szene ihrer weiteren Programmierung. Während in der *Penthesilea* die Implementierung der Wünsche in eine erzählte Vorgeschichte von den ersten Mütterworten, denen man verstummt, verlegt wurde, bis hin zum prophezeienden Wort der Mutter vom zu bekränzenden Peliden, ist die Stiftung der Wünsche hier szenische Gegenwart als die Manipulation eines Sombambulen.

Dass der Kriegsheld, der seinem Kriegsherrn erst unlängst zwei Siege verscherzt hat, statt wie ihm befohlen, bei seiner Reiterei zu sein, im Garten nachwandelt und sich „eitel wie ein Mädchen“ vor dem „Spiegel“ (V. 60f.) den Kranz des Schlachtenruhms schon selbst auf den Kopf setzt, ist eine doppelte Provokation für den Kurfürsten. Einerseits *unterschreitet* Homburg auf gerade zu lächerliche Weise das Rollenbild des männlichen Kriegshelden, andererseits *überschreitet* er es, weil er bereits einen Ruhm und einen Nachruhm antizipiert, der den des Kurfürsten selbst überbietet. So lässt sich verstehen, dass der Kurfürst sehen möchte, „wie weit er's treibt!“ (V. 64), und sich hierzu gleichsam in den Wahn des Nachwandlers einklinkt (hierzu Weder 2008, 339f.): „Der Kurfürst nimmt ihm den Kranz aus der Hand; der Prinz erröthet und sieht ihn an. Der Kurfürst schlingt seine Halskette um den Kranz und giebt ihn der Prinzessin“ (nach V. 64). Der Kurfürst verknüpft seine Halskette als Symbol seiner Macht mit dem Kranz des Sieges und diesen dann mit der Prinzessin als Überbringerin, die für den Prinz als Objekt seines Begehrens mit den Insignien von Schlachtruhm und Macht verschmilzt: „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 *flüstert*: Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut!“ (nach V. 64 und V. 65) So weit treibt es der Prinz, er spricht Natalie als „Braut“ und danach den Fürst als „Vater“ und die Kurfürstin als „Mutter“ an, d.h. er konstruiert seine Identität als Sieger, Ehemann und Sohn. Die Hofgesellschaft weicht vor dem derart „Rasende[n]“ zurück, Homburg erfasst, statt den Kranz, nur einen Handschuh der Prinzessin, worauf das Traumspiel rasch beendet wird: „Der Kurfürst: In's Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, / In's Nichts, in's Nichts. In dem Gefild der Schlacht, / Sehn wir, wenn's Dir gefällig ist, uns wieder! / Im Traum erringt man solche Dinge nicht! *Alle ab; die Thür fliegt rasselnd vor dem Prinzen zu. Pause.*“ (V. 74–77)

Wie in der *Penthesilea* werden im Begehren des Prinzen Liebe und Krieg amalgamiert, und wie in der *Penthesilea* steht der Phantasie des totalen Ich-Triumphes die völlige Auflösung und Vernichtung, das Nichts und der Staub gegenüber. Wie nach einem kurzen Blick ins Paradies erfüllter Wünsche fällt

Implementierung
unbewusster
Wünsche

Verschlossenes
Paradies

daher dem Prinzen die Türe vor der Nase wieder zu: Als der Prinz die vom Kurfürst inszenierte Szene seinem Freund Hohenzollern als einen „sonderbaren Traum“ (V. 140) erzählt, heißt es: „Die Rampe dehnt sich, da ich sie betrete, / Endlos, bis an das Thor des Himmels aus, / Ich greife rechts, ich greife links umher, / Der Teuren Einen ängstlich zu erhaschen. / Umsonst! Des Schlosses Tor geht plötzlich auf; / Ein Blitz der aus dem Innern zuckt, verschlingt sie, / Das Tor fügt rasselnd wieder sich zusammen.“ (V. 181–187) Das Paradies ist, wie immer bei Kleist, verriegelt. Ganz ähnlich ergeht es Penthesilea, nachdem ihr Achill wie der Kriegsgott, „Mars selbst“ (DKV II, 222, V. 2211), erschienen war: „wie wenn zur Nachtzeit / Der Blitz vor einem Wanderer fällt, die Pforten / Elisiums, des glanz erfüllten, rasselnd, / Vor einem Geist sich öffnen und verschließen.“ (ebd., V. 2213 f.) Und ähnlich wie Penthesilea im Wahn glaubt, den Sonnengott Helios bei seinen „Flammenhaaren“ zu ihren Füßen niederziehen zu können (ebd., V. 1384 f.), will der Prinz die Glücksgöttin, die im Traum ihm „die Locken schon gestreift“, nun ganz besiegen: „ich hasche Dich im Feld der Schlacht und stürze / Ganz Deinen Segen mir zu Füßen um“ (V. 362–363).

Beglaubigung
des Traums

Die Verneinung des Wunsches, das Schließen des Tores und die Zurückstoßung ins „Nichts“ kommen allerdings in Homburgs Traumerzählung nicht vor, stattdessen hält er einen Handschuh Natalies in der Hand, der den Traum auf handfeste Weise beglaubigt. Neben der *szenischen* Konstitution des Unbewussten des ersten Auftritts zeigt die sogenannte Parole-Szene (I, 5), in der der Prinz dem Diktat des Schlachtplans nicht folgen kann, den *semiotischen* Prozess einer Konstitution eines (täuschenden) Zeichens, das wiederum die unbewussten Wünsche und ihre Visionen als durch eine höhere Macht sanktioniert erscheinen lässt. Während der Feldmarschall Dörflinger den Offizieren den Schlachtplan diktiert, sucht die Prinzessin ihren Handschuh. Als Homburg entdeckt, dass er ihn hat, sieht er darin seinen Traum „verkörpert“ (V. 1669), so dass er fest glaubt, „der Himmel hab' ein Zeichen ihm gegeben: / Es werde Alles, was sein Geist gesehn, / Jungfrau und Lorbeerkranz und Ehrenschnuck, / Gott, an dem Tag der nächsten Schlacht, ihm schenken“ (V. 1664–1667). Hatte die vom Kurfürsten einbezogene Natalie bewirkt, ihm „die Seele zu entzünden“ (V. 161), so ist er jetzt, als er erkennt, dass die Vision von Natalie durch den Handschuh als Wirklichkeit beglaubigt wird, „wie vom Blitz getroffen“ (nach V. 321).

Schrift versus Herz

Im Gefühl dieses Triumphes bekommt das „Fanfare blasen lassen“, das Dörflinger eben diktiert, als der Prinz wieder zuhört, für den Prinzen eine ganz eigene, auf sich bezogene Bedeutung, so dass er dies nun enthusiastisch nachspricht, dabei aber die entscheidende Negation, *nicht* Fanfare zu blasen, *bevor* der Befehl kommt, gerade nicht registriert (hierzu DKV II, 1236). Er hört nur, was er hören will und schreibt beim Diktat daher nur mechanisch oder gar nicht: „er thut als ob er schriebe“ (nach V. 322). Schrift und Herz stehen sich hier (noch) scharf gegenüber. In der Schlacht folgt er so, wenn er den Befehl nicht abwartet, sondern zum Angriff blasen lässt, buchstäblich seinem *Herzen*. Als Kottwitz ihm sagt, man müsse auf Order warten, fragt Homburg ihn, ob er den Befehl „noch vom Herzen nicht empfangen“ (V. 475) habe. So setzt sich der Prinz über den Befehl des Kurfürsten hinweg und okkupiert damit selbst, wie schon in der Traumscene, die Position des Feldherrn.

Und in der Tat scheint sich der Traum zu verwirklichen, Homburg gewinnt nicht nur in der Schlacht, sondern – auch dies war implizit Teil des Traumes – der Kurfürst, so wird gemeldet, ist gefallen. Sofort setzt sich der Prinz an dessen Stelle und verlobt sich mit Natalie. Für einen illusionären Moment scheint der Traum Wirklichkeit zu werden. Doch der Kurfürst lebt, und so beginnt nach dem scheinbar erfüllten Wunschtraum von Ruhm und Liebe im Einklang und unter Umgehung von den Gesetzen der Alpträum des Prinzen. Der Kurfürst ist nicht nur nicht tot, sondern, kaum erstanden, verurteilt er seinen „Sohn“, der gerade seine Nichte heiraten wollte, zum Tod. Franz Kafka hat diesen radikalen Umschwung im Verhältnis des Vaters zum Sohn in seiner Erzählung *Das Urteil* aufgegriffen. Nun fällt das Tor des Paradieses tatsächlich rasselnd vor dem Prinzen zu, nun stößt der Kurfürst Homburg tatsächlich ins „Nichts.“

Tod des „Vaters“ als Wunschtraum

Man kann das Folgende, Homburgs vernichtende Erniedrigung und seine Reduktion auf den nackten Lebenswillen, seine Bekehrung zum Gesetz und seine Affirmation des eigenen Todesurteils wie die anschließende Begnadigung entweder aus der Perspektive des Prinzen als Drama seiner „Bildung“ lesen; oder aus der Perspektive des Kurfürsten als Drama der Pädagogik einer neuen Kriegsstrategie (des Vernichtungskrieges); oder schließlich – aus der Perspektive des Textes – als Drama von Zeichen und Schrift. Alle drei Perspektiven durchdringen einander.

Drei Perspektiven

Zunächst ist sich der Prinz aufgrund seines „Gefühls“ (V. 868) sicher, dass der Kurfürst der Verhaftung und dem Todesurteil des Kriegsgerichts die Begnadigung folgen lassen wird: „Bei dem lebend’gen Gott, so weit geht keiner, / Der nicht gesonnen wäre zu begnad’gen!“ (V. 844–845). Ob es der Kurfürst tatsächlich ernst meint oder nicht, und aus welchen Gründen, wissen weder Leser bzw. Zuschauer noch Homburg genau. Allerdings *deutet* Homburg das Handeln des Kurfürsten dann doch als ernst gemeint, als er einen Zusammenhang mit Natalie erkennt, die im Schnittpunkt von Liebes- und Kriegshandlung steht. Dass diese sich weigert, als Objekt der Friedensverhandlungen des Kurfürsten zu dienen und den Schwedischen König Gustav Karl zu heiraten, führt Homburg auf seine Absichten auf Natalie zurück: „jetzt ist mir Alles klar; / Es stürzt der Antrag ins Verderben mich“ (V. 925 f.). So wie der Wunschtraum Homburgs implizit mit einem Todeswunsch gegen den „Vater“ verbunden war, mit dem Wunsch, an seine Stelle zu treten (anstatt „vom Platz nicht, der ihm angewiesen, [zu] weichen“ [V. 301], wie die Order lautete), so leuchtet ihm nun der Todeswunsch des Vaters gegenüber dem Sohn ein. Am Grund der Verurteilung liegt, gemäß dieser Deutung, nicht das Recht, sondern die Politik, die Macht oder die Liebe – jedenfalls habe, so Graf Hohenzollern, die Nachricht, Natalie habe schon gewählt, „auf’s Empfindlichste den Herrn getroffen“ (V. 921).

Natalie als Auslöser

Diesem ödipalen Drama zwischen Vater und Sohn, mit dem sich Kleist einmal mehr auf Schillers *Wallenstein* (Berns 1995; Endres 1996, 131 ff.) bzw. *Don Karlos* bezieht (Zumbusch 2011, 276 ff.), korrespondiert das Drama der Kriegsstrategie. Dass nämlich überhaupt *politisch* mit den Schweden verhandelt werden muss, liegt exakt daran, dass der Prinz zu früh eingegriffen hatte. War doch der eigentliche Plan, die Schweden gänzlich aufzureiben, d. h. zu vernichten. Wenn demnach der Sieg, den der Prinz errungen hat, ein *bloß* politischer Sieg ist, dem ein *bloßer* Verhandlungsfrieden folgt,

Kriegsstrategie des Kurfürsten

bei dem exakt dasjenige als Tauschobjekt eingesetzt werden muss, das Homburg der Order seines Herzens folgend erringen wollte, dann fällt sein Argument, der Kurfürst werde doch seinen Sieger nicht töten, in sich zusammen.

