

Rätsel kurz erzählen

Der Fall Kleist

MICHAEL GAMPER

I. RÄTSEL DER MODERNE

Das Rätsel ist kurz. Nicht nur seine Spät- und Schwundformen, die Kreuzworträtsel der Zeitungen, Illustrierten und Hefte, haben auf einer Seite Platz und den Vorzug der visuellen Übersichtlichkeit, auch die entsprechende literarische Gattung ist durch Kürze charakterisiert. Der Terminus ‚Rätsel‘ sei ein „Sammelbegriff für meist kürzere Texte in Vers oder Prosa“ und das ‚Rätsel‘ eine „literarische Kleinform [...] von prägnanter Kürze“, so befinden einschlägige literaturwissenschaftliche Nachschlagewerke.¹ André Jolles, ein Doyen der Theoriebildung über die kleinen literarischen Gattungen, zählte das Rätsel zu den „Einfachen Formen“, in denen „unter der Herrschaft einer Geistesbeschäftigung“ die „Vielheit und Mannigfaltigkeit des Seins und des Geschehens sich verdichtet

1 Christoph Fasbender: „Art. ‚Rätsel‘“, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burhard Moenninghoff (Hg.), Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart: Metzler 2007, S. 627; Heike Bismark/Tomas Tomasek: „Art. ‚Rätsel‘“, in: Klaus Weimar et al. (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 3 Bände, Bd. 3, Berlin: De Gruyter 1997-2003, S. 212ff., hier S. 211.

und gestaltet“, mithin die Fülle der Welt „von der Sprache“ in ihren „letzten, nicht teilbaren Einheiten ergriffen“ wird.²

Das Rätsel zeichne sich dabei gegenüber anderen einfachen Formen wie Legende, Sage, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen und Witz dadurch aus, dass es, wie die Mythe, in spezieller Weise mit „Frage und Antwort“ verbunden sei. Im Gegensatz zur Mythe, die vor allem eine Antwort auf eine in der Form enthaltene Frage darstelle, präsentiere sich das Rätsel als „eine Frage, die eine Antwort heischt“.³ Die neuere Forschung, welche die Gattung kommunikationstheoretisch in den Blick nimmt, zählt das Rätsel „zur Gruppe der Prüfungsfragen, da dem Rätselsteller die Antwort bekannt ist und der Gefragte sich in der Rolle eines Geprüften befindet“. Im Unterschied zur bloßen Frage sei beim Rätsel aber „das Frageziel verschlüsselt umschrieben“, wobei dies sowohl die Inhalts- als auch die Ausdrucksseite betreffen könne. Der literarische Charakter des Rätsels gründet so in Eigenschaften wie Ambiguität, Vagheit sowie in der Nutzung fast aller Arten des uneigentlichen Sprechens,⁴ womit sich die rhetorische Inszenierung für das Rätsel als zentral erweist.

Im Vergleich zum ‚Geheimnis‘ sind damit nicht, wie behauptet wurde, Oberflächlichkeit, Profanität oder mangelnde Unausschöpfbarkeit die entscheidenden Eigenschaften des Rätsels.⁵ Vielmehr machen die bestimmte sprachliche Formgebung und die Möglichkeit der öffentlichen Kommunikation des zu Erfragenden seine *differentia specifica* aus. Das Grundfaszinosum des Rätsels ist die Aufdeckung eines verborgenen Wissens, dem durch das äußere Arrangement eine besondere Spannung verliehen wird. Es ist eine Inszenierung von vorenthaltenem Wissen, dessen Aufdeckung mit besonderer Lust verbunden wird. Wissen, Scharfsinn und Formulierungskunst sind damit die produktionsästhetischen Voraussetzungen für Rätsel.⁶ Das Rätsel ist somit, um eine Wortprägung von Goe-

-
- 2 André Jolles: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz [1930], 6., unveränderte Auflage, Tübingen: Niemeyer 1982, S. 45.
 - 3 Ebd., S. 129.
 - 4 Bismark/Tomasek, „Art. ‚Rätsel‘“, S. 212.
 - 5 So Jochen Hörisch: „Vom Geheimnis zum Rätsel“, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), Schleier und Schwelle II. Geheimnis und Offenbarung, München: Fink 1998, S. 161-178.
 - 6 Volker Schupp: „Rätsel“, in: Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen, Stuttgart: Reclam 2002, S. 191-210, hier S. 197.

the zu benutzen,⁷ ein „offenbares Geheimnis“, das einem Verborgenen und damit Abwesenden in anderer Form Gestalt verleiht und Präsenz gibt. Das Rätsel ist als literarische Manifestation eine Repräsentation von etwas Nicht-Anwesendem, und je nach Charakter und Beschaffenheit dieses Abwesenden ist das Rätsel lösbar und endlich oder eben auch, der stets möglichen Unergründbarkeit des Geheimnisses ähnlich, unlösbar und unendlich.⁸ Gleichwohl bleibt dem Rätsel im Gegensatz zum Geheimnis eigen, dass von einer intendierten oder von einer Intention simulierenden Struktur der Verrätselung ausgegangen werden muss und ein Lösungsversprechen zumindest im Spiel ist, auch wenn dieses nicht haltbar sein mag.

Rätsel enthalten somit auch immer Wissen und gründen auf einem Wissensgefälle zwischen Rätselsteller und Rätsellöser. Anders als bei der Mythe, so Jolles, bestehe hier aber kein „Verhältnis von Mensch zu Welt“, vielmehr „stellt ein Mensch, der weiß, einem anderen Menschen eine Frage“, und er „stellt jene Frage so, daß sie den anderen zum Wissen zwingt“.⁹ Jolles unterstreicht aber auch, dass dieses Wissen im ‚echten‘ Rätsel, das eben, anders als die „bezogene Form“, „einfache Form“ ist und ein unmittelbar zur Geistesbeschäftigung Gehöriges Gestalt annehmen lässt,¹⁰ einen sozialen Charakter trägt. Es handelt sich um ein Wissen, das „als Besitz“ die „Heimlichkeit eines Bundes“ ausmacht und damit „innerhalb dieser Gemeinschaft den Sinn der Welt bedeutet“.¹¹ Dieses Wissen gestaltet, um mit Jacques Rancière zu sprechen, die „spezifische[] Form von Gemeinschaft“, es setzt „die Verfassung eines spezifischen Erfahrungsraumes, in dem bestimmte Objekte als gemeinsam gesetzt sind und bestimmte Subjekte als fähig angesehen werden, diese Objekte zu bestimmen und über sie zu argumentieren“. Mit Rancière lässt sich Jolles' Beschränkung dieses ‚politischen‘ Wissens auf „Sinn“ erweitern hin auf eine umfassendere sinnliche Dimension: Politik und ihr Wissen betrifft dann die „Aufteilung des Sinnlichen“ und damit „die Verteilung und [...] Neuverteilung der Räume und Zeiten, der

7 Siehe zu den zahlreichen Verwendungen dieser Wendung Marlis Helene Mehra: Die Bedeutung der Formel „offenbares Geheimnis“ in Goethes Spätwerk, Stuttgart: Heinz 1982.

8 Siehe auch Brian Tucker: Reading Riddles. Rhetorics of Obscurity from Romanticism to Freud, Lewisburg: Bucknell University Press 2011, S. 17-18.

9 Jolles, Einfache Formen, S. 129.

10 Ebd., S. 108.

11 Ebd., S. 139, S. 141.

Plätze und Identitäten, der Sprache und des Lärms, des Sichtbaren und des Unsichtbaren“, in die Literatur in ihrer ‚politischen‘ Funktion stets eingreife.¹²

Dieses Wissen bezeichnet die Macht der Gemeinschaft, die gleichwohl jedes Mal auf dem Spiel steht, wenn ein Rätsel gestellt wird. Denn das Rätsel ‚verschließt‘ zwar, es ‚eröffnet‘ aber auch und setzt so die „Heimlichkeit des Bundes“ dem Risiko der Aufdeckung aus. Und was im Fall der Rätsellösung geschieht, wie der Rätselrater, der nun halb Außenstehender, halb Teilhaber des Bundes ist, mit dem Wissen umgeht und was in dessen Folge mit der Gemeinschaft passiert, ist offen und letztlich ihm anheimgestellt. Jolles deutet denn auch den griechischen Sphinx-Mythos als Thematisierung des Umstandes, dass der Rätselsteller sich im Fall der Rätsellösung in die Hand des Ratenden begibt und in gewisser Weise „das Leben des Aufgebenden auf dem Spiel steht“.¹³

Im Rätsel wird so zwar immer ein Sachwissen verhandelt, in zentraler Weise aber auch die Sozialdimension von Wissen angesprochen,¹⁴ und dies in einer Form, welche die Grundlagen der sozialen Verhältnisse anzurühren und zu verändern in der Lage ist. Dabei ist der von Jolles in den Blick genommene Fall des Geheimbundes lediglich ein idealtypischer. An ihm lässt sich besonders deutlich die Situation eines geschlossenen Geheimwissens durchspielen, das auf einen Schlag im Rätsel entdeckt werden kann. In offeneren Gesellschaftsformen kann weder das anfängliche Wissensgefälle noch die Aufdeckung des Wissens diese absolute Form annehmen. Vielmehr ist hier von graduellen Abstufungen auszugehen. Dem trug Jolles Rechnung, indem er dem Rätsel aufgrund der Verwendung von durch „Übertragung“ und „bildlichen Ausdruck“ geprägter „Sondersprache“ Mehrdeutigkeit zusprach. So würde sich „in das Rätsel ein neues Rätsel“ einschieben, und es manifestiere sich „keine eindeutige Lösung“.¹⁵ Durch den nachhaltigen Einfluss nicht-begrifflicher, stets mehrdeutiger Sprachverwendung wird das involvierte Wissen in seiner Sach- wie in seiner Sozialdimension zeitlich und räumlich erweitert und verschoben, es verändert sowohl seinen epistemischen Gehalt als auch die Lage der involvierten Subjekte und Objekte sowie der beteiligten Medien.