Radikale Todesangst

Homburg verfällt so in der Mitte des Dramas einer radikalen Todesangst, die ihn auf das nackte Leben und den bloßen physischen Überlebenswillen reduziert. Und er verbindet diesen Lebenswillen gerade und vor allem mit der Bereitschaft, auf Natalie zu verzichten – was vor dem Hintergrund des männlich Heroischen besonders „unheldenmütig“ (V. 1172) wirkt. „Seit ich mein Grab sah, will ich nichts als leben, / Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei.“ (V. 1003–1004) Homburg entkleidet sich selbst aller sozialen Rollen, er tritt „aus der Ordnung des Politischen“ (Zumbusch 2011, 280) aus. Und er gibt Natalie ausdrücklich frei für die politischen Zwecke, denen er – zugunsten seines bloßen Lebens – den Rücken kehrt: „Verschenken kann sie sich, und wenn's Karl Gustav, / Der Schweden König ist, so lob' ich sie“ (V. 1028–1029). Homburg ist durch die plötzliche Wendung vom fast erfüllten Wunschtraum zur Bedrohung durch den Tod geradezu paralysiert. Der Tod, der ihm vor Augen steht und der ihn so unheroisch betteln und flehen lässt, ist die Drohung des „Nichts“: Es ist ein nichtiger, bedeutungsloser Tod, kein heroischer Akt auf dem Schlachtfeld, kein Opfer zur Rettung von irgendetwas, kein Medium des Nachruhms. Dieser Tod ist die rein physische Vernichtung, die Differenz von Tag und Nacht, von Weite und Enge von zwei „Brettern“ (V. 991), von Leben (als „Blume“, V. 1089) und „duftend[er]“ (V. 991) Verwesung.

Den Prinzen einer solchen Todesangst auszusetzen, kann man als Teil einer pädagogischen Strategie lesen, mit der der Kurfürst den Prinzen zur affektiven Selbstregierung (Zumbusch 2011) erzieht bzw. ihn durch eine psychische Kur vom Somnambulismus heilt (Wilhelm 1994) und ihm das neue Kriegsziel des Vernichtungskrieges beibringt (Kittler 1987, 266–290; Greiner 2000, 262 f.), wobei er das alte Prinzip des Gehorsams mit der neuen Strategie motivierter Selbstständigkeit verknüpft.

Korrespondenz von
Todesangst und
Vernichtungskrieg

Während der Prinz in seiner Todesangst alle seine Wünsche und mit ihnen seine Identität preisgibt und *jede Bedingung* akzeptiert, um sein physisches Leben zu retten, so will der Kurfürst einen Krieg führen, der zu einem Sieg führt, der *keine Bedingung* stellt, der – jenseits von politischen Verhandlungen und ihren Kompromissen – das eigene Sein und die eigenen Wünsche rückhaltlos durchsetzt. Beide, das haben Kurfürst und Prinz gemeinsam, lehnen Verhandlungen und Politik ab. Der eine, weil er um *jeden Preis* sein Leben retten, der andere weil er das Eigene (die Freiheit) gegen die „Fremdlinge“ um *keinen Preis* erkaufen will. Todesangst und Vernichtungskrieg bilden koinzidierende Gegensätze.

Apell an das Rechts-
gefühl des Prinzen

Vor diesem Hintergrund kann man verstehen, dass der Kurfürst, sowie er von Natalie hört, dass der Prinz „nichts, als nur dies eine: Rettung“ (V. 1148) denkt und um sein Leben fleht, sogleich erklärt, der Prinz sei frei. Der Kurfürst sagt Natalie zu, dem Prinzen unter einer Bedingung das Leben zu schenken: „Die höchste Achtung, wie Dir wohl bekannt, / Trag' ich im Innersten für sein Gefühl: / Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten / Cassir' ich die Artikel: er ist frei! –“ (V. 1183–1186) Der Kurfürst wendet sich also an das *Rechtsgefühl* des Prinzen und ruft ihn schriftlich selbst zur Entscheidung auf: „Meint ihr, ein Unrecht sei euch widerfahren, / So bitt' ich, sagt's

mir mit zwei Worten – / Und gleich den Degen schick' ich euch zurück.“ (V. 1311–1313). Dadurch zwingt der Kurfürst Homburg, seinen bedingungslosen Wunsch nach Leben auf das Recht zu beziehen. Seine Rettung, so verspricht er Natalie, die das Schreiben überbringen soll, sei „so sicher, / Als sie in Vetter Homburgs Wünschen liegt“ (V. 1206f.). Das klingt doppelbödig. Der Kurfürst setzt offenbar darauf, dass Homburg, versetzt in die Position der Rechtsentscheidung und des Autors eines zu schreibenden Textes, erkennen wird, dass die bloß physische Rettung um *jeden Preis* in Wahrheit nicht in seinen Wünschen liegt.

Das Medium dieser Erkenntnis und dieser Wendung ist die Schrift. Die Peripetie des Dramas im vierten Akt erfolgt als Lese- und Schreibszene. Zwischen dem Tod und der Freilassung steht das Schreiben von nur zwei Worten. Während Homburg in der Parole-Szene (I, 5) bloß mechanisch (oder gar nicht) den Befehl aufgeschrieben hatte, da sein Herz mit dem Handschuh und der Liebes- und Ruhmvision beschäftigt war, so zwingt ihn das Medium der Schrift jetzt, sich „zu fassen“, sich durch Sprache zu bestimmen. Dieser geforderte Schreibakt betrifft nicht, wie Natalie meint, „die äußere Form nur“ (V. 1348), sondern den Kern seines Selbstbildes. Die Schrift ist ein Spiegel, in dem sich der Prinz nicht als Schuft sehen will: Während Natalie den zweiten Schreibversuch „vortrefflich“ findet, antwortet der Prinz: „Pah! – Eines Schuftes Fassung, keines Prinzen. – Ich denk mir eine andre Wendung aus.“ (V. 1334–1335) Die schriftliche Wendung, die er schließlich findet, ist die Wendung zur Anerkennung der Todesstrafe und zur freiwilligen Opferung für das Gesetz. Im Spiegelmedium der Schrift – und mit Natalie als Beobachterin dieses Spiegels – restituiert der Prinz seine Würde.

Nun folge er wieder seinem „Herzen“ (V. 1389), wie Natalie, entsetzt und doch jubelnd über diese Bekehrung zum Helden, sagt. Das „Heldenherz“, das der Kurfürst durch die so weit getriebene Todesdrohung „geknickt“ (V. 1155) hatte, ist so wieder aufgerichtet, ein Ich ist wiederhergestellt, das den bloßen Lebenswillen transzendiert. Und zwar so, dass Herz und Schrift, Gefühl und Gesetz nun koinzidieren. Solche Offiziere braucht der Kurfürst, die aus dem Herzen kämpfen und doch dem Gesetz folgen (Kittler 2009, 64). Wobei sowohl durch die Eingangsszene wie die Schreibszene klar wird, dass auch Herzen einem Code folgen, der sie von außen konstituiert, dass sie nicht unmittelbar sind, sondern programmierbar.

Homburg hat dabei das neue Kriegsziel eines apolitischen Vernichtungssieges des Kurfürsten verstanden und verinnerlicht. Das zeigt seine letzte Bitte, der Kurfürst möge nicht verhandeln, schon gar nicht den Frieden mit Natalie erkaufen, sondern den Feind bis zur Vernichtung bekriegen. Und für dieses Ziel setzt er nun sein Leben ein, nutzt er es als Pfand bzw. als Wert in einem letzten Tausch. Denn die Bereitschaft zu sterben erlaubt ihm die Äußerung einer letzten Bitte, gleichsam das Stellen einer Bedingung. So tauscht er sein Leben dafür ein, dass Natalie nicht gegen den Frieden getauscht wird. Es geht mit dieser Selbstüberwindung und diesem Selbstopfer also nicht, wie in Schillers Theorietexten, um die moralische Freiheit, sich über die Sinnlichkeit des Körpers erheben zu können, sondern es geht um den Einsatz des Lebens als *Wert* zur Erreichung von Zwecken. „Das Leben ist das einzige Eigenthum, das nur dann etwas werth ist, wenn wir es nicht achten, [...] nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht u

Identität und Schrift

Vernichtungssieg
statt Verhandlungssieg

freudig wegwerfen könnte“ (DKV IV, 247), schreibt Kleist im Juli 1801 an Wilhelmine. Ähnlich wie in *Michael Kohlhaas* kehrt der Prinz unter das Gesetz zurück, weil sein Leben als Tauschobjekt Wert gewonnen hat; bei Kohlhaas durch die Schrift auf dem Zettel der Zigeunerin, bei Homburg durch die letzte Bitte nach der Einverständniserklärung mit dem Tod.

Apolitische
Feindschaft

So hat der Kurfürst sein Ziel, den Prinzen unter das Gesetz des Vernichtungskampfes zu bringen, erreicht. Er kann den Märchenrahmen schließen, indem er Homburg, für den bis zuletzt (sadistisch? pädagogisch?) die Illusion aufrechterhalten wird, er werde hingerichtet, jenen Kranz, die Kette und die Hand Natalies überreicht, die er ihm in der ersten Szene schon gezeigt hatte – worauf der Prinz, wie schon in der ersten Szene, in Ohnmacht fällt. Nachdem ihn der Kanonendonner wieder auferweckt hat, fallen alle in den gemeinsamen Aufruf zur Vernichtung der Feinde ein: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ (V. 1858) So endet das Stück, ähnlich wie *Die Hermannschlacht*, mit der Produktion einer apolitischen und totalen Feindschaft.

Spiegelungen
zwischen Kurfürst
und Prinz

Diese Lesart einer erfolgreichen Pädagogik bzw. Kur des Prinzen durch den Kurfürsten behebt allerdings nicht die Schwierigkeit, dass unterhalb dieser gleichsam exoterischen Lehre des Stücks die Motive und Handlungsabsichten insbesondere des Kurfürsten fast durchgehend im Dunkeln bleiben. Zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen gestaltet der Text an vielen Stellen ein Spiegelungsverhältnis (beide legen ihren Arm um Natalie, beide fallen scheinbar in der Schlacht, beide heißen Friedrich, beide beziehen sich auf den Stallmeister etc.), zugleich thematisiert der Text Tausch- und Ersetzungsverhältnisse, die auch den Kurfürsten als Spielleiter und Feldherr in eine mehr als zwielichtige Position rücken.

Die Froben-
Anekdote

Das zeigt sich vor allem, wenn man nach der Funktion der Froben-Anekdote fragt, die Kleist im Gegensatz zu Krause, seiner Hauptquelle, aufgenommen hat. Hans-Jürgen Scheuer hält sie sogar für das geheime Zentrum des Textes. Sie bildet die Voraussetzung für die Nachricht, der Kurfürst sei gefallen, die für den Prinzen der Realisierung aller seiner Wünsche gleichkommt. Der Bericht vom Tod des Kurfürsten kann nur gegeben werden, weil es für fast alle und vor allem den Prinzen so aussah, *als ob* er gefallen wäre. „Sah ich, von fern, an meiner Reiter Spitze, / Ihn nicht zerschmettert von Kanonenkugeln, / In Staub, samt seinem Schimmel, niederstürzen?“ (V. 632–634) Der Graf Sparren aber erklärt: „Der Schimmel, allerdings, stürzt, samt dem Reiter, / Doch wer ihn ritt, mein Prinz, war nicht der Herr (V. 635f.).“

Geld, Gold,
Blei – motivische
Verkettungen

Wer ihn ritt, war der Stallmeister Froben, der gesehen hatte, dass der Kurfürst auf seinem weißen Schimmel wie ein antiker Held durch den modernen Kugelregen reitet und sich so selbst zur Zielscheibe macht. So wie der Prinz in der Parole-Szene für das Diktat des Schlachtplans aufgrund der Manipulationen des Kurfürsten taub war, so ist auch der Kurfürst selbst taub für Warnungen: „Der Landesherr, der, jeder Warnung taub, / Den Schimmel wieder ritt, den strahlend weißen, / Den Froben jüngst in England ihm erstand, / War wieder, wie bis heut noch stets geschah, / Das Ziel der feindlichen Kanonenkugeln“ (V. 641–645). Gegen jede militärische Vernunft zeigt sich der Kurfürst in Cäsarpose in der Schlacht, und es ist sein Stallmeister, der mit ihm, um ihn zu retten, das Pferd tauscht. Das kostet ihn das Leben.