12 Jacques Rancière: „Politik der Literatur“, in: ders., Politik der Literatur, hg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen 2008, S. 13-46, hier S. 13-14.

13 Jolles, Einfache Formen, S. 144.

14 Zur Bedeutung dieser Differenzierung für eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Erzähltheorie siehe Albrecht Koschorke: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt a.M.: Fischer 2012, S. 341-352.

15 Ebd., S. 142-143, S. 146.

Formalästhetisch betrachtet eignet dem Rätsel aufgrund der dominanten Frage-Antwort-Situation vor allem in seiner kurzen Form ein dialogisches Prinzip, und es wohnt ihm ein performatives Moment inne. Ob in Versen oder Prosa gefasst, ob ein implizites oder explizit eingeführtes Subjekt über ein verrätseltes Objekt spricht oder ob der verrätselte Gegenstand anthropomorphisiert wird und sich selbst äußert, stets wird eine Redesituation geschaffen, die eine unmittelbare Ansprache des Rezipienten inszeniert. Jolles spricht denn auch von nur „wenigen bekannten Fällen“, in denen „sich das Rätsel erweitert“ und „es eine Erzählung wird und in dieser Erzählung gewissermaßen einen Kommentar zu sich selbst liefert“. ¹⁶

Rätsel können also, wenn auch, wie Jolles meint, eher selten, in kürzere oder längere Narrative eingebunden sein, wie es etwa in Schillers Gozzi-Bearbeitung *Turandot* von 1802 der Fall ist. Dieser Text ist zwar als Drama gestaltet, weswegen ihm in formaler Hinsicht die vermittelnde Instanz des Erzählers fehlt, doch er bindet die kleine Form des Rätsels in größere Zusammenhänge ein, verbindet sie mit handelnden Personen und wechselnden Geschehnissen und perspektiviert sie durch die Kontexte. Ähnlich wie im *König Ödipus* von Sophokles kombinieren Gozzi/Schiller in ihrem märchenhaften Stoff zwei Arten des Rätsels, ein Halslöserätsel und ein Herkunftsrätsel. Zunächst muss der verarmte und anonym reisende Prinz Kalaf die Rätsel der fabelhaft schönen und intelligenten chinesischen Königstochter Turandot lösen, um ihre Hand zu erhalten, wobei er im Fall des Scheiterns ebenso wie die zahlreichen vorgängigen Bewerber sein Leben verlieren würde. Schiller nutzt diese stoffliche Anlage, um im vierten Auftritt des zweiten Aufzugs den performativen Zug des Rätsels als Theater im Theater aufzuführen: Turandot trägt, als Teil eines gesetzlich reglementierten Rituals, nacheinander drei Rätsel „in deklamatorischem Ton“ vor, Kalaf vermag sie alle drei zu lösen. Turandot aber will lieber sterben, als sich unter das Joch der Ehe zu begeben, weshalb Kalaf seinerseits das Rätsel seiner Herkunft stellt, um die Prinzessin zu überzeugen, seine Frau zu werden. ¹⁷ Damit ist für die Aufzüge 3 bis 5 ein gänzlich neuer Typus des Rätsels in Szene gesetzt: Denn während Turandots Rätsel auf der sprachlichen Ver- bzw. Entschlüsselung der Begriffe ‚Jahr‘, ‚Auge‘ und ‚Pflug‘ beruhen und damit Scharfsinn und Witz in der ritualisierten Situation der Rätsel-Performance verlangen, ist nun Kenntnis und Ver-

16 Ebd., S. 132.

17 Friedrich Schiller: „Turandot. Prinzessin von China. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi“, in: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 9, hg. von Otto Dann et al., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988-2004, S. 371-465, hier S. 401-410.

ständnis einer durch Kriege, Machtwechsel und Vertreibungen komplex und unübersichtlich gewordenen Welt vonnöten, um die von der Struktur dieser rätselhaften Welt gestellten Aufgaben zu lösen. Kalafs Vater Timur, der vertriebene König von Astrachan, ruft denn auch angesichts der ihm unverständlich gewordenen Verwicklungen, die insbesondere die Vertauschung oder die Unterdrückung von Namen erfordern, aus: „Was für Geheimnisse –“. Und wenig später bittet er seinen früheren Hofmeister: „Erklär mir diese Rätsel!“¹⁸

Gefragt sind unter den Bedingungen einer von *simulatio* und *dissimulatio* geprägten Welt neue Qualitäten von Wissen und von Wissenserwerb: Detektivische Fähigkeiten der Recherche, der Indiziengewinnung und der Faktenkombination ermöglichen erst eine Bewältigung der Situation. So ist es denn zum einen das weitverzweigte Informanten- und Nachrichtennetz des chinesischen Kaisers, das diesem das erfragte Wissen zuspielt, und zum anderen ist es die Kombination von Unachtsamkeit und höfischer Intrigenkultur, die auch Turandot die Identität des Rätselstellers eröffnet. Bezeichnend für die neue Qualität dieses Rätsels zweiter Ordnung ist, dass aus ihm nicht, wie im Fall der Rätsel der Turandot, unmittelbar Handlungen hervorgehen, nämlich Tod oder Heirat. Sondern hier geben das Rätsel und der ausgedehnte Prozess seiner Lösung *Zeit* – und ermöglichen so, dass Liebe, Großmut und Vergebung die Verwicklungen der Handlung zu einem guten Ende führen können.

Es ist ein Verdienst des Schiller'schen Textes, den Paradigmenwechsel des Rätsels vom Ratespiel zur Auslotung der Disposition von Welt, der sich wesentlich seiner Narrativierung, also seiner Einstellung in einen Zusammenhang von Geschehnissen und Handlungen, verdankt, namhaft gemacht zu haben. Historisch situiert sich die Dramenbearbeitung denn auch in einer Zeit, in der das Rätsel auch als Narrativ zu neuer Bedeutung gelangte. Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) kann als Ausgangspunkt eines Schreibens gesehen werden, das sein Erzählen aus der Inszenierung von Geheimnissen bezog und das Rätsel zur dominanten Struktur machte, Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794) bekräftigte diese Tendenz, und auch Schiller benutzte in seinem Romanfragment *Der Geisterseher* (1787-1789) dieses narrative Verfahren. Die *gothic novel* war damit das Genre, durch welches das Rätsel-Narrativ weiter diffundierte, wovon auch einer der großen Rätsel-Erzähler des 19. Jahrhunderts, Honoré de Balzac, massiv beeinflusst war.¹⁹

18 Ebd., S. 423, S. 425.

19 Chantal Massol: Une poétique de l'énigme. Le Récit herménéutique balzacien, Genève: Droz 2006, S. 19-20.

Befördert wurde die Verbreitung des Rätsel-Narrativs durch die Aufwertung einer Ästhetik des Verworrenen in der Romantik. ‚Rätsel‘ stand hier, etwa bei Friedrich Schlegel, Novalis und Ludwig Tieck, für einen Modus des Schreibens, der sich durch Unverständlichkeit, Obskurität, Schwierigkeit und Kommunikationsbrüche auszeichnete. ‚Rätsel‘ wurde in der romantischen Poetik zu einem polemischen Schlagwort, das sich gegen Aufklärung und Neoklassizismus und deren Vorliebe für das Darstellungsideal der ‚Klarheit‘ richtete.²⁰ In dieser Weise stand das ‚Rätsel‘ für eine neue Handhabung des (literarischen) Zeichens, die eine Verkomplizierung seines Repräsentationscharakters vorsah. Im Akt der Bezeichnung setzte sich immer eine Dialektik von Verhüllung und Enthüllung in Gang.²¹

Diese Formen der Rätsel-Narrative und der Rätsel-Poetik sind um 1800 Teil einer sich im Wandel befindlichen Welt. Die gesellschaftlichen Strukturen wurden dynamischer, wandelten gar in grundsätzlicher Weise ihre Differenzierungskriterien und gliederten sich stärker funktional als stratifikatorisch. Entdeckungsreisen und Welthandel erschlossen zuvor unbekannte Gebiete und integrierten ferne Orte und Dinge in alltägliche lokale Praktiken, die Großstädte wuchsen rasch an und trieben neue Sonderwelten aus sich hervor, die rasch expandierenden Wissenschaften veränderten durch Entdeckungen und Experimente die Auffassung von Natur und die Künste erkundeten durch ein neuartiges Fiktionsbewusstsein und innovative Autonomie-Konzepte imaginative und ästhetische Eigenbereiche. Veränderungen der Merkwelten und der Erschließungsinstrumente trugen damit gleichermaßen dazu bei, dass Komplexitäten entstanden, die sich als Rätsel präsentierten oder zumindest präsentieren ließen.

Michel Foucault beschreibt den epistemischen Wechsel vom klassischen Zeitalter der Repräsentation in eine Moderne der Geschichte und des Menschen wiederholt so: Die Wörter hätten „ihre alte, rätselhafte Mächtigkeit wiedergefunden“, was letztlich zu einem (literarischen) „Schreibakt“ geführt habe, „der nichts anderes als sich selbst bezeichnet“. Und im Bereich des Naturwissens seien, als „das Tableau der Naturgeschichte aufgelöst wurde, [...] die Lebewesen nicht verstreut, sondern im Gegenteil neu um das Rätsel des Lebens gruppiert“ worden.²² Rancière wiederum argumentiert, dass die avancierte Literatur, etwa

20 Tucker, *Reading Riddles*, S. 13-14.

21 Ebd., S. 15, mit Bezug auf David Wellbery: *Lessing's „Laocoon“*. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason, Cambridge: Cambridge University Press 1984, S. 2.