Ein in der Logik des Krieges überflüssiger Tod, der daher zum Opfermythos mit pompösem Begräbnis stilisiert wird. Das weiße, so dysfunktionale Pferd hatte dem Kurfürsten außerdem viel Gold gekostet: „Verwünscht sei heut mir dieses Schimmels Glanz, / Mit schwerem Gold in London jüngst erkauf!“ , sagt der Stallmeister (V. 657 f.). Letztlich kostet Froben der Tausch des Kurfürsten von Gold- in Schimmelganz das Leben, indem sich das Gold in der Schlacht durch das Weiß des Schimmels in das „Mordblei“ der Kugeln verwandelt. Solche Ersetzungen und gleitenden Verschiebungen, wie hier von Bleikugeln (in der Brust) zu Gold, nimmt der Text auch an anderen Stellen vor. Als der Prinz erfährt, dass der Kurfürst doch nicht tot ist, sagt er zu dem Boten in maximaler Ambivalenz: „Dein Wort fällt schwer wie Gold in meine Brust.“ (V. 638) Der Opfertod Frobens, der an Stelle des Kurfürsten auf dessen Schimmel stirbt, scheint dem Prinzen in ökonomischer Metaphorik allerdings als guter Tausch: „Er ist bezahlt! – Wenn ich zehn Leben hätte, / Könnt’ ich sie besser nicht brauchen, als so!“ (V. 678 f.) Da ist es wieder, das Leben, das als Wert eingesetzt wird. So gewinnt noch das Leben des Schlechtesten Wert. Als er später aber in Todesangst zittert, da will er „dem Troßknecht [...], Dem schlechtesten, der Deiner Pferde pflegt, / Gehängt am Halse flehen: rette mich!“ (V. 975 f.) Eine deutliche Anspielung auf Froben, der mit seinem Leben das des Kurfürsten gerettet hat.

Der Kurfürstin aber, als sie glaubt, der Kurfürst sei gefallen, ist dieser Preis zu hoch: „Ein Sieg, zu teur’ erkauf! Ich mag ihn nicht. / Gebt mir den Preis, den er gekostet wieder.“ (V. 563 f.) Wieviel ist also ein Leben wert? Um welchen Preis kann es zu welchem Zweck geopfert werden? Die Liebe, d. h. Natalie als der „bewußte Preis“ (V. 937) für den Frieden oder das Leben für den totalen Krieg? Die Wertsphäre übergreift dabei ökonomische, repräsentative, politische, familiale und erotische Sphäre und macht dadurch Zeichen, Dinge und Werte der einen Sphäre in die andere übersetzbar. Als der Prinz noch fest an den Begnadigungswillen des Kurfürsten glaubt, begründet er das mit seinem Wert: „Ich bin ihm *wert*, das weiß ich, / *Wert* wie ein Sohn“ (V. 830 f.; Hervorh. J.L.). Auch den militärischen Wert des Sieges begründet er mit einer ökonomischen Metapher, werde doch der Kurfürst wegen eines kleinen Fehlers „in dem Demanten, den er jüngst empfing“ (V. 900), nicht den Geber in den Staub treten. Auf den familialen Wert als Sohn weist auch Natalie hin, die den Kurfürsten an die verstorbene Mutter des Prinzen erinnert: „Den drückst Du um die Mutter schon an’s Herz, / Die ihn gebahr, und rufst: komm, weine nicht, du bist so *wert* mir, wie die Treue selbst.“ (V. 1099–1100; Hervorh. J.L.) Hier ergibt sich der Wert des adoptierten Sohnes aus der Treuebeziehung zur verstorbenen Mutter. Ähnlich hat Kleist das in *Der Findling* gestaltet. Nachdem der Kaufmann Piachi den eigenen Sohn verloren hat, weil er den fremden rettete, heißt es, dass er diesen „in dem Maße lieb gewonnen, als er ihm teuer zu stehen gekommen war“ (DKV III, 267). Und schließlich ruft auch der Prinz, als der Kurfürst ihm als „Sohn“ (V. 1784) die letzte Bitte erfüllt hat, den Wert des Kurfürsten an, der nun als Tauschwert erscheint, für den die Vernichtung aller Feinde als guter Preis erscheint: „Geh und bekrieg’ o Herr, und überwinde / Den Weltkreis, der dir trotzt – denn Du bist’s *wert!*“ (V. 1798 f.; Hervorh. J.L.) Für einen Krieg gegen den gesamten Weltkreis, der alle Tauschverhältnisse im Vernichtungskrieg radikal transzendiert, braucht man aber Offiziere, die so viel wert sind,

Wert und Preis
des Lebens

dass sie ihr Leben für diesen Zweck, alle Tauschverhältnisse zu transzendieren, einsetzen. Offiziere wie Homburg. Und so wird die Hinrichtung im letzten Moment durch die Übergabe all jener Wunschobjekte, die in der ersten Szene Homburgs Wünsche programmiert hatten, vertauscht: „Heil Dir und Segen, denn Du bist es *wert!*“ (V. 1851; Hervorh. J.L.) Der Feindschafts- und Vernichtungstaumel am Ende kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass eine solche Feindschaft, in der alle Unterschiede und alle Tauschbeziehungen zugunsten der einen Opposition untergehen, ein phantasmatisches Delirium ist, „ein Traum, was sonst?“ (V. 1856) – oder auch, wenn man die rhetorische Frage beantworten will, ein Albtraum. Denn was bleibt, ist, trotz des märchenhaften Traumschlusses, der Eindruck der Todesfurchtszene, die dann auch der Rezeption des Stücks im 19. Jahrhundert immer ein Ärgernis war und auch die ersten Aufführungen stark behinderte. In den Bearbeitungen, die im Laufe des Jahrhunderts auf die Bühne kamen, wurde jeweils gerade die Todesfurchtszene, die schon Tieck als „Mittelpunkt des Schauspiels“ bezeichnet hatte, entweder gemildert oder ganz gestrichen (DKV II, 1203).

VI. Rezeption: Kleist und die Folgen – in Literatur, Theater und Film

„Wie kann ein Dichter ohne das Vorbild Heinrich von Kleists dieses schmutzige Meer der menschlichen Gesellschaft durchwaten?“
(Georg Kaiser)

Die literarisch-künstlerische Rezeption Kleists folgt in etwa den Bahnen der wissenschaftlichen Rezeption, wie sie oben im Abschnitt II bereits knapp umrissen wurde: Nach einer Phase weitgehender, öffentlicher Vergessenheit gewinnen seine politischen, „vaterländischen“ Werke im Rahmen einer nationalistischen Vereinnahmung seit der Reichsgründung 1870/1871 an Interesse, während um 1900 und wenig später, um die beiden Gedenkjahre 1911 und 1927 herum, Kleist als Antiklassiker und Ahnherr der Ästhetik der Moderne gefeiert wird. Während im Nationalsozialismus naturgemäß eine nationalistisch-chauvinistische Lesart Kleists vorherrschte und Kleist nach 1945 eher zurückhaltend begegnet wurde, ist er seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts Gegenstand intensiver ästhetischer Bezugnahmen, Adaptionen und Bearbeitungen in allen Gattungen der Kunst (Literatur, Theater, Film, Hörspiel, Malerei etc.).

Unter Dichtern war Kleist allerdings bereits vor seiner großen Renaissance der Jahre 1870/71 ein viel gelesener und (wenn auch nicht uneingeschränkt) geschätzter Autor. Ablesbar ist das nicht nur an den Bemühungen Ludwig Tiecks um die Herausgabe von Kleists Werken (Tieck 1821; Tieck 1826), sondern auch an Äußerungen von den Brüdern Grimm, Fouqué, E.T.A. Hoffmann und Joseph von Eichendorff. Eichendorff hat Kleist nicht nur als Literaturhistoriker in seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857) mit einem in aller Ablehnung doch sehr einfühlsamen Porträt als Dichter der „Zerrissenheit“ gewürdigt, sondern auch in seiner Novelle *Das Schloß Durante* Motive von Kleists *Das Bettelweib von Locarno* sowie *Michael Kohlhaas* verarbeitet. Die Liste der „dichtenden Kleist-Leser“ im 19. Jahrhundert ist lang: von Jean Paul bis Heine, von Gutzkow bis Mörike und Grabbe, von Börne bis Immermann (Lütteken 2004, 147 f.). Zwar gehörte Kleist im 19. Jahrhundert nicht zum Kanon der Literatur, zwar wurden seine Stücke weitgehend gar nicht oder nur in stark überarbeiteten Fassungen gespielt und wurde er gerade von Programmatikern des sogenannten ‚Bürgerlichen Realismus‘ harsch abgelehnt, dennoch kann „vom Vergessen und Verkanntsein Kleists [...] nur sehr bedingt die Rede sein“ (ebd., 148). Gerade unter den Schriftstellern hat Kleist auch im 19. Jahrhundert für anhaltende Faszination gesorgt. Theodor Storm etwa las nicht nur seiner Familie aus Kleists Texten vor, sondern griff, ähnlich wie Eichendorff, Kleists Texte in seinen eigenen auf. Seine Novelle *Im Brauer-Hause*, die 1879 unter dem Titel *Der Finger* erschien, lässt sich als eine Adaption von Kleists *Die Familie Schroffenstein* lesen (Gerrekens 2002). Und wenn Theodor Fontane in seinem Roman *Effie Briest* (1896) erzählt,

Dichtende Kleist-Leser im 19. Jahrhundert

wie am Polterabend von Imstetten und Effi eine Szene aus Kleists *Käthchen von Heilbronn* aufgeführt werden soll, spiegelt sich hierin nicht nur die Kleist-Verehrung des Autors, sondern auch der Bekanntheitsgrad, den das beliebteste Drama Kleists im späten 19. Jahrhundert mittlerweile erreicht hatte (Lütteken 2004, 118–130).

Die Rezeptionslinie der privaten Lektüre der Dichterkollegen setzte sich auch fort, als Kleist im Kaiserreich zunächst als vaterländischer Dichter in der Öffentlichkeit vereinnahmt wurde. Dabei verschob sich aber auch das öffentliche Kleistbild, indem mehr und mehr die biographischen und pathologischen Seiten an Interesse gewannen. Vor dem Hintergrund von Nietzsches Kategorie des „Unzeitgemäßen“, die erlaubte, Kleist als Opfer der Verhältnisse seiner Zeit zu begreifen, als Dichter, den „die Zeit nicht tragen kann“ (Kleist am 24. Juli 1808 an Cotta, DKV IV, 418), und einer Umwertung ästhetischer Normen in Richtung auf das Hässliche, Kranke, Degenerierte, Abnorme, Pathologische und Dionysische wurde „kleistisch“ zum Synonym von „modern“ (Thomas Mann 1979, 161). Vor diesem Hintergrund entdeckte man nun auch erst Kleists Essay *Über das Marionettentheater* als zentralen ästhetiktheoretischen Text. Es war Hugo von Hofmannsthal, der ihn als ein „von Verstand und Anmut glänzendes Stück Philosophie“ (NR Nr. 443, 355) gefeiert und in sein *Deutsches Lesebuch* (1922/1923) aufgenommen hat (Breuer in: Breuer 2009, 416).

Identifikation mit dem Außenseiter

Insbesondere ermöglichte Kleists so tragisch endendes Leben sowie die lange Ablehnung seiner Texte eine Identifikation mit dem Dichter als einem unverstandenen Außenseiter. Kleist, ein „Vorläufer des modernen Menschen“ (Servaes in: NR Nr. 388, 305), fungierte so zunehmend als Projektionsfigur und imaginärer Seelenverwandter, ja als Kultfigur der Dichter. Der Schriftsteller und Journalist Franz Servaes schrieb in seinem Buch über Kleist (1902): „Uns heute ist der ganze Kleist enthüllt, und stolz dürfen wir sagen: Wir sind Blut von seinem Blut, und Geist von seinem Geist, und Nerv von seinem Nerv“ (ebd.). Der Expressionist Georg Heym notierte in seinem Tagebuch: „Heinrich von Kleist kommt mir immer näher.“ Denn: „Ich liebe alle, die ein zerrissenes Herz haben, ich liebe Kleist, Grabbe, Hölderlin, Büchner, ich liebe Rimbaud und Marlowe.“ (NR Nr. 392, 309) Der Schweizer Dichter Robert Walser nutzte die Gattung des Autorenporträts, um seine Nähe zu Kleist zu formulieren und schrieb eine kleine Prosaskizze mit dem Titel *Kleist in Thun* (1907) – zweifellos ein Höhepunkt der literarischen Kleistrezeption. In Anlehnung an Büchners Lenz-Novelle schildert Walser hier mittels Landschaftsbildern die melancholische Innensicht des einsamen Autors, der sich nach weiblicher Berührung sehnt und angesichts des Blicks auf den See „in das Bild hineinstirben“ (Walser 1978, 181) will. Mit einzelnen Anklängen an Kleistsche Sprachbilder zeichnet er eine wunde Innenwelt, mit der sich Walser ganz bewusst gegen die nationalistische Rezeption Kleists wendet.

Franz Kafka

Ein drastisches Bild für die nun allenthalben formulierten literarischen Verwandtschaftsgefühle findet Franz Kafka: „Kleist bläst in mich wie in eine alte Schweinsblase“ (NR Nr. 420a, 335). Das schreibt er im Januar 1911 an Max Brod. Und seiner Verlobten Felice Bauer berichtet er, er lese den *Kohlhaas*, „mit wirklicher Gottesfurcht“ (ebd., Nr. 420b). Kleist gehöre zu seinen „eigentlichen Blutsverwandten“ (ebd.). Legendär ist Kafkas öffentliche Lesung des *Kohlhaas* in der Toynebeehalle in Prag, die er aber selbst als miss-

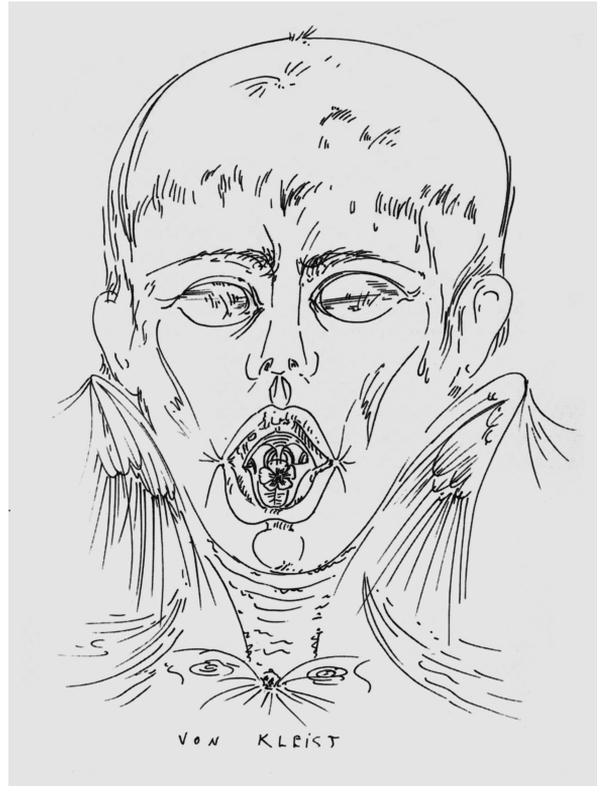


Abb. 9:
André Masson (1896–1987): Von Kleist, 1940.
Zeichnung, Tusche auf Papier.

lungen empfand (NR Nr. 421a), wobei dieser subjektive Eindruck des Misslingens mit der Intensität des Wunsches, Kleists Text vorzulesen, verknüpft ist: „Und am Nachmittag zitterte ich schon vor Begierde zu lesen, konnte kaum den Mund geschlossen halten.“ (ebd.)

Kleist wurde so zum Mythos und zur Reflexionsfigur der Moderne. Die Spannungen seines Werks ermöglichten es, die Strömungen der Gegenwart und ihre Genese als ‚Nachwirkungen‘ Kleists zu verstehen. Der Schriftsteller und Literaturhistoriker Samuel Lublinski schrieb in der Zeitschrift *Die Schaubühne* (1905):

Reflexionsfigur der
Moderne

Kleist „darf als Ausgangspunkt des analytisch-psychologischen, des naturalistischen und psychologisch-romantischen Dramas unserer Tage betrachtet werden. Man brauchte nur seine psychologische Tiefgründigkeit zum Prinzip zu erheben, wie es zum Teil schon Hebbel tat, und der Weg zu Ibsen war freigegeben. Sein überscharfer, niederländischer und präziser Realismus führte über Otto Ludwig hinweg zum Naturalismus und zu Gerhart Hauptmann. Und dann zuguterletzt ist es mit Händen zu greifen, daß die Elektra Hugos von Hofmannsthal ohne den Einfluß und die Werke des Ahnherrn kaum möglich gewesen wäre.“ (NR Nr. 389, 306)

In der Tat finden sich bei Hofmannsthal (wie auch bei vielen anderen Autoren) „Werkspuren“ (Breuer in: Breuer 2009, 421) in Fülle.

Gedenkjahre 1911
und 1927

Um die Gedenkjahre 1911 und 1927 führte diese Verehrung Kleists zu einer kaum überschaubaren Fülle literarischer Beiträge zu und über Kleist. Georg Minde-Pouet gab zum 150. Geburtstag eine Sammlung *Gedichte auf Heinrich von Kleist* (1927) heraus. Hans Henny Jahnn schrieb 1917 *Heinrich von Kleist. Eine jämmerliche Tragödie* und Paul Ernst ließ in *Die Kunstfigur und die Maske* (1921) den Sophokleischen König Ödipus und die Kleistsche Penthesilea im Jenseits eine Unterhaltung führen (NR Nr. 627, 512 f.) Daneben entwickelte sich eine intensive essayistische Beschäftigung mit Kleist, aus der neben den Essays von Alfred Wolfenstein, Arnold Zweig, Walter Muschg, Stefan Zweig und Gottfried Benn, der Text Thomas Manns über *Amphitryon* besonders herausragt: „Thomas Mann gelingt es, Kleists radikale Modernität aus dem Geist seiner Schreibart nachzuweisen“ (Breuer in: Breuer 2009, 423).

Nationalsozialismus

Im Nationalsozialismus wurde Kleist mit seinen Texten zur Konstruktion einer ebenso archaischen wie modernen, nämlich totalen Feindschaft rezipiert. Eine besondere Rolle spielt hier *Die Hermannsschlacht*, die die Spaltung zwischen der emotionslosen Vernichtungspolitik auf der Ebene der Führung und den Affekten auf der Ebene des Volks als Grundlage der Propaganda vorführt. Der nationalsozialistische Cheftheoretiker Alfred Rosenberg schreibt 1927 im *Völkischen Beobachter* anlässlich einer Aufführung der *Hermannsschlacht*:

„Wir wissen, daß heute Juden, Polen und Franzosen die ‚ganze Brut ist, die in den Leib Germaniens sich eingefilzt wie ein Insektenschwarm‘. Wir wissen, daß ein Ende sein muß mit der Liebespredigt für unsere Feinde, daß heute noch viel mehr als vor 1000 Jahren Haß unser Amt ist und unsere Tugend Rache. Wir wissen auch, was wir zu sagen haben, wenn Angstmänner ihre Feigheit mit der Bemerkung bemänteln wollen, ‚es gebe doch auch gute Juden‘: dasselbe, was Kleist den Hermann sagen ließ, als seine Gattin ihn um das Leben der ‚besten Römer‘ bat: ‚Die Besten, das sind die Schlechtesten‘. So ist Kleist unser.“ (Zit. n. Lehmann 2006, 28)

Und so avancierte das Stück im Dritten Reich zum am häufigsten gespielten Drama Kleists. Allein in der Spielzeit 1933/1934 wurde es 146 Mal aufgeführt (DKV II, 1099).

Dominanz
unpolitischer Texte
nach 1945

Dieser (derart um all seine Komplexität gebrachte) Kleist war dann nach 1945 zunächst diskreditiert, das galt sowohl für die Bundesrepublik wie für die DDR, Österreich und die Schweiz. Statt der politischen Stücke rückten daher jene leichteren und unbelasteteren Texte wieder in den Vordergrund, wie vor allem die Komödien und *Das Käthchen von Heilbronn*. Jenseits der Frage nach dem Politischen blieben zentrale biographisch-ästhetische Kleist-Topoi in Kraft, Kleist blieb der Unverstandene, der an seiner Zeit Gescheiterte, auf den man – gerade aufgrund der vielen Lücken in seiner Biographie – immer auch das Eigene projizieren konnte (Lütteken 2004, 20 f.). Neben biographischen Anverwandlungen (Guido Bachmann *Wannsee* [1967]; Peter Schünemann *Die Nacht* [1992] sowie der fiktiven Autobiographie von Roman Bösch *Kleists Geschichte meiner Seele* [2007]) und intertextuellen Bezugnahmen auf Kleist (u. a. bei Christa Wolf, Elisabeth Plessen, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Botho Strauß und Hans Christoph Buch), verläuft die Kleist-Rezeption seit den 60er Jahren im wesentlichen über Theaterinszenierungen und Filme.

Bereits an den Daten der Uraufführungen von Kleists Dramen lässt sich ablesen, dass Kleist mit den meisten seiner Stücke auf dem Theater des 19. Jahrhunderts nicht vertreten war: *Guiskard* 1901, *Amphitryon* 1899, *Penthesilea* 1876, *Herrmannsschlacht* 1860. Die drei Dramen, die im 19. Jahrhundert gespielt wurden, *Die Familie Schroffenstein* (UA 1804), *Der zerbrochne Krug* (UA 1808) sowie das *Käthchen von Heilbronn* (UA 1810), kamen nur in stark veränderten Fassungen auf die Bühne. Franz von Holbein verwandelte die *Familie Schroffenstein* in das Drama *Die Waffenbrüder*, Friedrich Ludwig Schmidt stellte eine Bühnenfassung des *Krug* her. Das *Käthchen* hatte gleich eine ganze Reihe von Bearbeitern, unter ihnen war der wichtigste wiederum, gleich in mehreren Versionen, Holbein (DKV II, 913).

Um möglichst texttreue Aufführungen bemühten sich seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die historisierenden Inszenierungen des Meininger Hoftheaters, das unter Leitung des Herzogs Georg II. und des Regisseurs Ludwig Chronegk das Regietheater erfand und durch seine Gastspielreisen etablierte. Sie spielten im April 1875 die *Herrmannsschlacht*, im Mai 1876 das *Käthchen* und im Mai 1878 *Prinz Friedrich von Homburg*. Dem Prinzip weitgehend textgetreuer Aufführungen folgten dann auch andere Bühnen, so etwa das Münchner Hoftheater, das 1892 die erste Aufführung der *Penthesilea* im Originaltext auf die Bühne brachte (DKV II, 741). Mit Max Reinhardt, der von 1905 bis 1930 Intendant des Deutschen Theaters in Berlin war, begann dann – gegen den historisierenden Stil der Meininger – eine dezidiert moderne Aufführungspraxis.

Während der Zeit des Nationalsozialismus unterstanden sämtliche Theaterhäuser der „Führung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda“ (Weigel 2007, 80f.), erst nach 1945 konnte wieder von einer ideologiefreieren künstlerischen Auseinandersetzung mit Kleist die Rede sein. Hierzu kamen auch Anregungen aus Frankreich, wie etwa die existentialistische Homburg-Inszenierung Jean Vilars zu Beginn der 50er Jahre. Noch Ingeborg Bachmann bezog sich bei ihrer Erstellung des Librettos für die Oper *Der Prinz von Homburg* von Hans Werner Henze (Premiere am 22. Mai 1960) auf diese Inszenierung, die das Drama als „Revolte des einzelnen Individuums gegen die etablierte Ordnung konzipiert“ (DKVII, 1217f.) hatte.

Hervorzuheben sind weiterhin drei bahnbrechende Inszenierungen der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts, die für eine auch über das Theater hinausgreifende Rezeption Kleists wichtig waren: Peter Steins Inszenierung des *Prinz Friedrich von Homburg* (1972), Hans Neuenfels Berliner *Penthesilea* und die legendäre Aufführung der *Herrmannsschlacht* in Bochum unter der Regie von Claus Peymann (1982). Peter Stein (Dramaturgie: Botho Strauß) inszenierte den *Prinzen von Homburg* als Traumspiel des Autors Kleist, als dessen subjektives Drama um seine Träume und ihre Wirklichkeit. Auch Hans Neuenfels bezog seine *Penthesilea* auf den Autor zurück, indem er sie von Griechenland nach Preußen, in die Entstehungszeit des Stücks verlegte. Die Amazonen dagegen sind hier eine Gruppe zwangskeuscher Mädchen aus „SS-Zuchtbürgen“ (so Hellmuth Karasek in seiner Rezension, DKV II, 748), aus denen die Gewalt und die verdrängte Sexualität dann mit Notwendigkeit hervorbricht. Neuenfels nutzt Kleists Text so gleichsam als Sonde zur Erkundung von historischen und ahistorischen Bildwelten der Gewalt.