22 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (1966), 9. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 368.

diejenige von Balzac und Flaubert, im 19. Jahrhundert sich der Aufgabe verschrieben habe, „die Zeugnisse zu entziffern, die die Gesellschaft selbst zu lesen gibt“ und „die sie ohne zu wollen noch es zu wissen, in den dunklen Elendsvierteln ablagert“. Die Literatur habe „die Reise in die Untergründe“ angetreten, „welche die verborgene Wahrheit enthalten“.²³ Dass der Literatur diese Aufgabe zufallen konnte, kann mit Claude Lefort mit dem „Gefühl eines Bruchs“ begründet werden, das sich infolge der Französischen Revolution eingestellt habe. Dieser Bruch sei nicht „in der Zeit“ zu verorten, sondern setze „uns mit der Zeit als solcher in Beziehung“ und bringe „ein Rätsel der Geschichte zum Vorschein“, und er sei auch so beschaffen, dass „er sich nicht auf das Feld der politisch, ökonomisch oder sozial genannten Institutionen“ beschränke, sondern sich „mit der Institution als solcher in Beziehung“ setze und auch „ein Rätsel der Gesellschaft“ ansichtig werden lasse.²⁴

Der Umstand, dass die Literatur in der modernen Merkwelt eine gewordene „verborgene Wahrheit“ suchte, machte ihre Texte zu Rätsel-Erzählungen, und prominente Autoren wie Balzac, Heine, Poe, Stifter, Storm, Raabe und James hatten an diesem Prozess teil. Auch das in ihren Texten verhandelte Wissen erstreckte sich gleichermaßen in einer Sach- und einer Sozialdimension, und in vielerlei Hinsicht übertrug sich der agonale, existenzielle Charakter der alten Rätsel-Gattung auf die erzählerischen Rätsel. Vor allem aber wuchs den literarischen Rätseln ein explorativer Zug zu. Die erzählerischen Rätsel des 19. Jahrhunderts bezogen sich auf Noch-nicht-Gewusstes und Nicht-mehr-Gewusstes, aber auch auf unsicheres Wissen und Nicht-Wissbares, weswegen die Rätsel meist unlösbar oder nicht vollständig lösbar waren – oder im Prozess ihrer Lösung neue Rätsel hervortrieben.

Freilich verloren die Rätsel mit ihrer literarischen Neufunktionalisierung ihren Status als einfache Formen bzw. kleine Formen. Eine relative Kürze blieb ihnen aber eigen: Bereits Walpoles Schauerroman war vergleichsweise kurz gehalten und auch Balzac verwendete das Rätsel-Narrativ bevorzugt in seinen kürzeren novellistischen Erzählungen.²⁵ Auch die meisten der oben genannten Autoren benutzten kürzere erzählerische Formen, und Poe reflektierte in seiner Rezension von Dickens' *Barnaby Rudge* explizit die Schwierigkeit, einen Rätsel-Plot über eine lange erzählerische Strecke aufrecht zu erhalten. Wenn „ein Autor

23 Rancière, Politik der Literatur, S. 34.

24 Claude Lefort: Fortdauer des Theologisch-Politischen? Wien: Passagen 1999, S. 31-32.

25 Massol, Une poétique de l'énigme, S. 81-82.

sich einmal für das ‚Mystery‘-Verfahren entschieden“ habe, wie Poe diese spezifische Form des Rätsel-Narrativs nannte, das auf der narrativen Exposition von Geheimnissen beruht, würde sogleich „Zweierlei unumgänglich erforderlich: erstens, daß keine ungebührlichen oder unkünstlerischen Mittel verwendet werden, das Geheimnis der Fabel zu verschleiern; und zweitens, daß dies Geheimnis gut gewahrt bleibe“. Denn gelinge es nicht, „das Geheimnis [...] bis genau zum geeigneten Moment des *dénouement* zu wahren, dann gerät alles, zumindest was den beabsichtigten *Effekt* betrifft, in Konfusion“.²⁶ Gerade ein langer und verzweigter *plot* gefährdet diese Ökonomie des „Mystery“-Verfahrens“ in rezeptions- wie produktionsästhetischer Hinsicht, wie Poe am Beispiel von *Barnaby Rudge* vorführte und dabei die mangelnde Beobachtung sowohl der „Einheit des Ortes“ wie der „Einheit der Zeit“ rügte.²⁷

II. KLEISTS RÄTSEL-POETIK

Dass Kürze hinsichtlich von Geradlinigkeit und Übersichtlichkeit in den verschiedenen erzählerischen Ausprägungen des Rätsels eine wichtige Rolle spielt, ist kaum je derart entschieden aus einer Poetik der Kürze heraus entwickelt worden wie bei Kleist, dessen Rätsel-Narrativen im Folgenden deshalb exemplarisch nachgegangen werden soll. Kleist entwickelte in besonders prägnanter Weise eine eigenständige erzählerische Rätsel-Poetik aus den Zusammenhängen der populären Gattung heraus. Bevor dieser Umstand aber genauer in den Blick genommen wird, soll zunächst die markante Bedeutung des Rätsels für das Schreiben dieses Autors herausgestellt werden.

„Rätsel“ spielen in der Form rätselhafter Figuren, Handlungen und Geschehnisse in vielen Texten Kleists eine wichtige Rolle, und auch der Begriff fällt an exponierten Stellen.²⁸ Schon in dem dramatischen Erstling, in *Die Familie Schroffenstein*, ist dies sechs Mal der Fall. Hier steht der Wortlaut für eine hart-

26 Edgar Allan Poe: „Charles Dickens: Barnaby Rudge“, in: ders., Das gesamte Werk in zehn Bänden, Bd. 7, hg. von Kuno Schumann/Hans Dieter Müller, Herrsching: Manfred Pawlak 1979, S. 399-432, hier S. 414-415.

27 Ebd., S. 425.

28 Siehe dazu auch Claudia Brors: Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften, Würzburg: Königshausen&Neumann 2002, und Anette Horn/Peter Horn: „Ich bin dir wohl ein Rätsel?“ Heinrich von Kleists Dramen, Oberhausen: Athena 2013, v.a. die Einleitung, S. 11-27.

näckige Uneindeutigkeit, die sich in die menschlichen Beziehungen eingeschlichen hat, die Geschehnisse als Handlungen erscheinen lässt, Absichten und Vorgehen stets interpretationsnotwendig macht und tragische Vorkommnisse evoziert. „Mienen“ erscheinen so als „schlechte Rätsel, die auf Vieles“ passen,²⁹ so dass einem sowohl das Gegenüber als auch das eigene Selbst zum „Rätsel“ werden können. „Ich bin Dir wohl ein Rätsel?“, fragt so Sylvester Jeronimus, wenn es um die Feststellung gesicherter Aussagen in den vermeintlichen Mordfällen geht, und seine Tochter Agnes erschrickt vor ihrem Geliebten Ottokar in einer Weise, dass sie sich „selbst ein Rätsel“ ist.³⁰ Es sind denn auch die beiden Todesfälle der aus zwei verschiedenen Familienzweigen stammenden Jungen Philipp und Peter Schroffenstein, die zu „Rätsel[n]“ werden, weil übereilt auf scheinbare Tatsächlichkeiten reagiert wird und alle Vermittlungs- und Klärungsversuche zu Missverständnissen und tatsächlichen Untaten führen. So argumentiert Ottokar: „Hätte nur / Jeronimus in seiner Hitze nicht / Den Menschen mit dem Schwerte gleich verwundet / Es hätte sich vielleicht das Rätsel gleich / Gelöst.“ Darauf entgegnet Agnes: „Vielleicht – so gut, wie wenn Dein Vater / Die Leute nicht erschlagen hätte, die / Er bei der Leiche Deines Bruders fand.“³¹ Rätsel werden Vorfälle aber in ganz grundsätzlicher Art, weil Zeichen nicht eindeutig auf Dinge verweisen und Sprache und Wirklichkeit in eigentümliche Dissoziation geraten sind. Ein „Zeichen“ ist deshalb immer nur „ein sichres *fast*“, und so löst auch ein Geständnis der Mörder die Situation nicht auf, sondern macht die Sachlage zum hartnäckigen und letztlich unauflösbaren „Rätsel“, wie Jeronimus bedenkt: „Zwar ein Geständnis auf der Folter ist / Zweideutig stets – auch war es nur ein Wort, / Das doch im Grunde stets sehr unbestimmt.“³² Und auch wenn es am Ende des vierten Aufzugs heißt: „Alles ist gelöst, / Das ganze Rätsel von dem Mord“,³³ so bedeutet das folglich nicht, dass nicht im fünften Aufzug weitere Verwechslungen und Missverständnisse ihren Lauf nehmen können und geradezu in die Katastrophe führen, die Agnes und Ottokar das Leben kostet.

29 Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Frankfurter Ausgabe, 4 Bände, Bd. 1, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt a.M.: Klassiker Verlag: 1987-1997, S. 137 (V. 354-355).

30 Ebd., S. 170 (V. 1213), 172 (V. 1244).

31 Ebd., S. 179 (V. 1400-1406).

32 Ebd., S. 191 (V. 1720-1726; Herv. M.G.).

33 Ebd., S. 216 (V. 2345-2345).

Diese abgründige Funktion der Rätselstellung, die dem willkürlichen Handeln der Figuren entwunden ist, zieht sich auch durch das *Penthesilea*-Drama.³⁴ Dort ist es die Hauptfigur, die ihre Mit- und Gegenspieler/innen durch ihr Gebahren und Handeln verblüfft und sie stets aufs Neue zu Interpretationen zwingt. Schon im ersten Auftritt muss Antiochus feststellen: „Niemand kann, was sie uns will, ergründen“, bevor er Penthesilea wenig später als „rätselhafte Sphinx“ bezeichnet.³⁵ Die Amazonenfürstin wird damit durch eine Unergründlichkeit gekennzeichnet, bei der nie klar ist, ob sie Rätsel stellt oder selbst (ohne eigene Intention) ein Rätsel ist. Und es zeigt sich auch früh, dass es sich um Rätsel handelt, die von einer insofern sphingenhaften Qualität sind, als ein Nicht-Wissen immer auch den Tod bedeuten kann. Aber auch für ihre eigenen Vertrauten bleibt Penthesilea unverständlich. So verteidigt Prothoe gegenüber der Oberpriesterin das staatsgefährdende Verhalten der Königin mit den Worten: „Was in ihr walten mag, das weiß nur sie, / Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.“³⁶ Diese Idiosynkrasien des Gefühls führen schließlich in den letzten Auftritten zu jenem „Greuel-Rätsel[]“, das die für die Umstehenden unerklärliche grausame Tötung des Achill meint.