Rezeption im
Medium des
Theaters

Die Meininger und
Max Reinhardt

NS und nach 1945

Inszenierungen
der 1970er und
80er Jahre

Claus Peymanns Inszenierung gelang mit der Darstellung eines Herrmann, „der sich seine Feindbilder erst erfinden muß“ (DKV II, 1100), das Stück nachhaltig aus den nationalistischen Projektionen von Herrmann als Bismarck oder germanischem Kraftbären zu befreien und den Blick auf jene sprachlichen Witze und Volten zu legen, die dann in der literaturwissenschaftlichen Forschung insbesondere von dekonstruktiven Lektüren erkundet worden sind.

Filme und
Verfilmungen

Die Geschichte der Kleist-Filme bzw. Verfilmungen beginnt, von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen (einer Verfilmung des *Zerbrochnen Krugs* von Gustav Ucicky wie einer des *Michael Kohlhaas* von Charles-Ferdinand Vaucher, beide 1937) erst nach 1945 und hier vor allem seit 1960. Die Online-Filmdatenbank IMDb.com zählt unter dem Stichwort ‚Heinrich von Kleist‘ insgesamt 51 Filme. Allein acht Verfilmungen von *Der zerbrochne Krug* sind zwischen 1958 und 2003 zu verzeichnen und auch der *Prinz Friedrich von Homburg* und das *Käthchen von Heilbronn* werden häufig verfilmt, wobei es sich hier meist um Inszenierungsmitschnitte oder entsprechende Aufführungen für das Fernsehen handelt.

Die Verfilmungen der Erzählungen changieren zwischen enger Anlehnung an den Text, wie in Eric Rohmers berühmter Verfilmung der *Marquise von O...* (1976) und allen möglichen Aktualisierungen. Volker Schlöndorffs Spielfilm *Michael Kohlhaas – der Rebell* (1969) projiziert die Handlung auf die Folie der Studentenproteste, Milos Formann verlegte in *Ragtime* (1981) das Geschehen in das Immigrantenmilieu der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts in den USA und die dortigen Rassekonflikte und John Badham machte aus der Geschichte einen Western (*The Jack Bull*, 1999). Auch die Erzählung *Die Marquise von O...* ist variabel aktualisierbar. In *Juliette. Es ist nicht wie du denkst* (2001), unter der Regie von Christoph Stark, ist der Vergewaltiger der jugendlichen Julietta ein Sanitäter auf der Love-Parade, der ihren Drogenrausch ausnutzt.

Mit der Radikalität und der Rätselhaftigkeit ihrer Wendungen sind Kleists Geschichten (und seine spezifischen Themen) bis heute – weit über jenen Augenblick hinaus, auf den sie berechnet waren – aktualisierbar und gegenwärtig.

Zeittafel

- 1777 Am 10.10. wird Heinrich von Kleist in Frankfurt an der Oder geboren (laut Eintrag des Kirchenbuches am 18.10.) Er ist der älteste Sohn des Stabskapitän Joachim Friedrich von Kleist und Juliane Ulrike, geb. von Pannwitz. Kleist hat neben vier jüngeren zwei ältere Schwestern, die aus der ersten Ehe des Vaters mit Karoline Luise, geb. von Wulffen stammen, Wilhelmine und, für Kleist von größter Bedeutung, Ulrike (1774–1849).
- Ab 1781 Kleist erhält Unterricht von dem Theologiestudenten Christian Ernst Martini; an ihn richtet Kleist später seine Begründung, das Militär zu verlassen (DKV II, 542 ff.).
- 1788 18.6. Tod des Vaters.
- 1792 1.6. Eintritt in das Regiment Garde Nr. 15b, 3. Bataillon als Gefreiter-Korporal.
- 1793 Februar: Tod der Mutter. Im März rückte Kleist mit seinem Regiment nach Frankfurt am Main aus; von dieser Reise stammt der erste erhaltene Brief (13.–18.3.). Teilnahme an der Belagerung von Mainz (April bis Juli) und am Koalitionskrieg gegen Frankreich.
- 1795–1798 Rückkehr nach Potsdam, Garnisonsdienst, Beförderungen, Freundschaften mit Ernst von Pfuel, Rühle von Lilienstern und Marie von Kleist. Ab 1798 nimmt Kleist gemeinsam mit Rühle Unterricht in Naturwissenschaft und Philosophie bei Konrektor Bauer.
- 1799 Im April erhält Kleist den ersehnten Abschied vom Militär. Er immatrikuliert sich an der Universität seiner Heimatstadt. Im Haus des Generals von Zenge lernt er dessen Tochter Wilhelmine kennen.
- 1800 Frühjahr: Geheime Verlobung mit Wilhelmine. Im Sommer bricht Kleist sein Studium nach drei Semestern ab. Er lernt Ludwig von Brockes kennen, mit dem er zwischen dem 28.8. und dem 22.10. über Dresden nach Würzburg reist (Würzburger Reise). Ab November: Versuch, einen Beruf zu ergreifen: Kleist hospitiert bei der Technischen Deputation in Berlin.
- 1801 März: Kant-Krise (Brief an Wilhelmine vom 22.3. und an Ulrike vom 23.3.). Von April bis Juni ist Kleist mit seiner Halbschwester Ulrike über Dresden, Leipzig, Frankfurt am Main und Straßburg auf dem Weg nach Paris. Im November reist Kleist von Frankfurt am Main aus, wo Ulrike und er sich trennen, in die Schweiz.
- 1802 Kleist lernt Heinrich Zschokke, Ludwig Wieland und Heinrich Geßner kennen. Im Frühjahr und Sommer lebt er auf einer Insel auf der Aare am Thuner See und dichtet. Er arbeitet an *Die Familie Schrockenstein* und *Der zerbrochne Krug* und er plant den *Guiskard*. Am 20.5. beendet er schriftlich seine Beziehung zu Wilhelmine von Zenge. Im Spätherbst reist Kleist mit seiner Schwester zurück nach Deutschland, nach Weimar, wo er Christoph Martin Wieland trifft, auf dessen Gut in Oßmannstedt er den Winter verbringt.
- 1803 Kleist verliebt sich in die Tochter Wielands und reist im Frühjahr nach Leipzig. Er nimmt Deklamationsunterricht. Von Dresden aus reist Kleist

- mit seinem Freund Ernst von Pfuel neuerlich in die Schweiz. Vom Thuner See aus gehen beide nach Paris. Hier kommt es zum Streit und Kleist verbrennt das Manuskript seines *Guiskard*. Er versucht sich als Soldat anwerben zu lassen, um zu sterben.
- 1804 Bis Juni spricht man vom „lost year“ Kleists. Kleist bricht auf der Rückreise von Paris in Mainz zusammen und wird von dem Arzt und Freund Wielands, Georg Wedekind, behandelt. Im Juni kehrt Kleist nach Berlin zurück und bemüht sich um eine Anstellung im Zivildienst.
- 1805 Kleist arbeitet bis April im Finanzdepartment. Sein Chef, der Freiherr von Stein zum Altenstein, sendet Kleist nach Königsberg, wo Kleist ab Mai als Diätar an der Kriegs- und Domänenkammer arbeitet. Zugleich hört er Vorlesungen bei Christian Jakob Kraus. Ulrike kommt ebenfalls nach Königsberg. Kleist arbeitet intensiv an literarischen Texten.
- 1806 Im Juni bittet Kleist Altenstein um Entlassung aus dem Dienst. Im August fährt Kleist zur Kur nach Pillau. Nach dem Sieg Napoleons über Preußen flieht der Berliner Hof nach Königsberg. Altenstein und Ernst von Pfuel treffen im Dezember in Königsberg ein.
- 1807 Im Januar reist Kleist mit von Pfuel nach Berlin, wird aber von den Franzosen verhaftet und als Gefangener nach Frankreich gebracht. Im Mai erscheint seine Komödie *Amphitryon* in Dresden. Im Juli wird Kleist aus der Gefangenschaft entlassen und trifft im August in Berlin ein. Von Berlin geht er noch im selben Monat nach Dresden, wo er Pfuel und Rühle wiedersieht und Adam Müller kennenlernt. Im September erscheint seine Erzählung *Jeronimo und Josephe*, die erste Fassung von *Das Erdbeben in Chili*. Zu seinem dreißigsten Geburtstag wird Kleist im Hause Buols als Dichter mit Lorbeer gekrönt.
- 1808 Im Januar erscheint das erste Heft des Kunstjournals *Phöbus*, das Kleist mit Adam Müller herausgibt. Das Heft enthält Szenen von *Penthesilea*. Im März erfolgt die missglückte Uraufführung von *Der zerbrochne Krug* in Weimar unter der Leitung Goethes. Weitere Texte Kleists erscheinen im *Phöbus*, ein Fragment des *Guiskard* und Epigramme. Bereits im Frühjahr gerät der *Phöbus* in finanzielle Schwierigkeiten. Im Juli erscheint die Buchfassung der *Penthesilea*. Im Oktober sendet Kleist *Das Käthchen von Heilbronn* nach Wien. Kleist liest in privaten Zirkeln aus *Die Hermannsschlacht*. Er nimmt teil an konspirativer Tätigkeit gegen Napoleon.
- 1809 Zu Beginn des Jahres schickt Kleist *Die Hermannsschlacht* nach Wien. Im März/April erscheint das letzte Heft des *Phöbus* als Doppelheft. Es kommt zum Zerwürfnis mit Müller. Im Mai besichtigt Kleist das Schlachtfeld von Aspern kurz nach dem Sieg der Österreicher über Napoleon. Zwischen Juni und Oktober ist Kleist in Prag und beschäftigt sich mit Plänen zur Gründung einer Zeitschrift mit dem Titel *Germania*.
- 1810 Im Januar bietet Kleist Cotta das *Käthchen* zum Druck an. Im Februar kommt er nach Berlin und bezieht seine letzte Wohnung in der Mauerstraße. Im März wird das *Käthchen* in Wien uraufgeführt, im Juli stirbt überraschend die Königin, wodurch Kleist eine kleine Pension verliert, die ihm eigentlich von Marie von Kleist gezahlt wurde. Im September erscheint der erste Band der *Erzählungen* bei Reimer, in dem die überarbeitete Fassung des Kohlhaas enthalten ist (sowie *Das Erdbeben in Chili* und *Die Marquise von O ...*). Im Oktober beginnt Kleist mit der Herausgabe und Redaktion der *Berliner Abendblätter*. Nach anfänglichem Erfolg kommt es bereits im November und Dezember zu Kon-

- flikten mit der Zensur (Entzug der Polizeilichen Tagesmitteilungen) und mit dem Theaterintendant Iffland (Entzug der Theaterberichterstattung).
- 1811 Kleist wechselt den Verleger für die *Abendblätter*. Ende März erscheint die letzte Ausgabe der *Abendblätter*. Kleist stellt Entschädigungsforderungen und bemüht sich vergeblich um die Wiederaufnahme ins Militär sowie um eine Redaktionsstelle beim churmärkischen Amtsblatt. Im August erscheint der zweite Band der Erzählungen, der erhoffte Druck des *Prinz Friedrich von Homburg* kommt nicht zustande. Im Oktober ist Kleist bei seinen Geschwistern in Frankfurt an der Oder und sieht sich demütigender Kritik an seinem Leben ausgesetzt. Im November entschließt er sich mit Henriette Vogel zum gemeinsamen Suizid. Am 20.11.1811 erschießt Kleist erst Henriette Vogel und dann sich selbst am Wannsee.

Literaturverzeichnis

Werkausgaben und Siglen

DKV: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. Von Ilse-Marie Barth, Klaus-Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Frankfurt am Main: Klassiker Verlag 1987–1997

BKA: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. Von Roland Reiß und Peter Staengle. Basel und Frankfurt am Main 1988 ff.