Seltener ist der Rätsel-Begriff in Kleists Erzählungen verwendet, denen durch ihre Textlänge – 44 bis 4 Seiten im Oktavformat der Klassiker Ausgabe, sieht man vom 132 Seiten langen *Michael Kohlhaas* ab – und durch die novellistisch-stringente Handlungsführung durchaus Kürze und Knappheit des erzählerischen Prozesses attestiert werden kann. Er tritt auf in *Der Findling*, wo es von Nicolo heißt, dass er „den Schlüssel zu allen rätselhaften Auftritten dieser Art, die er erlebt hatte, gefunden zu haben“ glaubte, und in *Der Zweikampf* erhält ein Ratsherr „einen Brief mit der gerichtlichen Aussage des Mädchens“, der „zur Auflösung des fürchterlichen Rätsels“ des Brudermordes führen soll.³⁷ Auch in den Erzählungen formieren sich also Geschehnisse in einer Weise, die sie in ihren kausalen Zusammenhängen undurchsichtig und als nicht eindeutig analysierbar erscheinen lassen, so im *Zweikampf* der Mord an Wilhelm von Breysach, der Gerichtsverhandlung und Gottesurteil nötig macht, aber letztlich erst am Schluss

34 Vergleichsweise trivial ist der Begriff verwendet in *Prinz Friedrich von Homburg*, wo sich die Frage „Wollt ihr mir, ihr Herrn, dies Rätsel lösen?“ bloß auf die für den Kurfürsten überraschende Ankunft von Kottwitz und der Prinzessin im Schloss bezieht (ebd., Bd. 2, S. 625, V. 1398).

35 Ebd., S. 149 (V. 156), 151 (V. 207).

36 Ebd., S. 189 (V. 1285-1286).

37 Ebd., Bd. 3, S. 278, S. 346.

durch eine Zeugenaussage aufgeklärt wird, und so auch im *Findling*, wo sich die Verbindungen von Ursachen und Wirkungen nicht nach gewohnten moralischen oder logischen Gesetzen fügen und den Figuren durch das Walten von Schicksal, Zufall und Intrige hermeneutische Aufgaben in der Lektüre verstellter Zeichenkomplexe gestellt werden.³⁸

Aber auch in Fällen, in denen der Begriff nicht fällt, sind narrative Techniken der Verrätselung festzustellen, mithilfe derer ein Wissen in allgemein kenntlicher Weise vorenthalten wird, das die Figuren zu eigentümlichen Handlungen veranlasst und den Rezeptionsprozess der Lesenden strukturiert. Dies ist der Fall etwa in *Die Marquise von O...*, wo in den ersten neun Zeilen von einer „Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern“ die Rede ist, die „durch die Zeitungen bekannt machen“ lässt: „daß sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, daß sie gebären würde, sich melden solle; und daß sie, aus Familien-Rücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten“. Dieser „so sonderbare[] [...] Schritt“ stellt als Eröffnung der Erzählung gleich mehrere Rätsel: Gefragt wird nach der Möglichkeit und den Umständen einer ‚unwissentlichen‘ Empfängnis, weiter nach dem Erzeuger des Kindes, und zuletzt verlangt die Handlungsweise der Dame nach einer Erklärung.³⁹ Weitere kleinere Rätsel kommen später hinzu: jenes des trotz der schweren Verwundung in der Schlacht und gegen alle Nachrichten und Auskünfte nicht eingetretenen Todes des Grafen oder jenes der „sonderbaren Sache“ seiner insistenten Werbung um die Marquise.⁴⁰

Die Poetik dieses Textes wird wesentlich dadurch bestimmt, dass bei der Rätselauflösung stets Unterschiede zwischen dem Wissen der Lesenden und der Figuren bestehen, hervorgerufen vor allem durch die analeptische Erzählweise. Denn nach der Manifestation der rätselhaften Situation in den ersten neun Zeilen

38 Siehe auch Jürgen Schröder: „Kleists Novelle *Der Findling*. Ein Plädoyer für Nicolo“, in: Kleist-Jahrbuch (1985), S. 109-127; Marianne Schuller: „Ur-Sprung. Kleists Erzählung *Der Findling*“, in: dies., *Moderne. Verluste*, Basel: Stroemfeld 1997, S. 9-60.

39 Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, S. 143; Philippe Forget diskutiert die Erzählung, ausgehend von Louis Marins *Logiques du secret*, im Lichte der paradoxalen Beziehung von Geheimnis und seiner (notwendigen) Bezeugung, die das Geheimnis immer nur als ein vergangenes verhandelbar macht – eine Struktur, die der hier exponierten Struktur des Rätsels als Inszenierung von vorenthaltenem Wissen nahekommt. Philippe Forget: „Vom Geheimnis – Zeugen. Zu Kleists *Marquise von O ...*“, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 4 (1994), S. 261-282.

40 Ebd., S. 148-149, S. 160.

wird zunächst auf 14 weiteren Zeilen im Plusquamperfekt die Familiensituation der Marquise geschildert, bevor im Präteritum auf 25 Seiten die Vorgeschichte der Zeitungsannonce vorgelegt wird, die mit dem „plötzlich“ sich ereignenden Einfall des Kriegs in die Gegend beginnt.⁴¹ Von dort weg wird der Ausgang des Vorfalles dann linear zu Ende erzählt.

Aus dieser erzählerischen Anlage ergeben sich unterschiedliche Formen der Diskrepanz, die das Wissen von Lesenden und Figuren und damit auch ihren Stand im Prozess der Ver- und Enträtselung der Geschehnisse betreffen. So wird zunächst der entscheidende Vorfall des unwillentlichen Sexualverkehrs seitens der Marquise durch eine erzählte völlige Bewusstlosigkeit, für die Lesenden aber im Text durch einen Halbgeviertstrich charakterisiert. Dieser ist eingeführt in einen syntaktisch korrekten Satz, der von dazukommenden „erschrockenen Frauen“ und dem in aktiver Handlung begriffenen Grafen berichtet, der einen Arzt herbeiruft, und er bezeichnet dort zwischen „Hier“ und „traf er [...] Anstalten“ eine Pause oder eine Auslassung.⁴² Durch diese typografische Markierung wird eine zeitliche Lücke im Kontinuum des Satzes eröffnet, und es werden zumindest die aufmerksamen Lesenden darauf hingewiesen, dass in dieser Lücke möglicherweise ein Vorfall eingetreten sei, der mit dem „sonderbaren Schritt“ der Exposition in Beziehung stehen könnte. Die analeptische Erzählweise gibt den Lesenden also einen verrätselten, weil durch Lücken gekennzeichneten Wissensvorsprung gegenüber der Marquise und ihrer Familie, der den vermeintlich letzten Ausruf des Grafen auf dem Schlachtfeld „Julietta! Diese letzte Kugel rächt dich!“ nicht bloß als erstaunliche Koinzidenz der Namensgleichheit zwischen der Marquise und einer nicht weiter erwähnten Geliebten des Grafen erscheinen lässt.⁴³ Vielmehr erlaubt der epistemische Vorsprung den Lesenden, auch den Ausruf mit der Exposition und dem Halbgeviertstrich in Verbindung zu bringen und daraus einen kausallogischen, wenn auch hypothetischen Handlungszusammenhang zu knüpfen. Vollends manifest wird der Grad der Diskrepanz der Verätselung, wenn die Marquise vom Arzt über den Grund ihrer „Gefühle, immer wiederkehrend und von so wunderbarer Art“, aufgeklärt wird. Damit ist für die Marquise ein Rätsel gelöst, dass für die Lesenden nie eines war. Mit der Frage der Marquise: „[U]nd die Möglichkeit davon, Herr Doktor?“, wird aber sogleich ein für sie neues Rätsel gestellt, das wiederum dasjenige ist, mit dem die Lesen-

41 Ebd., S. 143. Zur Struktur der Erzählung siehe den Herausgeberkommentar ebd., S. 776-777, die Zeilenzahlen beziehen sich auf die Klassiker-Ausgabe.

42 Ebd., S. 145.

43 Ebd., S. 148.

den schon länger beschäftigt sind und für dessen Lösung, nämlich dass der Graf die Ohnmacht der Marquise ausgenützt habe, schon deutliche Hinweise gegeben wurden.⁴⁴

Der ästhetische Effekt dieser Konstellation ist ein doppelter Aufbau von Spannung: Zum einen werden die Lesenden durch das vom Erzähler angedeutete Geschehen selbst zur Ergänzung des Erzählten aufgefordert, sie versuchen also selbst, tentativ die gestellten narrativen Rätsel zu lösen, und werden so zu alternativen Erzählern; zum andern beobachten sie, wie die Figuren Rätsel zu lösen versuchen, die für die Lesenden selbst keine sind, weil das ihnen vorenthaltene Wissen ein anderes ist als das der Figuren. Wie wichtig dieser Aspekt der Beobachtung der ‚Spannung‘ der Figuren ist, zeigt sich auch darin, dass von dieser Gespanntheit mehrfach explizit die Rede ist: So heißt es, dass „die Familie“ nach der Abreise des Grafen nach Neapel „mit sehr verschiedenen Empfindungen, auf den Ausgang dieser sonderbaren Sache gespannt war“,⁴⁵ und später bringt die Familie „unter den gespanntesten Erwartungen“ die Nacht vor der erwarteten Ankunft des geheimnisvollen Erzeugers zu, der den Lesenden durch die *plot*-Führung eigentlich schon bekannt ist.

Diese doppelte Verrätselung und zweigeteilte Spannungsführung reflektiert auch die epistemischen Unterschiede von Welt und erzählter Welt, wie Kleist sie uns vorführt: Sie demonstriert, dass die Erzählung Autor und Erzähler aufweist, die durch ihre textuelle Inszenierung den Lesenden einen Ausschnitt einer bestimmten erfundenen Welt vorführen. Durch die willentliche Setzung von Worten in einer bestimmten Absicht, durch die damit einhergehende Manipulation der Zeichen werden Dinge und Geschehnisse gezeigt, angedeutet oder verdeckt je nach Gusto von Autor und Erzähler – und den Lesenden auf diese Weise Rätsel gestellt.

In der wirklichen Welt fehlt diese Autorfunktion. Die notwendigen Selektionsleistungen müssen hier durch die Rezipienten vorgenommen werden, wobei jeder Zeichenleser freilich immer auch ein Zeichenproduzent ist. Die Welt als ein Raum-Zeit-Kontinuum der potenziellen Rätsel bedarf agierender Personen, die durch ihre Zeichenlektüre die Welt als rätselförmig konfigurieren und damit oft Rätselsteller und Rätsellöser in einem sind. Dies gilt auch für die Innenperspektive von Figuren fiktiver Welten. Die Kleist’schen Welten sind deshalb von Figuren bevölkert, die über „dringende Verhältnisse [...] sich näher auszulassen nicht im Stande“ sind, die „die einzige nichtswürdige Handlung“, die sie began-

44 Ebd., S. 161.

45 Ebd., S. 160.

gen haben, „der Welt unbekannt“ sein lassen und die, wenn ihnen „[e]in einziges, heimliches, geflüstertes - !“ zugerannt werden soll, „*nichts* wissen“ wollen.⁴⁶ Die Kleist'schen Erzähltexte haben es sich zur Aufgabe gemacht, Welten zu fingieren, welche Figuren in Szenarien zeigen, in denen sich die Dinge und Geschehnisse in ungewohnter und überraschender, häufig zufälliger Weise präsentieren, etablierte Zeichenlesestrategien versagen und sich rätselhafte Konstellationen ergeben.⁴⁷ Diese Welten, und das macht die Faszination von Kleists Texten aus, spiegeln in verdichteter Form Aspekte einer sich rasch verändernden Realität, die die Menschen und die sie umgebende Gesellschaft und Umwelt in immer wieder neue Verhältnisse setzt, in denen „ein unerhörtes Spiel des Schicksals“ zu walten scheint.⁴⁸

Auch die *Marquise von O...* handelt so von einer durch das Hereinbrechen der Kriegsereignisse „plötzlich“ aus den Fugen geratenen Welt,⁴⁹ in der Hierarchien umgestülpt werden, Machtverhältnisse sich verkehren und die etablierten moralischen Ordnungen nicht mehr greifen. Dies ist eine Welt, in der „eine Dame von vortrefflichem Ruf“ gezwungen ist, „einen so sonderbaren, den Spott der Welt reizenden Schritt“ zu tun,⁵⁰ in der ein Graf „wie ein Teufel“ erscheinen kann, weil er „bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen war“, der aber eher ein Teufel war und sich erst allmählich zum Engel entwickelt,⁵¹ und in dem die Vaterfigur vom autoritativen *Pater familias* zum heulenden Häufchen Elend mutiert.⁵² Diese aus den Fugen geratene Welt, so führt Kleist vor, präsentiert sich, ähnlich wie diejenige in Gozzis und Schillers *Turandot*, notwendigerweise in Rätselform. Dies wird auch dadurch angezeigt, dass alle Namen von Figuren, Orten und historischen Geschehnissen durch Anfangsbuchstaben und Auslassungspunkte anonymisiert werden, so alleine im ersten Abschnitt des Textes in zehn Fällen, und dass die handelnden Personen weiter nur durch Funktionen und Titel kenntlich gemacht sind – lediglich der Vorname der

46 Ebd., S. 151, S. 152, S. 171.

47 Siehe auch Dirk Grathoff: „Die Zeichen der Marquise: Das Schweigen, die Sprache und die Schriften. Drei Annäherungsversuche an eine komplexe Textstruktur“, in: ders. (Hg.), Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists, 2., verb. Auflage, Opladen: Westdeutscher Verlag 2000, S. 75-95.

48 Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3, S. 174.

49 Ebd., S. 143.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 186.

52 Ebd., S. 180-181.

Marquise („Julietta“) wird wiederholt genannt. Nur vordergründig lösen sich diese Rätsel durch den Gang der Geschichte auf. Zwar werden die Umstände der ‚unwissentlichen‘ Empfängnis geklärt, wird der Erzeuger des Kindes gefunden, und auch die Handlungsweise der Marquise erscheint letztlich nachvollziehbar. Dennoch bleibt am Ende die Frage nach der Ursache dieser Wirrnisse von Personen, Dingen und Vorfällen, also nach einer Macht oder einer Struktur, die gesellschaftliche Verhältnisse so zurichtet, dass sie den Menschen als Rätsel erscheinen müssen, deren Rätselsteller nicht erkennbar ist. Wie stark diese Rätselhaftigkeit wirkt und wie ausgeprägt das Begehren der Figuren nach einer Erkenntnis der bewirkenden Kräfte ist, zeigt das vom Erzähler mitgeteilte Gefühl der Marquise, dass der Ursprung ihres Kindes, „eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien“. ⁵³ Die Unlösbarkeit der Rätsel, die Grenzen des Wissens und der Wissbarkeit bezeichnet, führt also direkt in den Glauben – in einen Glauben freilich, der sich nicht mehr, wie es Kant noch formulierte, dadurch auszeichnet, dass das Geglaubte zwar nicht objektiv, doch aber subjektiv zureichend für wahr gehalten werde. ⁵⁴ Denn auch die subjektive Überzeugung der Marquise ist dem Scheinhaften unterworfen und findet zu keiner subjektiven Gewissheit mehr. Auch hierin erweist sich die Rätsel-Welt Kleists von einer elementaren Unsicherheit der Erkenntnis durchzogen.

III. KLEISTS KURZE RÄTSEL

In gewisser Weise tragen bereits die behandelten Texte die Charakteristik des Kurzen. Phänomene von ‚kurz & knapp‘ sind, weil die Adjektive steigerbar sind, notwendig der Relativität und der Relationalität ausgesetzt, und so kann für das Erzählen Kleists, das sich an Fallgeschichten anlehnt und Eigenschaften der erst später sich entwickelnden Novellen-Gattung vorwegzunehmen scheint, ⁵⁵ im

53 Ebd., S. 168.

54 Immanuel Kant: „Kritik der reinen Vernunft“, in: ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 4, hg. von Wilhelm Weischedel, Sonderausgabe, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 689 (B 850).

55 Siehe Susanne Lüdemann: „Literarische Fallgeschichten. Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* und Kleists *Michael Kohlhaas*“, in: Jens Ruchatz/Stefan Wille/Nicolas Pethes (Hg.), *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin: Kadmos 2007, S. 208-223; Gerhard Neumann: „Anekdote und Novelle. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists“, in: Inka Kording/Anton Philipp

Vergleich zur Romanproduktion der Zeit ‚Kürze‘ und ‚Einfachheit‘ in Anspruch genommen werden. Und auch das Drama ist durch die restringierte Spielzeit in seiner Länge und Dauer eingeschränkt, wobei sich diese Beschränkung seit der Debatte um die sogenannte ‚Einheit der Zeit‘ im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts in Frankreich auch auf die gespielte Zeit überträgt und ‚Kürze‘ und ‚Knappheit‘ zu ästhetischen Maßstäben der Dramatik erhebt, die auch Kleist beachtete.⁵⁶

Nochmals deutlich kleiner in ihren raum-zeitlichen Dimensionen sind allerdings die Rätsel, die Kleist in den von ihm von Oktober 1810 bis März 1811 mitherausgegebenen *Berliner Abendblättern* stellte. Die einzelnen Ausgaben der täglich erscheinenden Zeitung umfassten jeweils vier Seiten, die auf einem Viertelbogen gedruckt wurden, der buchstäblich wenig Platz für die meistens eine knappe Handvoll Texte ließ.⁵⁷ Ein verdichtetes und in Fortsetzungen erfolgreiches Schreiben bzw. Redigieren war also notwendig, um den äußerlichen Erfordernissen der Publikationsform Genüge zu tun. Zudem konnte die Aufnahme von rätselhaften Strukturen auch tauglich erscheinen, um die Etablierung der Zeitung als Unterhaltungsmedium auf dem schwierigen und umkämpften Berliner Markt der Aufmerksamkeiten zu befördern.⁵⁸ Die Kleist-Forschung hat denn auch darauf hingewiesen, dass die Redaktion in der Anzeige der neuen Zeitung und in ihren ersten Ausgaben die Identität des Herausgebers verschleierte, und auch auf

Knittel (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, Darmstadt: WGB 2003, S. 177-203.

- 56 Zur Debatte um die Einheit der Zeit siehe Jacques Scherer: *La dramaturgie classique*, hg. von Colette Scherer, Vorwort von Georges Forestier, Paris: Armand Colin 1914, S. 159-180, und Ethel Matala de Mazza/Stefanie Retzlaff: „Einheit der Zeit. Überlegungen zu einem anachronistischen Dogma“, in: Michael Gamper et al. (Hg.), *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, Hannover: Wehrhahn 2016, S. 19-35.
- 57 Siehe dazu die Angaben der Herausgeber in Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß/Peter Staengle, Bände II,7 und 8: *Berliner Abendblätter I und II*, Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern 1997, Bd. II,8, S. 391-392.
- 58 Zu den Berliner Abendblättern als Unterhaltungsmedium siehe Manuela Günter/Michael Homberg: „Genre und Medium. Kleists ‚Novellen‘ im Kontext der Berliner Abendblätter“, in: Anna Ananieva/Dorothea Böck/Hedwig Pompe (Hg.), *Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert*, Bielefeld: Aisthesis 2011, S. 201-219.

die explizite Vorenthaltung des „Plan[s] des Werks“ aufmerksam gemacht.⁵⁹ So kündigt die Anzeige der Zeitung am 25. September 1810 an, dass erst dem „Schluss des Jahrgangs“ ein „weitläufiger Plan des Werks angehängt“ werde, durch den das Publikum „alsdann zugleich im Stande sein wird, zu beurteilen, in wie fern demselben ein Genüge geschehen ist“ – ein Versprechen, das nicht gehalten werden wird, weil dieser „Plan“ nie erscheint. Dass es aber gerade die notwendig gewordene Knappheit und damit die Vermeidung der Emergenz aller ‚Weitläufigkeit‘ und ‚Umständlichkeit‘ sind, die es erforderlich machen, einen „Plan“ aufzuschieben oder zu unterdrücken, wird bereits in der neunzeiligen Anzeige explizit vermerkt. Es sind „Rücksichten, die zu weitläufig sind, auseinander zu legen“, die es „mißraten“, „eine Anzeige umständlicherer Art“ zu veröffentlichen.⁶⁰ Kürze und vorenthaltenes Wissen formieren sich damit als wechselseitige Bedingtheit bereits in der textuellen Inszenierung der Ankündigung des Werks als Rätsel – als ‚Rätsel‘ deshalb, weil ‚Weitläufigkeit‘ und ‚Umständlichkeit‘ zwar umgangen werden, explizit aber darauf hingewiesen wird, dass sie für die akkurate Kenntnis der Sache nötig wären.