MA: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hg. von Roland Reiß und Peter Staengle. München und Frankfurt am Main 2010 (Im Vergleich zum Text der BKA gibt es eine Vielzahl von offenbar unbeabsichtigten Abweichungen, so dass diese Ausgabe nicht als zuverlässige, wissenschaftliche Ausgabe zitierbar ist)

BA: Heinrich von Kleist (Hg.): Vollständige Ausgabe der Berliner Abendblätter. Nachwort und Quellenregister von Helmut Sembdner. Darmstadt 1982

Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften. Hg. von Ludwig Tieck. Berlin 1821

Heinrich von Kleists gesammelte Schriften. Hg. von Ludwig Tieck. Berlin 1826

LS: Lebensspuren: Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen. Neu hg. Von Helmut Sembdner. München 1996, zitiert mit Nr. und Seitenzahl

NR: Nachruhm: Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten. Hg. von Helmut Sembdner. 4. Erweiterte Neuauflage. München 1996, zitiert mit Nr. und Seitenzahl

Quellen

Frank, Johann Peter: System einer vollständigen medicinischen Polizey. Berlin 1792

Goethe, Johann Wolfgang: Die Leiden des jungen Werthers (1774). Paralleldruck der beiden Fassungen. Stuttgart 1999

Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770. Darmstadt 1996

Hegel, G.W.F.: Ästhetik I/II. Stuttgart 1971

Homer: Ilias. Odyssee. Vollständige Ausgabe. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. München 1979

Klein, Ernst Ferdinand: Grundsätze des gemeinen deutschen und preußischen peinlichen Rechts. Halle 1796

Klein, Ernst Ferdinand: Ueber den Unterschied zwischen Ahndung und Rache. In: Archiv des Criminalrechts. Bd. 2, 2. Stück. Halle 1799, S. 139–140

Mann, Thomas: Tagebücher. 1918–1921. Hg. von Peter de Mendelssohn Frankfurt am Main 1979

Molière, [Jean-Baptiste Poquelin]: Amphitryon. In: Oeuvres complètes. II. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Paris 1971, S. 347–442

Moritz, Karl Philipp: Werke in zwei Bänden. Hg. Von Heide Hollmer und Albert Meier. Band 2: Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1997

Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 1, S. 237–383. München und Wien 1978

Ovid: Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994

Plautus: Amphitruo. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Jürgen Blänsdorf. Stuttgart 2009

Schiller: Friedrich. Sämtliche Werke. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Darmstadt⁹1993

Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst [1755]. Hg. von Ludig Uhlig. Stuttgart 1995

Forschung

Agamben, Giorgio: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt am Main 2002

Aufenanger, Jörg: „Alles, was süß ist, lockt mich.“ Vierzig Tage im Leben des Heinrich von Kleist. Berlin 2010

Bartl, Andrea: Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800. Tübingen 2005

Bauman, Zygmunt: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Hamburg 1992

Benthien, Claudia: Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800. Köln, Weimar, Wien 2011

- Bergengruen, Maximilian, Roland Borgards, Johannes F. Lehmann (Hg.): Sexualität, Recht, Leben. Die Entstehung eines Dispositivs um 1800. München 2005
- Bergengruen, Maximilian: Betrügliche Schlüsse, natürliche Regeln. Zur Beweiskraft von forensischen und literarischen Indizien in Kleists *Der Zweikampf*. In: Pethes 2011, S. 133–165
- Bergengruen, Maximilian (2011a): Die Geheimschrift und das Geheimnis der Schrift. Wie Kleist mit dem ‚Griffel Gottes‘ seine steganographische Poetik skizziert. In: Antonio Lopriano u. a. (Hg.): Bild, Macht, Schrift. Schriftkulturen in bildkritischer Perspektive. Göttingen 2011, S. 289–309
- Berns, Gisela: ‚Mit dem Rücken gegen‘ Schiller. Zur Funktion der Schillertexte in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Richard Fisher (Hg.): Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1995, S. 329–348
- Berroth, Erika: Heinrich von Kleist. Geschlecht, Erkenntnis, Wirklichkeit. New York u. a. 2003
- Bisky, Jens: Kleist. Eine Biographie. Berlin 2007
- Blamberger, Günter: Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: Kleist-Jahrbuch 1999, 25–40
- Blamberger, Günter: Heinrich von Kleist. Biographie. Frankfurt am Main 2011
- Bogdal, Klaus-Michael: Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas. München 1991
- Boockmann, Hartmut: Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des ‚Michael Kohlhaas‘. In: Kleist-Jahrbuch 1985, 84–108
- Borgards, Roland: Experimentelle Aeronautik. Chemie, Meteorologie und Kleists Luftschiffkunst in den *Berliner Abendblättern*. Ungekürzte Fassung. In: Homepage <www.roland-borgards.de>. Downloadbereich (11/2005), S. 1–41
- Borgards, Roland: Geheul und Gebrüll. Ästhetische Tiere in Kleists *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* und *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*. In: Pethes 2011, 307–324
- Börnchen, Stefan: Translatio imperii. Politische Formeln und hybride Metaphern in Heinrich von Kleists ‚Hermannsschlacht‘. In: Kleist-Jahrbuch 2005, 267–284
- Bosse, Heinrich: Bildungsrevolution 1770–1830. Mit einem Gespräch hg. von Nacim Ghanbari. Heidelberg 2012
- Brandstetter, Gabriele: Penthesilea. In: Walter Hinderer (Hg.): Kleists Dramen. Stuttgart 2010, S. 75–115
- Breuer, Ingo (Hg.): Kleist. Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart 2009
- Brinkmann, Bernd: Obduktionsprotokolle Kleist und Henriette Vogel aus heutiger Sicht. In: Heilbronner Kleist-Blätter 23 (2011), S. 184–185
- Campe, Rüdiger (Hg.): Penthesilea Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz. Freiburg i. Br. 2008
- Campe, Rüdiger: Zweierlei Gesetz in Kleists Penthesilea. Naturrecht und Biopolitik. In: Campe 2008, S. 313–341
- Cassirer, Ernst: Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie. Berlin 1919
- Chaouli, Michel: Die Verschlingung der *Metapher*. Geschmack und Ekel in der *Penthesilea*. In: Kleist-Jahrbuch 1998, S. 127–149
- Daiber, Jürgen: „Nichts Drittes... in der Natur?“ Kleists Dichtung im Spiegel romantischer Selbstexperimentation. In: Kleist-Jahrbuch 2005, S. 75–103
- Derrida, Jacques: Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“. Frankfurt am Main 1991
- Diesselhorst, Malte: Hans Kohlhaas/Michael Kohlhaas. In: Kleist-Jahrbuch 1988/89, S. 334–356
- Ellis, John M.: Kleist's *Das Erdbeben in Chili*. In: Publications of the English Goethe Society 33 (1963), 10–55
- Eybl, Franz M.: Kleist-Lektüren. Wien 2006
- Emig, Günther: Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. (Heilbronner Kleist-Kolloquien II). Heilbronn 2000
- Fleig, Anne: Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière. In: Breuer 2009, S. 41–50
- Foucault, Michel (1991): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, 5. Aufl. Frankfurt am Main 1991
- Foucault, Michel (2004a): Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Frankfurt am Main 2004
- Foucault, Michel (2004b): In Verteidigung der Gesellschaft. Frankfurt am Main 2004
- Fischer-Lichte, Erika: Mißlingende Inkorporation? Zur rituellen Struktur des Prinz Friedrich von Homburg. In: Paul Michael Lützeler / David Pan (Hg.): Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien. Würzburg 2001, S. 151–164
- Frick, Werner: „Ein echter Vorfechter für die Nachwelt“. Kleists agonale Modernität – im Spiegel der Antike. In: Kleist-Jahrbuch 1995, 44–96
- Fricke, Gerhard: Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist. Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters. Darmstadt 1963 (Reprint der Ausgabe Berlin 1929)
- Fuchs, Peter: Wer hat wozu und wieso überhaupt Gefühle? In: Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie 10 (2004), H.1, S. 89–110
- Fülleborn, Ulrich: ‚Amphitryon‘. Kleists tragikomisches Spiel vom unverfügbaren ‚Erdenglück‘. In: Kleist-Jahrbuch 2005, 185–215

- Gallas, Helga: Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität. Frankfurt am Main und Basel 2005
- Gerrekens, Louis: Heinrich von Kleists literarisches nachwirken: Storms Novelle Im *Brauer-Hause* als Adaption des Trauerspiels *Die Familie Schroffenstein*. In Kleist-Jahrbuch 2002, 165–186
- Girard, René: Mythos und Gegenmythos: Zu Kleists Das Erdbeben in Chili. In: Wellbery 1993, 130–148
- Giurato, Davide: „Wolf der Wüste“. *Michael Kohlhaas* und die Rettung des Lebens. In: Pethes 2011, S. 290–306
- Gönner, Gerhard: Von „zerspaltenen Herzen“ und der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist. Stuttgart 1989
- Graevenitz, Gerhart von: Einleitung. In: ders. (Hg.): Konzepte der Moderne. Stuttgart 1999, 1–18
- Grathoff, Dirk: Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Opladen und Wiesbaden 1999
- Greiner, Bernhard: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ‚Fall‘ der Kunst. Tübingen und Basel 2000
- Greiner, Bernhard: Sturz als Halt. Kleists dramaturgische Physik. In Kleist-Jahrbuch 2005, S. 67–78
- Greiner, Bernhard: Kant. In: Breuer 2009, S. 206–208
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Kaskaden der Modernisierung. In: Johannes Weiß (Hg.): Mehrdeutigkeiten der Moderne. Kassel 1998, S. 17–41
- Gundolf, Friedrich: Heinrich von Kleist. Berlin 1922
- Häker, Horst: 10. oder 18. Oktober? Ein Plädoyer für Kleist. In: BKF 7 (1993), S. 149–154
- Hamacher, Bernd: Kleist-Editionen. In: Rüdiger Nutt-Kofoth/Bodo Plachta (Hg.): Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editions-geschichte. Tübingen 2005, S. 263–283
- Hamacher, Bernd: Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas. Stuttgart 2008
- Hamacher, Bernd: Editions-geschichte. In: Breuer 2009, 11–13
- Hamacher, Werner: Das Beben der Darstellung. In: David Wellbery (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. München 1985, S. 149–173
- Hansen, Birgit: Gewaltige Performanz. Tödliche Sprechakte in Kleists ‚Penthesilea‘. In Kleist-Jahrbuch 2000, 109–126
- Hansen, Birgit: Poetik der Irritation. „Penthesilea“-Forschung 1977–2001. In: Anton Philipp Knittel und Inka Kording (Hg.): Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2009, 225–253
- Harms, Ingeborg: Zwei Spiele Kleists um Trauer und Lust „Die Familie Schroffenstein“ „Der zerbrochene Krug“. München 1990
- Heimböckel, Dieter: Emphatische Unaus-sprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne. Göttingen 2003
- Holz, Hans Heinz: Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists. Bielefeld 2011
- Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750–1850. Frankfurt am Main 1991
- Jauß, Hans Robert: Von Plautus bis Kleist: Amphitryon im dialogischen Prozeß der Arbeit am Mythos. In: Walter Hinderer (Hg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981, S. 114–143
- Jordan, Lothar: Dresden im „Kohlhaas“ – Kohlhaas in Dresden. In: Beiträge zur Kleistforschung 21 (2007/2008), S. 207–218
- Kanzog, Klaus: 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. 312–328
- Kapp, Gabriele: „Des Gedankens Senkblei“. Studien zur Sprachfassung Heinrich von Kleists 1799–1806. Stuttgart / Weimar 2000
- Kayka, Ernst: Kleist und die Romantik [1906]. Reprint Hildesheim 1977
- Kiefner, Hans: Species facti. Geschichtserzählung bei Kleist und in Relationen bei preußischen Kollegialbehörden um 1800. In: Kleist-Jahrbuch 1988/89, S. 13–39
- Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Freiburg i. Br. 1987
- Kittler, Wolf: Militärisches Kommando und tragisches Geschick. Zur Funktion der Schrift im Werk des preußischen Dichters Heinrich von Kleist. In: Knittel/Kording 2009, S. 59–70
- Gluckhohn, Paul: Penthesilea (1914). In: Walter Müller-Seidel (Hg.): Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt 1967, S. 35–50
- Knittel, Anton Philipp, Inka Kording (Hg.): Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2009
- Koch, Manfred: Der Sündenfall ins Schöne. Drei Deutungen der Paradiesgeschichte im 18. Jahrhundert (Kant, Herder, Goethe). In: Wolfgang Braungart (Hg.): Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwende. Paderborn u. a. 1997, 97–114
- Kohns, Oliver: Warum läuft Michael K. Amok? Kleist und die Kulturgeschichte des Amoklaufs. In: kultuRRevolution 55/56 (2009), S. 94–97
- Koopmann, Helmut: Schiller und Kleist. In: Aurora 50 (1990) S. 127–143
- Kraft, Stephan: Die Nöte Jupiters. Zum Verhältnis von

- Komödie und Souveränität bei Plautus, Molière und vor allem Kleist. In: Pethes 2011, 208–225
- Kreutzer, Hans Joachim: Heinrich von Kleist. München 2011
- Künzel, Christine: Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Recht und Literatur. Frankfurt am Main und New York 2003
- Künzel, Christine: Geschlecht. In: Breuer 2009, 318–321
- Künzel, Christine: Der Raub einer Locke oder Lektionen über die ‚Verwertbarkeit‘ des Menschen in Kleists Herrmannsschlacht. In: Ricarda Schmidt u. a. (Hg.): Heinrich von Kleist. Konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt. Würzburg 2012, S. 117–131
- Künzel, Christine/Bernd Hamacher (Hg.): Tauschen und Täuschen: Kleist und (die) Ökonomie. Erscheint 2013
- Ledanff, Susanne: Kleist und die ‚beste aller Welten‘. ‚Das Erdbeben in Chili‘ im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert. In: Kleist-Jahrbuch 1986, S. 125–155
- Lehmann, Johannes F.: Macht und Zeit in Heinrich von Kleists *Erdbeben in Chili*. In: Roland Borgards und ders. (Hg.): Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse. Würzburg 2002, S. 161–183
- Lehmann, Johannes F.: Glückseligkeit. Energie und Literatur bei J.M.R. Lenz. In: Inge Stephan, Hans-Gerd Winter (Hg.): Die Wunde Lenz. J.M.R. Lenz: Leben – Werk – Rezeption. Bern u. a. 2003. S. 285–305
- Lehmann, Johannes F.: Auf Leben und Tod. Goethe contra Diderots *Essais sur la peinture*. In: Schiller-Jahrbuch 48 (2004), S. 58–80
- Lehmann, Johannes F.: Zorn, Hass, Entscheidung. Modelle der Feindschaft in den Hermannsschlachten von Klopstock und Kleist. In: Historische Anthropologie 14/1 (2006), S. 11–29
- Lehmann, Johannes F.: Rettung bei Kleist. In: Pethes 2011, S. 249–269
- Lehmann, Johannes F.: Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns. Freiburg i. Br. 2012
- Liebrand, Claudia: Das suspendierte Bewußtsein. Dissoziation und Amnesie in Kleists *Erdbeben in Chili*. In: Schiller-Jahrbuch 36 (1992), S. 95–114
- Liebrand, Claudia: Das Erdbeben in Chili. In: Breuer 2009, S. 114–120
- Lorenz, Otto: Experimentalphysik und Dichtungspraxis. Das „geheime Gesetz des Widerspruchs“ im Werk Heinrich von Kleists. In: Nicholas Saul (Hg.): Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften. München 1991, S. 72–91
- Lütteken, Annett: Heinrich von Kleist – Eine Dichterennaissance. Tübingen 2004
- Man, Paul de: Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater. In: ders.: Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main 1988, 205–233
- Mandelartz, Michael: Von der Tugendlehre zur Lasterschule. Die sogenannte ‚Kantkrise‘ und Fichtes ‚Wissenschaftslehre‘. In: Kleist-Jahrbuch 2006, 120–126
- Maurach, Martin (Hg.): Kleist im Nationalsozialismus. Würzburg 2007
- Mehigan, Tim: Kleist und die Tiere. Zur Frage des ausgeschlossenen Dritten in dem Trauerspiel *Penthesilea*. In: Campe 2008, 291–312
- Menke, Bettine: Die Intertextualität, die Aussetzung der Darstellung und die Formeln der Passion. In: Campe 2008, 211–252
- Meyer-Benfey, Heinrich: Kleists Leben und Werke. Dem deutschen Volke dargestellt von Heinr. Meyer-Benfey. Göttingen 1911
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Heinrich von Kleist und Heinrich August Kerndörffer. Zur Poetik von Vorlesen und Deklamation. In: Kleist-Jahrbuch 2001, 55–88
- Minde-Pouet, Georg: Kleist-Bibliographie 1914–1921, In: Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft, Band 1, 1922, S. 89–169 sowie Band 2, 1923, S. 111–163
- Müller-Salget, Klaus: Heinrich von Kleist. Stuttgart 2002
- Müller-Seidel, Walter: (Hg.): Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt 1967
- Müller-Seidel, Walter: Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist. Köln/Wien, 3. Auflage 1971
- Müller-Seidel, Walter: „Penthesilea“ im Kontext der deutschen Klassik. In: Walter Hinderer (Hg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981, S. 144–171
- Muth, Ludwig: Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation. Köln 1954
- Nehrlich, Thomas: „Es hat mehr Sinn und Deutung, als du glaubst.“ Zur Funktion und Bedeutung typographischer Textmerkmale in Kleists Prosa. Hildesheim u. a. 2012
- Neumann, Gerhard (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall. Freiburg i. Br. 1994
- Newen, Albert (Hg.): Den eigenen Geist kennen, Selbstwissen, privilegierter Zugang und Autorität der ersten Person. Paderborn 2005
- Niehaus, Michael: Erschöpfendes Interpretieren. Eine exemplarische Auseinandersetzung mit Heinrich von Kleists ‚Das Bettelweib von Locarno‘. Erscheint Berlin 2013
- Nienhaus, Stefan: Geschichte der deutschen Tischgesellschaft. Tübingen 2003

- Ott, Michael: Das ungeschriebene Gesetz. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800. Freiburg i. Br. 2001
- Ott, Michael: Privilegien. Recht, Ehre und Adel in ‚Michael Kohlhaas‘. In: KJb 2012, S. 135–155.
- Pastor, Eckart/Robert Leroy: Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists ‚Bettelweib von Locarno‘. In: *Etudes germaniques* 34 (1979), 161–183
- Pethes, Nicolas: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist. Göttingen 2011
- Port, Ulrich: Gefühle und Affekte. In: Breuer 2009, S. 315–318
- Püschel, Ulrich: ‚Polizeiliche Tagesmitteilungen‘. Etwas über den Journalisten Kleist und die ‚Berliner Abendblätter‘. In: Irmhild Barz u. a. (Hg.): Sprachgeschichte als Textsortengeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gotthard Lerchner. Bern u. a. 2000, S. 367–383
- Pusse, Tina-Karen: Sturz und Fall. In: Breuer 2009, S. 367–369.
- Rahmer, Sigismund: Das Kleist-Problem auf Grund neuer Forschungen zur Charakteristik und Biographie Heinrich von Kleists. Berlin 1903
- Reuß, Roland: Im Freien? Kleist-Versuche. Frankfurt am Main 2010
- Ritter, Joachim: Metaphysik und Politik. Studien zu Aristoteles und Hegel. Frankfurt am Main 1969
- Rückert, Joachim: „... Der Welt in der Pflicht verfallen...“ Kleists ‚Kohlhaas‘ als moral- und rechtsphilosophische Stellungnahme. In: Kleist-Jahrbuch 1988/89, S. 375–403
- Samuel, Richard: Kleists Hermannsschlacht und der Freiherr vom Stein (1961). In: Müller-Seidel 1967, S. 412–458
- Schlaffer, Hannelore: Poetik der Novelle. Stuttgart/Weimar 1993
- Schmidbauer, Wolfgang: Kleist – die Entdeckung der narzisstischen Wunde. Gießen 2011
- Schmidt, Herminio: Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip. Bern/Stuttgart 1978
- Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt 2003
- Schmitz-Emans, Monika: Romantik. In: Breuer 2009, 227–240
- Schneider, Helmut J.: Entzug der Sichtbarkeit. Kleists *Penthesilea* und die klassische Humanitätsdramaturgie. In: Campe 2008, 127–151
- Schneider, Manfred: Die Welt im Ausnahmezustand. Kleists Kriegstheater. In: Kleist-Jahrbuch 2001, S. 104–119
- Schneider, Sabine: Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz‘ und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit. Würzburg 1998.
- Schnyder, Peter: Zufall. In: Breuer 2009, S. 379–382
- Scholz, Kai-Uwe: „Deshalb machte ich von meinem Führerrecht Gebrauch, ganz allein zu bestimmen.“ Georg Minde-Pouet und die Kleist-Gesellschaft 1934–1945. In: Beiträge 10 (1996), 86–99
- Schrader, Jürgen: Unsägliche Liebesbriefe. Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge. In: KJb 1981/1982, S. 86–96
- Schröder, Jürgen: Kleists Amphitryon – Die Eifersucht der Doppelgänger. Versuch einer Unterinterpretation. In: Günther Emig (Hg.): Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Heilbronn 2000, S. 85–99
- Schulz, Gerhard: Kleist. Eine Biographie. München 2007
- Seeba, Hinrich C.: Abgründiger Klassiker der Moderne: gesammelte Aufsätze zu Heinrich von Kleist. Bielefeld 2012
- Sembdner, Helmut: Kleists Interpunktion. Zur Neuausgabe seiner Werke (1962). In: Walter Müller-Seidel (Hg.): Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt 1967, S. 605–634
- Staiger, Emil: Heinrich von Kleist, Das Bettelweib von Locarno. Zum Problem dramatischen Stils (1942). In: Müller-Seidel 1967, 113–129
- Steig, Reinhold: Heinrich von Kleist’s Berliner Kämpfe. Berlin 1901
- Steig, Reinhold: Neue Kunde zu Heinrich von Kleist. Berlin 1902 (Reprint: Berlin 1969)
- Stephens, Anthony: Kleist – Sprache und Gewalt. Mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel. Freiburg i. Br. 1999
- Stierle, Karlheinz: Amphitryon. In: Walter Hinderer (Hg.): Kleists Dramen. Stuttgart 1997, S. 33–74
- Strack, Friedrich: Suchen und Finden. Romantische Bewußtseinsstrukturen im Werk Heinrich von Kleists? In: Kleist-Jahrbuch 1990, S. 86–112
- Strässle, Urs: Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg 2002
- Szondi, Peter: Amphitryon. Kleists Lustspiel nach Molière. In: Euphorion 55 (1961), S. 249–259
- Theisen, Bianca: Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens. Freiburg i. Br. 1996
- Thüring, Hubert: Das neue Leben. München 2012
- Vinken, Barbara: Bestien. Kleist und die Deutschen. Berlin 2011
- Weder, Katharine: Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus. Göttingen 2008
- Weigel, Alexander: Gedämpftes Saitenspiel. Heinrich von Kleist, das Deutsche Theater und sein Direktor Heinz Hilpert 1934–1944. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 19 (2005), 79–99
- Weimar, Klaus: „Bürgerliches Trauerspiel“: Eine Begriffserklärung im Hinblick auf Lessing, Deutsche

- Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 52 (1977), 208–221
- Wellbery, David (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. München 1985
- Werber, Niels: Kleists „Sendung des Dritten Reichs“. Zur Rezeption von Heinrich von Kleists ‚Hermannsschlacht‘ im Nationalsozialismus. In: Kleist-Jahrbuch 2006, S. 157–170
- Wilhelm, Hans-Jakob: Der Magnetismus und die Metaphysik des Krieges: Kleists Prinz Friedrich von Homburg. In: Neumann 1994, 85–106
- Will, Martin: Selbstverwaltung der Wirtschaft. Tübingen 2010
- Wittkowski, Georg: Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists Erdbeben. In: Euphorion 63 (1969), S. 247–283
- Wittkowski, Georg: Terror der Politik oder Politik des Terrors? Kleists ‚Hermannsschlacht‘ und ‚Verlobung in St. Domingo‘. In: Beiträge zur Kleistforschung 1994, S. 93–108
- Wolff, Hans M.: Heinrich von Kleist als politischer Dichter. (University of California Publications in modern philology, Volume 27, No 6, S. 343–522). Berkeley und Los Angeles 1947
- Wübben, Yvonne: Forensik und Philologie. Heinrich von Kleists Penthesilea. In: Pethes 2011, S. 166–184
- Wünsch, Christian Ernst: Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkenntniß. Zweiter Band. Leipzig 1794
- Ziolkowski, Theodore: Kleists Werk im Lichte der zeitgenössischen Rechtskontroverse. In: Kleist-Jahrbuch 19887, 28–51
- Zons, Reimar: Von der ‚Not der Welt‘ zur absoluten Feindschaft. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 109 (1990), S. 175–199

Namenregister

Vorbemerkung: Berücksichtigt sind alle im Fließtext genannten Namen historischer oder noch lebender Personen, nicht aber die in Klammern gesetzten Namen von Autoren der Forschungsliteratur. Die Namen der Figuren aus Kleists Texten (wie der Name Heinrich von Kleist, der durchgängig vorkommt) sind ebenfalls nicht erfasst.