‚Rätsel‘ spielen damit im weiteren Verlauf der Berichterstattung auf der Ebene der *histoire* eine Rolle, etwa wenn die Sensationsberichterstattung über eine Mordbrennerbande spannungsvoll aufbereitet wird, indem die „entsetzliche Barbarei dieser Greuel“ als „unbegreiflich“ dargestellt, ihr „Dasein“ als „wahrscheinlich“ bezeichnet und auf ihren Verbleib durch Indizien hingedeutet wird.⁶¹ Vor allem aber geht das Rätsel als formales Charakteristikum in die *Berliner Abendblätter* ein. Ebenso wie die Mordbrenner sich verkleiden, Dokumente fälschen, mehrere Namen führen und jede gesellschaftliche Rolle spielen können,⁶² gehen simulative und dissimulative Strategien in die Schreibweise der Zeitungstexte ein, die in der oberflächlichsten Form ihren Effekt wiederum durch Auslassungszeichen erzeugen.⁶³ Explizit gemacht wird diese Verbindung mit dem Rät-

59 Zusammenfassend dazu: Sibylle Peters: „Berliner Abendblätter“, in: Ingo Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: Metzler 2009, S. 166–172, hier S. 168.

60 [Heinrich von Kleist]: „Berliner Abendblätter“, in: Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3, S. 651.

61 Ebd., S. 373, S. 617, S. 618.

62 Ebd., S. 622.

63 So etwa in Anekdote aus dem letzten Kriege, in der sich die etwas derbe Pointe in der Auslassung versteckt; ebd., S. 361. Ausführlich und einschlägig zu den Schreibweisen der Berliner Abendblätter: Sibylle Peters: Heinrich von Kleist und der Gebrauch der

sel in der Ausgabe vom 1. November 1810, in die Kleist einen nicht unterzeichneten, im Original ohne Titel und Schlusszeile 13-zeiligen Text folgenden Wortlauts einrückt:

Räthsel

Ein junger Doktor der Rechte und eine Stiftsdame, von denen kein Mensch wußte, daß sie mit einander in Verhältnis standen, befanden sich einst bei dem Commendanten der Stadt, in einer zahlreichen und ansehnlichen Gesellschaft. Die Dame, jung und schön, trug, wie es zu derselben Zeit Mode war, ein kleines schwarzes Schönpfälsterchen im Gesicht, und zwar dicht über der Lippe, auf der rechten Seite des Mundes. Irgend ein Zufall veranlaßte, daß die Gesellschaft sich auf einen Augenblick aus dem Zimmer entfernte, dergestalt, daß nur der Doktor und die besagte Dame darin zurückblieben. Als die Gesellschaft zurückkehrte, fand sich, zum allgemeinen Befremden derselben, daß der Doktor das Schönpfälsterchen im Gesicht trug; und zwar gleichfalls über der Lippe, aber auf der linken Seite des Mundes. –

(Die Auflösung im folgenden Stück.)⁶⁴

Mit der Überschrift „Räthsel“ bezieht sich der Redakteur und Autor Kleist auf eine gängige Praxis der Zeitschriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die unter dieser Rubrik Rätsel im Sinne des gängigen Genrebegriffs publizierten. So finden sich etwa in den vom Mediziner und Naturforscher Friedrich Heinrich Wilhelm Martini 1770 bis 1773 in Berlin herausgegebenen *Mannigfaltigkeiten* und in den daran anschließenden *Neuen Mannigfaltigkeiten* (1774-1777) wiederholt eingestreute „Räthsel“. So etwa werden gegen Ende des Jahrgangs 1773 unter diesem Rubrikentitel, eingestellt zwischen dem Artikel *Etwas von reisenden Mäusen* und einer Rezension von Adelungs *Leipziger Wochenblatt für Kinder*, zehn zwei- bis achtzeilige solcher Kurztexte auf eineindrittel Seiten abgedruckt, denen auf der folgenden Seite die Auflösung folgt.⁶⁵ Auch in den *Neuen Mannigfaltigkeiten* und in den nach dem Tod Martinis 1778 ab 1779 von Friedrich Wilhelm Otto herausgegebenen *Neuesten Mannigfaltigkeiten* (1778-1781) wer-

Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg: Königshausen&Neumann 2003.

64 Kleist, Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, Bd. II,7, 146. Die Angabe der Länge bezieht sich auf das Faksimile des Originals: Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Nachwort und Quelleregister von Helmut Sembdner, Stuttgart: Cotta 1959, S. 113.

65 [Anonym]: „Räthsel“, in: *Mannigfaltigkeiten* 4 (1773), S. 614ff.

den unter diesem oder ähnlichen Rubrikentiteln Rätsel publiziert, die jeweils im eine Woche später erscheinenden Heft aufgelöst werden.⁶⁶ Von besonderem Interesse ist aber, dass 1774 in dieser Zeitschrift auch auf Wesen und Poetik des Rätsels eingegangen wird. Unter dem Titel „Etwas von Räthseln“ umreißt der anonyme Verfasser die Anforderungen an Rätsel folgendermaßen:

Zur Erfindung eines Räthsels gehöret als folgendes:

Man stelle sich die Sache, die man beschreiben will, recht lebhaft vor.

Mann sammle sich die Merkmale derselben.

Man wähle solche Merkmale, welche mehrern Dingen gemein sind.⁶⁷

In dieser Weise konstituiert sich die Rätselhaftigkeit durch die Vielbezüglichkeit der ausgewählten Merkmale einer Sache, die aber im Ensemble eine eindeutig zu eruierende Lösung ergeben sollen. „Die Vollkommenheit eines Räthsels“ werde deshalb „aus der Menge der Merkmale, aus der Vielheit der Dinge, denen sie einzeln zukommen, und aus der Vollständigkeit der Beschreibung, wenn sie zusammen verbunden sind, zu beurtheilen seyn“.⁶⁸ Gegen die weit verbreitete Meinung, Rätsel seien lediglich „unnützel[] Kinderpossen“, streicht der Verfasser deren Nützlichkeit heraus. Solche Aufgaben dienten nicht nur der „Belustigung“, sie seien auch „eine Uebung des Verstandes und des Witzes“. Man müsse hier „eine Sache von allen Seiten betrachten“, „viele Merkmale sammeln“, „vieles in ihr unterscheiden“, und eben dies mache „die Erkenntnis deutlicher“. So beschäftige und schärfe das Rätsel den Verstand, und der Witz werde geübt, weil er „die Aehnlichkeiten bemerken“ müsse.⁶⁹

66 [Anonym]: „Neue Räthsel“, in: *Neue Mannigfaltigkeiten* 2 (1775), S. 239-240; [Anonym]: „Fortsetzung der Räthsel“, in: *Neue Mannigfaltigkeiten* 2 (1775), S. 256; [Anonym]: „Beschluß der Räthsel“, in: *Neue Mannigfaltigkeiten* 2 (1775), S. 270-271; [Anonym]: „Auflösung der in voriger Woche befindlichen Räthsel“, in: *Neue Mannigfaltigkeiten* 2 (1775), S. 288; [Anonym]: „Räthsel“, in: *Neueste Mannigfaltigkeiten* 2 (1779), S. 592.

67 [Anonym]: „Etwas von Räthseln“, in: *Neue Mannigfaltigkeiten* 1 (1774), S. 473-477, hier S. 473.

68 Ebd., S. 474.

69 Ebd.

Auch in Christoph Marin Wielands *Teutschen Merkur* wurden seit den 1770er Jahren immer wieder Rätsel aufgenommen,⁷⁰ und auch Wieland sah sich gezwungen, einen *Apologetischen Epilogus zu dem vorstehenden Logogryphen und Räthsel* abzudrucken, um die vielgescholtenen Rätsel zu verteidigen. Anschaulich wird auch hier die prekäre Stellung des Genres in der Aufklärung, denn Wieland präsentierte sich in diesem Artikel als jemand, der selbst Rätsel und Logogryphen lange verachtet habe, aber durch einen Freund und dessen Argumente eines Besseren belehrt worden sei.⁷¹ Im unmittelbaren zeitlichen Kontext von Kleists Text veröffentlichte dann Adolph Gottlob Lange, von Wieland als „einer unsrer geschmackvollen Philologen“ eingeführt, im *Neuen Teutschen Merkur* 1809 einen Aufsatz über *Schillers Parabeln und Räthsel*, in dem er im ersten Teil ausführlich über die unterschiedlichen Funktionsweisen der im Titel genannten Textformen handelte.⁷² Zunächst hob Lange neutral die Differenzen hervor: „Parabel ist bildliche Einkleidung einer Sache zum Behuf ihrer anschaulichen Darstellung; Räthsel bildliche Einkleidung einer Sache zum Behuf ihrer Verhüllung.“ Beide versuchten also eine Sache durch bildliche Merkmale zu charakterisieren, wobei die eine, die Parabel, auf Kenntlichkeit, die andere, das Räthsel, auf Unkenntlichkeit ziele.⁷³ Den gewichtigen Unterschied sah Lange aber im Verhältnis zum Gegenstand gegeben: Denn während die Parabel auf Belehrung aus sei und ihr Gegenstand deshalb „ihrer würdig, das heißt reichhaltig, wichtig für das Nachdenken und Leben seyn“ müsse, sei dem Rätsel „sein Gegenstand völlig gleichgültig“. Dieser könne noch „so geringfügig, so beschränkt, so abgeschmackt“ sein, solange er bloß „auf eine sinnreiche Art sich verstecken läßt“. Daraus ergibt sich auch, dass unter einer Parabel „eine allgemeine Wahrheit, eine große und wichtige Erfahrung“ versteckt sein könne, wozu das Rätsel unfähig sei.⁷⁴ Das Rätsel sei „in seiner Natur scherzhaft“, die Parabel aber „ernst“,⁷⁵ und jenseits dieses Gefälles in Sachen epistemologischer Dignität tat sich Lange zufolge auch ein tiefer Graben zwischen den beiden Textformen be-

70 Siehe Christoph Martin Wieland: „Räthsel“, in: *Der Teutsche Merkur* 4,1 (1776), S. 20ff.

71 Christoph Martin Wieland: „Apologetischer Epilogus zu dem vorstehenden Logogryphen und Räthsel“, in: *Der Teutsche Merkur* 4,1 (1776), S. 22-30.