- Agamben, Giorgio 9, 64
Aischylos 75
Arndt, Ernst Moritz 38–40
Anrim, Achim von 34, 40–41, 44, 48
Arnold, Johann Christoph 74
- Bachmann, Guido 124
Bachmann, Ingeborg 125
Badham, John 126
Bauer, Felice 122
Bauer, Johann Heinrich Ludwig 127
Benn, Gottfried 124
Bernhard, Thomas 124
Bismarck, Otto von 14, 125
Boccaccio, Giovanni 34
Börne, Carl Ludwig 121
Bösch, Roman 124
Böttiger, Karl August 36
Brentano, Clemens 34, 40, 44, 47–48
Brockes, Ludwig von 24, 127
Brod, Max 122
Buch, Hans Christoph 124
Büchner, Karl Georg 122
Buol-Mühlhingen, Joseph von 35–36, 128
- Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach 34
Chodowiecki, Daniel 110
Chronegk, Ludwig 125
Clausewitz, Carl Philipp Gottlieb von 21, 37
Cotta, Johann Friedrich 34, 94, 122, 128
- Dahlmann, Friedrich Christoph 39
- Eichendorff, Joseph von 40, 121
Ernst, Paul 124
Euripides 75
- Falk, Johann Daniel 74
Fichte, Johann Gottlieb 26, 40, 48
Földényi, László 104
Fontaine, Jean de la 52
Fontane, Theodor 121
Formann, Milos 126
Foucault, Michel 9, 18, 63–64
- Fricke, Gerhard 15, 130
Friedrich Wilhelm II. 33, 111
Friedrich II. von Hessen-Homburg 110
Froben, Emanuel 111
Fuchs, Peter 82
Fülleborn, Ulrich 74
- Gallas, Helga 53
Gentz, Friedrich 35
Geßner, Heinrich Salomon 29, 127
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 39
Gneisenau, August Neidhardt von 21
Goethe, Johann Wolfgang von 7, 8, 13, 24, 30–31, 35–36, 47–48, 50, 53, 76, 84–85, 87
Grabbe, Christian Dietrich 121–122
Grimm (Brüder) 48, 53, 121
Grimm, Wilhelm 41
Gruner, Karl Justus 42–43
Gutzkow, Karl Ferdinand 121
Guyon, Claude Maria 85
- Hacks, Peter 75
Hafftitz, Peter 102
Hamacher, Werner 16, 132
Hamann, Johann Georg 53
Harms, Irmgard 17
Hauptmann, Gerhart 123
Hebbel, Friedrich 123
Hederich, Benjamin 62, 85
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 10, 49
Heine, Heinrich 48, 121
Henne, Eberhard Siegfried 110
Henze, Hans Werner 125
Herder, Johann Gottfried von 30, 47–48, 53
Hermann (Arminius) 36
Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen 125
Hesiod 75
Heym, Georg 122
Hitzig, Julius Eduard 41, 43
Hobbes, Thomas 103
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 121
Hofmannsthal, Hugo von 122–123
Holbein, Franz von 125
Hölderlin, Friedrich 47, 122

- Humboldt, Wilhelm von 40
- Ibsen, Henrik 123
- Iffland, August Wilhelm 41, 129
- Immermann, Karl Leberecht 121
- Jahn, Hans Henny 124
- Jakob, Ludwig Heinrich 104
- Jelinek, Elfriede 124
- Kafka, Franz 115, 122
- Kaiser, Georg 121
- Kalckreuth, Graf Gustav Adolf von 111
- Kant, Immanuel 26, 33, 47, 49, 53, 95
- Karasek, Hellmuth 125
- Kayka, Ernst 50
- Klein, Ernst Ferdinand 104, 106
- Kleist, Ewald Christian von 21
- Kleist, Joachim Friedrich von 127
- Kleist, Karoline Luise 127
- Kleist, Marie von 34, 44, 112, 127, 128
- Kleist, Ulrike Juliane von 10, 22–24, 27, 29, 30, 33–34, 38, 40, 44–46, 61, 66–68, 111, 127–128
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 13, 38–39
- Kluckhohn, Paul 14, 132
- Kohlhase, Hans 102–103
- Koopmann, Helmut 49
- Körner, Christian Gottfried 35
- Körner, Theodor 39
- Koselleck, Reinhart 9
- Krafft-Ebing, Richard 14
- Kraus, Christian Jakob 20, 32
- Krause, Karl Heinrich 110–111, 118
- Kreysig, Georg Christoph 102
- Krug, Wilhelm Traugott 33
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 67, 95
- Lenz, Jakob Michael Reinhold 53, 122
- Lessing, Gotthold Ephraim 31, 91
- Levin, Rahel 41
- Locke, John 67
- Loeben, Otto Heinrich Graf von 40
- Lublinski, Samuel 123
- Ludwig, Otto 123
- Luhmann, Niklas 9
- Luise Auguste Wilhelmine Amalie Herzogin zu Mecklenburg (Königin von Preußen) 112
- Luise Henriette von Oranien 33, 112
- Luther, Martin 102–103
- Mahdin, Ludwig Gottfried 104
- Man, Paul de 17–18
- Mann, Thomas 24, 74, 76, 124
- Martini, Christian Ernst 22, 127
- Massow, Helene von 22
- Meißner, Gottlieb August 101
- Metternich-Winneburg zu Beilstein, Klemens Wenzel Lothar Graf von 35
- Michalzik, Peter 25
- Minde-Pouet, Georg 13, 15, 66, 124
- Mirabeau, Victor Riquetti Marquis de 51–52
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 74–77, 83
- Moritz, Karl Philipp 47, 84
- Motte Fouqué, Friedrich de la 31, 48
- Müller, Adam 7, 35, 41, 43–44, 48, 74, 128
- Müller-Seidel, Walter 16
- Muschg, Walter 124
- Napoleon 20, 33, 36–37, 39, 40, 110–111, 128
- Neuenfels, Hans 125
- Nietzsche, Friedrich 9, 84, 122
- Novalis (Friedrich von Hardenberg) 24, 31, 47–48, 50
- Ovid 62
- Paul, Jean 40, 47, 121
- Peguilhens, Ernst Friedrich 45
- Peymann, Claus 125
- Pfüel, Ernst von 31, 34, 44, 61, 69, 102, 127–128
- Plautus 75
- Plessen, Elisabeth 124
- Prinz Edmund von Radziwil(l) 111
- Prinz Wilhelm Friedrich Ludwig von Preußen 44
- Prinzessin Wilhelm von Preußen 112
- Raumer, Friedrich von 43
- Reimer, Georg Andreas 41, 44, 94, 102, 110, 112, 128
- Reinhardt, Max 125
- Reinhold, Karl Leonhard 26
- Reuß, Roland 17, 130, 134
- Rohmer, Eric 126
- Rosenberg, Alfred 124
- Rotrou, Jean 75
- Rousseau, Jean-Jaques 7, 95, 103
- Rühle von Lilienstern, Johann Jakob Otto August 20, 32–35, 40, 44, 51, 74, 111, 127
- Sadger, Isidor 14
- Saussure, Ferdinand de 16
- Scharnhorst, Gerhard von 21
- Scheuer, Hans-Jürgen 118
- Schill, Ferdinand von 111
- Schiller, Friedrich von 7–8, 10, 23, 25, 30–31, 35, 40, 47–50, 53–56, 68, 78, 85, 101, 115, 117
- Schlegel, Friedrich 24, 48, 111
- Schlegel (Brüder) 31, 47–48
- Schleiermacher, Ernst Daniel Friedrich 40
- Schlöndorff, Volker 126

- Schmidt, Erich 15
Schmidt, Friedrich Ludwig 125
Schöttgen, Christian 102
Schubert, Gotthilf Heinrich von 21, 35
Schünemann, Peter 124
Schütz, Wilhelm von 101
Seeba, Hinrich C. 8, 130, 134
Servaes, Franz 122
Shakespeare, William 7, 29, 31, 53
Smith, Adam 20, 32
Sophokles 7, 53, 75
Staengle, Peter 17, 130, 138
Stark, Christoph 126
Stein zum Altenstein, Karl Sigmund Franz Freiherr
vom 20, 32, 41, 128
Stein, Peter 125
Stock, Dora 83
Storm, Theodor 121
Strauß, Botho 124
Szondi, Peter 76
- Tieck, Ludwig 15, 24, 31, 40, 48, 50, 76, 112,
120-121
Titus 38
- Ucicky, Gustav 126
- Vaucher, Charles-Ferdinand 126
Vilar, Jean 125
Vogel, Henriette 45, 129
- Walser, Robert 122
Walther, Georg Conrad 36
Wedekind, Georg 7, 31–32, 128
Wellbery, David 16, 132, 135
Werdeck, Adolphine von 28
Wieland, Christoph Martin 7, 29–32, 34, 127–128
Wieland, Ludwig 29–30, 127
Wiese, Benno von 15
Winckelmann, Johann Joachim 84
Wolf, Christa 124
Wolfenstein, Alfred 124
Wolff, Christian 67
Wünsch, Christian Ernst 21, 23
- Zenge, Hartmann von 23
Zenge, Wilhelmine von 9–11, 23–29, 33, 67, 118,
127
Zolling, Theophil 15
Zschokke, Heinrich 29, 84, 127
Zweig, Arnold 124
Zweig, Stefan 124

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Kleist-Bildnisse von Peter Friedel bis André Masson. Mit Erläuterungen und einem Essay von Barbara Wilk-Mincu. Kleist-Museum. Frankfurt an der Oder 2000, S. 10.
- Abb. 2: Peter Staengle: Heinrich von Kleist. München 1998, S. 31.
- Abb. 3: Peter Staengle: Heinrich von Kleist. München 1998, S. 151.
- Abb. 4: Bilder aus seinem Leben. Hg. von der Landesanstalt für Erziehung und Unterricht Stuttgart. Stuttgart 1961, Tafel 59.
- Abb. 5: Paul Zanker: Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit. Mainz am Rhein 1974, Tafel 57.
- Abb. 6: Kleist. Bilder aus seinem Leben. Hg. von der Landesanstalt für Erziehung und Unterricht Stuttgart. Stuttgart 1961, Tafel 48.
- Abb. 7: Galiere Bassenge, Berlin
- Abb. 8: Peter Staengle: Ansichten zum historischen Prinzen von Homburg. Eine Dokumentation. In: Brandenburger Kleist-Blätter 18 (2006), S. 39–82, hier S. 45.
- Abb. 9: Kleist-Bildnisse von Peter Friedel bis André Masson. Mit Erläuterungen und einem Essay von Barbara Wilk-Mincu. Kleist-Museum. Frankfurt an der Oder 2000, S. 30.

- Basiswissen zu Epochen, Gattungen und Theorien
- Aktueller Forschungsstand
- Überblick zu System und Geschichte des Themas
- Einführung in literaturwissenschaftliche Methoden
- Einzelanalysen literarischer Werke
- Kernbegriffe der Sozial-, Ästhetik- und Mentalitätsgeschichte
- Kommentierte Bibliographie, Anhänge und Register
- Ideal zur Seminar- und Prüfungsvorbereitung



Heinrich von Kleist ist einer der bedeutendsten Schriftsteller der deutschen Literatur. In der Radikalität, mit der er die Unmöglichkeit von Erkenntnis und sprachlicher Verständigung literarisch in Szene setzte, war er seiner Zeit weit voraus. Seine Obsession für politische und emotionale Ausnahmezustände sowie für Identitätskrisen machte ihn zu einer zentralen Reflexionsfigur der Moderne.

Diese Einführung bietet eine überzeugende Charakteristik von Leben und Werk. Auf der Grundlage neuester Forschungsergebnisse wird Kleist innerhalb der gesellschaftlichen, politischen, wissenschaftlichen und ästhetischen Tendenzen um 1800 verortet. Wiederkehrende Themen und Motive werden als Auseinandersetzung mit bestimmenden Fragen der Moderne verständlich gemacht. Einzelanalysen zu »Der Zerbrochene Krug«, »Penthesilea«, »Das Erdbeben in Chili« und »Michael Kohlhaas« bezeugen zugleich die anhaltende Faszination Kleistscher Texte.

PD Dr. Johannes F. Lehmann, geb. 1966, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Germanistik/Kultur- und Literaturwissenschaft der Universität Duisburg-Essen.

Die Herausgeber

Gunter E. Grimm ist emeritierter Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft/Geschichte und Theorie der Literatur an der Universität Duisburg-Essen.

Klaus-Michael Bogdal ist Professor für Germanistische Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld.