72 A.G. Lange: „Schillers Parabeln und Räthsel“, in: *Der neue Teutsche Merkur* 15,3 (1809), S. 231-259, das Wieland-Zitat in der Fußnote S. 231.

73 Ebd., S. 234.

74 Ebd., S. 235.

75 Ebd., S. 236.

züglich ihrer Poesiefähigkeit auf. Kein Mensch werde die Parabel unpoetisch finden,⁷⁶ im Falle des Rätsels aber werde „Niemand seyn, der ihm eine eigentliche und rechtmäßige Stelle im Gebiet der Poesie einräumen“ werde, höchstens könne es „dasselbst [...] geduldet“ werden.⁷⁷ Dies, weil *erstens* sein „Gegenstand“, wie schon ausgeführt, „gleichgültig“ sei, weil *zweitens* die „Einkleidung so geheimnisvoll als möglich seyn“ müsse, deshalb das „Verschrobene und Verworrene hier an seinem Orte“ sei und „scherzende Widersprüche“, „auffallende Verstöße gegen scheinbar zulässige Schlüsse der Induction und Analogie“, „bizarre Vergleichen“ und „unmäßige Hyperbeln“ gang und gäbe seien und den „Verstand [...] gröblich beleidigen“ würden, und weil *drittens* der „Zwecke des Räthsels“ kein anderer sei, „als zu berücken; neugierig, verlegen und bisweilen wohl gar ärgerlich zu machen“, was sich schlecht vertrage mit den „schönen Illusionen wahrer Poesie, mit ihrer unbefangenen und holden Aufrichtigkeit“. „Duldung unter den Poesieen“ könne dem Rätsel deshalb nur verschafft werden, wenn es „edel und ästhetischer Art, seine Behandlung geist- und phantasie reich, und endlich die Absicht zu betrügen oder irre zu leiten, nicht offenbar“ sei.⁷⁸ Es ist ganz offensichtlich die Orientierung an Schillers klassizistischer Kunsttheorie, die hier dem Rätsel zum ästhetischen Verhängnis wird – so dass es nur in Ausnahmefällen als Teil der Kunst geduldet werden kann.

Damit geben die referierten Verfasser, so unterschiedlich ihre Einstellungen zum Genre und ihre Absichten sind, Erläuterungen zum Rätsel, die im Hinblick auf Kleists „Rätsel“ in den *Abendblättern* insofern signifikant sind, als Kleist durch den Titel zwar eine Mimikry an die Zeitschriften-Praxis betreibt, deren Bestimmungen aber geradezu diametral entgegentritt und daraus eine neue Poetik des Rätsels als kleiner literarischer Form gewinnt, die Erzählen und Wissen aufeinander bezieht. Bisher ist Kleists Text gelesen worden als ein sprachliches Exerzitium, in dem die Sprache selbst „zum [...] Rätsel werde, weil sie sich gegen sich selbst wendet“, ⁷⁹ oder es wurde die Pointe des Textes im Umstand ge-

76 Ebd., S. 240.

77 Ebd., S. 241-242.

78 Ebd., S. 242ff.

79 Klaus Haag: Zeichen, ästhetisches Zeichen. Ein kritischer Beitrag zur Semiotik, Ästhetik und Interpretationstheorie, Würzburg: Königshausen&Neumann 1997, S. 349. Allgemein zur Rätselhaftigkeit evozierenden Sprache bei Kleist: Hans-Jochen Marquardt: „Ich bin dir wohl ein Rätsel?“ – Anmerkungen zu Kleists Sprache“, in: Heinrich von Kleist 1777-1811. Leben – Werk – Wirkung – Blickpunkte, hg. von der

sehen, dass durch die Abwesenheit von Zeugen trotz aller scheinbaren Offensichtlichkeit der Indizien keine gesicherte Erkenntnis über den geschilderten Vorgang möglich sei, worauf durch die spezifische sprachliche Präsentation hingewiesen werde.⁸⁰ In dieser Weise fügt sich der Text in die allgemeinere Rätsel-Poetik von Kleist, die sich speist aus Misproportionen von Dingen und Worten und der defizienten Übertragungsleistung von Sprache.

Betrachtet man den Text aber im Zusammenhang der Tradition der Zeitschriften-Rätsel, so fällt zunächst einmal auf, dass von einer „Uebung des Verstandes und des Witzes“, wie es in den *Neuen Mannigfaltigkeiten* hieß,⁸¹ keine Rede sein kann, weil die ‚Lösung‘ des Rätsels zunächst so offensichtlich scheint. In vier Sätzen werden folgende sechs Sachverhalte mitgeteilt: Ein Doktor und eine Stiftsdame befinden sich in einer Gesellschaft; die Dame trägt ein Schönheitspflasterchen; die Gesellschaft entfernt sich, die zwei bleiben zurück; die Gesellschaft kehrt zurück, der Doktor trägt das Pflasterchen. Die Herstellung des Zusammenhangs und die Ausfüllung des vorenthaltenen Wissens, also des Vorfalles, der sich während der Zeit der Entfernung der Gesellschaft zugetragen hat, fällt so leicht, dass von einem eigentlichen Rätsel nicht die Rede sein kann. Der in den ersten Satz eingeschobene Nebensatz, der ein allgemein unbekanntes „Verhältnis“ der beiden Personen entdeckt, verrät gleich zu Beginn, was sonst rätselhaft sein könnte. Gerade aber die Missachtung der Konvention, im Rätsel Witz und Verstand angemessen zu beanspruchen, fordert eine Metareflexion heraus. Das eigentliche Rätsel des *Räthsels* ist somit, inwiefern das *Rätsel* ein Rätsel sei, und der in Klammern beigefügte Satz: „Die Auflösung im folgenden Stück“, der eine Standardfloskel und den Usus der Zeitschriften-Rätsel aufruft, hier aber ein Versprechen darstellt, das nicht eingelöst wird, erhält die Funktion eines Hinweises darauf, dass auch das Nicht-Rätsel einer Auflösung bedarf.

Ein weiteres Nachdenken über das Rätsel des *Räthsels* stößt auf die eigentümliche Machart des Textes, vor allem auf die seltsame syntaktische Unverbundenheit. Denn die vier Sätze sind nicht durch Konjunktionen und Adverbien aufeinander bezogen, lediglich die konsekutive Anordnung im Textgefüge fordert dazu auf, aus den Sachverhalten ein temporal in mehreren Schritten sich vollziehendes, aufeinander folgendes und kausal verknüpfttes Geschehen zu formen.

Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte e.V., Frankfurt a.O.: Kleist Museum 2000, S. 121-140.

80 Rachel MagShamhráin: „When Is a Riddle Not a Riddle? Reading Heinrich von Kleist's ‚Rätsel‘“, in: *Variations* 18 (2010), S. 71-82, hier S. 79-80.

81 [Anonym]: „Etwas von Räthseln“, S. 474.

Diese sich aufdrängende Textkohärenz ist deshalb nicht grammatikalischer Natur, vielmehr liegt sie in den Konventionen und Diskursen begründet, kurzum: im unbedachten Alltagswissen der als Publikum der *Abendblätter* in Frage kommenden Menschen. Offenbar wird damit, wie ein hartnäckiges Nicht-Wissen, nämlich der im Text ausgesparte Vorfall, für den es keine Zeugen gibt, durch Konjektur beseitigt wird, wie sich also über die textuelle Faktizität (die gleichwohl eine den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gehorchende Fiktion sein könnte und wohl auch ist) durch den Lesevorgang eine Fiktionalität legt, die allererst die sechs Sachverhalte in vier Sätzen zu einer Erzählung, also zu einem Ablauf von Geschehnissen macht, die einer vermittelnden und bedeutungstiftenden Instanz bedürfen. Erst als fiktionsgestützte Erzählung wird das Geschehen plausibel, das sonst in die Einzelteile der Sachverhalte zerfällt. Das Rätsel des *Räthsels* betreffe damit zunächst einmal im Allgemeinen Fragen der Genese und Implikation von Erzählung, das Zustandekommen von semantisch relevanten Sequenzen an sich, im Speziellen die Einsicht in die narrative Produktion von Soziabilität durch die Supplementierung von Nicht-Wissen qua textueller Praxis.

Das Offenlegen des *tacit knowledge* einer bestimmten Gesellschaftsschicht verweist wiederum auf das zweite Rätsel im *Räthsel*. Denn im Text wird auch dasjenige zum Rätsel, was als Substrat das geschilderte Geschehen überhaupt möglich macht. Es ist mithin, ganz im Sinne Leforts, die postrevolutionäre Gesellschaft, die in diesem kurzen Text, ähnlich wie in der *Marquise von O....*, als in neuartiger Weise von Unsicherheit und Unklarheit durchzogen erscheint. Es sind nicht die in den von Verben dominierten zentralen Sachverhalten aufscheinenden Dinge und Handlungen, die diesen Zug verraten, es sind vielmehr die Zusätze und Einschübe, die auf irritierende Aspekte des gesellschaftlichen Nicht-Wissens verweisen. So wird im ersten Satz ostentativ darauf hingewiesen, wie „kein Mensch wußte“, dass Doktor und Stiftsdame „in Verhältnis standen“, und auch der Erzähler vermag dieses „Verhältnis“ nicht weiter zu präzisieren. Zu diesem gesellschaftlichen Nicht-Wissen tritt der „Zufall“, dessen kontingentes Eintreten zusätzlich dadurch gesteigert wird, dass er „[i]rgend ein Zufall“ ist, der die beiden Personen von der Gesellschaft trennt. Und es ist zuletzt ein „allgemeine[s] Befremden“, dass die Gesellschaft bei ihrer Rückkehr empfindet – ein „Befremden“, das zweifellos die Irritation über die Wanderung des Pflästerchens anzeigt, das aber im Sprachgebrauch des frühen 19. Jahrhunderts, so legen es die Belege des *Grimm'schen Wörterbuchs* nahe, auch ein allgemeines Fremdsein

anzeigen kann.⁸² Das aufgeworfene Rätsel der Gesellschaft betrifft also zentral die Qualität der Fremdheit, die dieser Gesellschaft innewohnt und die sie immer wieder aufs Neue erzeugt.

Indem er das Rätsel des *Räthsels* in die Machart des Erzählens und in den Hinweis auf die ‚befremdliche‘ Struktur der Gesellschaft verlagert, hat Kleist sich weit von dem Bezugsgenre entfernt, auf das er durch Titel und Schlussfloskel hinweist. Vom anonymen Verfasser aus den *Mannigfaltigkeiten* unterscheidet er sich durch den fundamental wichtigen Umstand, dass eine ‚lebhaft Vorstellung‘ der eigentlichen Sache bei ihm etwas fundamental Neues meint. Denn die Sammlung der Merkmale derselben kann nicht zur ‚Deutlichkeit‘ der Erkenntnis führen, weil die Sache selbst auch dem Rätselautor nicht bekannt ist oder klar vor Augen steht.⁸³ Weder die Einsicht in die formale Verfasstheit des Erzählens von einer Welt, deren Dinge und Vorgänge sich den Worten der Sprache entziehen, noch das Wesen der Gesellschaft lassen sich ‚erfassen‘ und ‚verhüllen‘, vielmehr befinden sie sich stets schon in einer Verhülltheit, die keinen Urheber hat, die aber einen tendenziell unabschließbaren Prozess der Exploration verlangt. ‚Lebhaft Vorstellung‘ meint also vielmehr die Erfindung bzw. Zurechtung einer Geschichte in einer Weise, welche die unklare Sache in ihrer Frag-Würdigkeit kenntlich macht. Anders als Lange im *Neuen Deutschen Merkur* ausführt, besteht die Praktik des Rätsels also nicht in der „bildliche[n] Einkleidung einer Sache zum Behuf ihrer Verhüllung“,⁸⁴ sondern eher in der bildlichen Umspielung des Verhülltseins.

Die sprachlichen Bilder haben damit nicht die Funktion, in einer auflösbaren Mehrdeutigkeit eine abwesende Sache vorzustellen. Vielmehr entwerfen sie Möglichkeiten von Ereignisabläufen, die ein Erzählen voraussetzen, das weder in der Hand eines Autors noch eines Erzählers ist, sondern sich nur im Zusammenspiel von Autor, Erzähler und Leser konstituiert, ein Erzählen, das keine geschlossene Bedeutung aus sich entlässt, sondern Sinn und Semantik öffnet und in Frage stellt. Dieses Rätsel zielt damit auch auf „Wahrheit“, aber eben nicht auf eine Wahrheit, die schon gewusst wird und kommuniziert werden kann, sondern die es erst noch zu ergründen gilt – und wofür das erzählte Rätsel Hinweis und Instrument ist. Damit steht das Kleist’sche *Rätsel* auch für eine gegenüber Langes Position neue Form der Kunst – eine Kunst, in der „Reichthum von Ideen

82 Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, 16 Bände, Bd.1, Leipzig: Hirzel 1854-1954, Sp. 1271-1272.

83 Siehe [Anonym], „Etwas von Räthseln“, S. 473.

84 Lange, „Schillers Parabeln und Räthsel“, S. 234.

und Bildern“ und „Neuheit“ durchaus eine Rolle spielen, in der aber „blühende[r] Ausdruck“ und „Wohlklang des Verses“ ebenso marginalisiert sind wie „Anmuth“ und „Zierlichkeit“ – und auch ein „Wohlgefälliges“ nicht Ziel des Ausdrucks ist.⁸⁵ Vielmehr ist es eine Kunst, die zur anhaltenden Reflexion über die eigene Gemachtheit anhält und dieses Nachdenken auf den Gegenstand der Darstellung überträgt. Diese Kunst ist nachdrücklich eine ‚Kunst des Rätsels‘, weil sie vorenthaltenes Wissen mit dichterischen Mitteln inszeniert und zu dessen Auflösung auffordert, dabei aber stets darum weiß, dass es diese Auflösung nur in unendlicher Approximation geben kann.

Kleist hat dieses Erzählen von Rätseln in kurzen und knappen Formen in weiteren Beispielen innerhalb der *Berliner Abendblätter* betrieben, so etwa bereits in der Ausgabe vom 5. Oktober 1810 im Fall von *Der Griffel Gottes*, einem Text in 17 Zeilen und vier Sätzen von ähnlicher Machart wie das *Räthsel*. Auch hier irritieren Unstimmigkeiten und Widersprüchlichkeiten eine erste oberflächliche Lektüre, und ein ausdauerndes Lesen stößt ebenfalls auf eine poetologische Miniatur, die das Zustandekommen von Texten und ihrer Bedeutung auf ein „zusammen []lesen“ zurückführen, das erst „eine Anzahl von Buchstaben“ zum „laut[]en“ bringt.⁸⁶ Textkonstitution wird auch hier zu einem Rätsel, das erst durch längeres Überlegen, Vergleichen und Analysieren näherungsweise gelöst werden kann. Und in dem ausgedehnteren Stück *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*, das bis auf eine kurze Anzeige die gesamte Ausgabe vom 10. Januar 1811 füllte, werden drei rätselhafte Geschichten erzählt, die je Reflexionen auf die Bedingungen der Möglichkeit des Erzählten provozieren und gerahmt werden durch Reflexionen über das Verhältnis von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit des

85 Ebd., S. 244.

86 Kleist, Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, Bd. II,7, S. 28. Zeilenzahl nach Berliner Abendblätter (Sembdner), S. 21. Zur Machart des Textes siehe ausführlicher Fabian Dierig: „Zu ‚Der Griffel Gottes‘“, in: Brandenburger Kleist-Blätter 11 (1997), S. 11-28; Franz M. Eybl: „Gottes Griffel. Kleist und das Naturereignis“, in: ders./Harald Heppner/Alois Kernbauer (Hg.), Elementare Gewalt. Kulturelle Bewältigung. Aspekte der Naturkatastrophe im 18. Jahrhundert (=Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 14/15), Wien: Wiener Universitätsverlag 2000, S. 69-86; Michael Gamper: „Elektrische Blitze. Naturwissenschaft und unsicheres Wissen bei Kleist“, in: Kleist-Jahrbuch (2007), S. 254-272.

Erzählens, die wiederum ein poetologisches Rätsel aufgeben.⁸⁷ Sehr viel länger und expliziter als im *Räthsel*, aber in gleicher Ausrichtung werden damit Fragen der literarischen Machart und der Konstitution von Wirklichkeit gestellt.

Zusammenfassend kann so gesagt werden, dass die Bedeutung des unscheinbaren *Räthsel*-Texts von Kleist darin besteht, dass er eine paradigmatische Wende in der Tradition der literarischen Gattung des Rätsels darstellt, nämlich der für die Interferenz von Wissens- und Literaturgeschichte sowie kulturwissenschaftlich orientierter Erzähltheorie so wichtigen Verwandlung vom kurzen, auf Witzigkeit, Einfallsreichtum und Scharfsinnigkeit ausgerichteten Genre hin zu einer ausgedehnteren, auf Exploration eines Unbekannten zielenden Textform, die ‚Rätsel‘ nicht mehr als Gattung ausprägt, sondern es als funktionale Textform begreift. Bemerkenswert ist Kleists Text überdies, weil er diesen Übergang in der kurzen und knappen Form selbst vollzieht. Kleist begreift das Rätsel nicht mehr als Verhüllung einer von der Instanz der Rätselstellung gewussten Sache, sondern als Prozess der erkennenden Bearbeitung eines noch unerkannten Gegenstandes. Diese neue Form des Rätsels hat mit der alten gemein, dass ihre Literarizität in der sprachlichen Inszenierung von vorenthaltenem Wissen besteht, sie unterscheidet sich von ihr aber darin, dass sie formal keine implizite oder explizite Dialogstruktur benutzt, sondern sich des Erzählens bedient – und damit eine neue Form des explorativen Erzählens einsetzt, das sich bevorzugt kleiner Formen verschiedener Dimensionalität bedient. In gewisser Weise kann so behauptet werden, dass das Rätsel eine Schlüsselstellung einnimmt für die Vermittlung von Erzählen und Wissen im 19. Jahrhundert und dass dabei Kürze und Knappheit eine wesentliche Rolle spielen – was Kleists *Räthsel* in besonders prägnanter Form vorführt.

87 Kleist, Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, Bd. II,8, S. 42-46. Siehe dazu Sibylle Peters: „Von der Klugheitslehre des Medialen (Eine Paradoxe). Ein Vorschlag zum Gebrauch der Berliner Abendblätter“, in: Kleist-Jahrbuch (2000), S. 161-179; Rüdiger Campe: Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist, Göttingen: Wallstein 2002, S. 418-438.

