

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL, MARIANNE SCHULLER (Hg.)

**KLEIST LESEN**

## Kleist lesen



MARIANNE SCHULLER, NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL (Hg.)  
UNTER MITARBEIT VON SUSANNE GOTTLOB  
**Kleist lesen**

**[transcript]**



**This work is licensed under a Creative Commons  
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

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

© 2003 transcript Verlag, Bielefeld  
Umschlaggestaltung und Innenlayout:  
Kordula Röckenhaus, Bielefeld  
Satz: digitron GmbH, Bielefeld  
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar  
ISBN 3-89942-105-1

## **Inhalt**

MARIANNE SCHULLER, NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

Vorwort

7

## **LEKTÜRE**

CAROL JACOBS

Kleists *Style*

11

ROLAND REUß

Was ist das Kritische an einer kritischen Ausgabe?

Erste Gedanken anlässlich der Edition von Kleists Erzählung

»Die Marquise von O...«

38

MARIANNE SCHULLER

Ein Trauerspiel? Zu Kleists »Penthesilea«

60

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

Die Aussetzer des Lebens.

Zur zeiträumlichen Differenz der Darstellung in Heinrich von Kleists

»Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« und »Der Findling«

74

## **RHETORIK**

WOLFRAM GRODDECK

Die Inversion der Rhetorik und das Wissen von Sprache.  
Zu Heinrich von Kleists Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung  
der Gedanken beim Reden«

**101**

ANNETTE RUNTE

Traum – Bild – Schrift.  
Zur Rhetorik der Geschlechter in Kleists »Käthchen von Heilbronn«

**117**

THOMAS SCHESTAG

Brockes. Freundschaft und Pest bei Heinrich von Kleist

**143**

## **RECHT**

J. HILLIS MILLER

Die Festlegung des Gesetzes in der Literatur – am Beispiel Kleists

**181**

FRITZ BREITHAUPT

Wie Institutionalisierungen Freiräume schaffen.  
»Die Marquise von O....«, »Die heilige Cäcilie« und einige Anekdoten

**209**

JAN MIESZKOWSKI

Zur ewigen Nachwelt (ohne Frieden)

**242**

Autorinnen und Autoren

**271**

## Vorwort

Die Texte Kleists werden von Lesern der verschiedensten Schattierungen, weltanschaulichen und theoretischen Richtungen in Anspruch genommen. Dies gilt auch und besonders für die Literaturwissenschaft. Ob in der Version als ›Spiegel‹ einer ›Realität‹ oder ›Ausdruck‹ eines ›Subjekts‹ auftauchend, hat die Kleist-Hermeneutik meist auf einen metaphysischen oder ontologischen Rahmen zurückgegriffen, der wie selbstverständlich eine auf Identität und Einheit ausgerichtete Subjekt-Philosophie als Horizont und Fluchtpunkt der Literatur Kleists setzt(e).

Wie andere Außenseiter der Literatur wurde auch Kleist häufig zum Gegenstand einer Deutungspraxis, welche die Brüche und Diskontinuitäten der Texte, ihre Gebrechlichkeit, zunächst und vor allem als Hindernis auf dem Weg zu einer einheitlichen Interpretation begriffen hat. Es konnte nicht fehlen, daß die Eigenheiten der Texte, die in eher unzuverlässigen Klassiker-Ausgaben gelesen wurden<sup>1</sup>, häufig auf den vermeintlich mehr oder weniger zerrütteten Geisteszustand des Autors zurückgeführt wurden und daß die vermeintliche Nachlässigkeit in Fragen der Handlung, des Stils oder der psychologischen Motivation gelegentlich schulmeisterlich be- und verurteilt wurde. Davon zeugen nicht zuletzt Bewertung und Archivierung der Kleistschen Texte unter ideologiekritischen, historischen, soziologischen oder ästhetischen Kriterien.

Die Aufsätze des vorliegenden Bandes, die mehr oder minder deutlich vor dem Hintergrund intensiver literaturtheoretischer Debatten in Frankreich und den USA entstanden sind, nehmen Kleists Literatur in einer anderen Weise ernst. Bei aller Unterschiedlichkeit der individuellen Leseverfahren erscheint das Werk Kleists als Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Die Herausforderung besteht nicht zuletzt darin, daß das, was als die ebenso grundlegende wie (häufig) unausgesprochene Voraussetzung jeder literaturwissenschaftlichen Arbeit im

1. Für den Aufsatzband ist, soweit wie möglich, die neue Brandenburger Kleist-Ausgabe verbindlich. In den Übersetzungen sind die vom Autor, bzw. der Autorin herangezogenen Editionen beibehalten worden.



Spiel ist, von den Texten Kleists in Frage gestellt wird: die Möglichkeit des Verstehens selbst. Kleists Texte geben weniger eine äußere Realität wieder, als daß sie die epistemologischen Grenzen der Referenz zum Thema machen. Gerade deshalb bietet sich sein Werk für Untersuchungen des Verhältnisses von Literatur und Philosophie, von Sprachlichkeit und Welterfahrung, Subjekt und symbolischer Ordnung, von Gesetz und Gerechtigkeit an.

Damit werfen die Aufsätze dieses Bandes auf unterschiedliche, mehr oder minder explizite Weise die Frage nach den Konsequenzen auf, die sich für das Lesen, die Literaturwissenschaft und allgemeiner für jede Hermeneutik ergeben. Was die in diesem Band vertretenen unterschiedlichen Ansätze verbindet, ist eine Verschiebung des Blicks von dem, was angeblich gesagt wird, zu der Art und Weise, wie ein Text etwas sagt, eine neue Aufmerksamkeit für buchstäbliche Merkwürdigkeiten, die in der Vergangenheit häufig als Fehler oder irrelevanter Zufall betrachtet wurden. Unter dieser Perspektive auf Kleists Texte entdeckt sich als deren kritisches Potential dasjenige, was sich den Oppositionen und Einordnungen versagt und die Lektüre mehr mit Fragen als Antworten zurück läßt. Vielleicht ließe sich der Impuls für diese Aufsatzsammlung in Abwandlung eines schlichten, auf die Rätselhaftigkeit der Welt bezogenen Satzes Ludwig Wittgensteins umschreiben: Gewisses an den Texten Kleists kommt der gängigen Literaturwissenschaft rätselhaft vor, weil ihr die Textualität nicht rätselhaft genug vorkommt.<sup>2</sup>

Marianne Schuller, Nikolaus Müller-Schöll  
Hamburg/Frankfurt am Main, August 2003

2. Vgl. Hans Blumenberg: »Ein Satz Wittgensteins«, in: ders., *Lebensthemen. Aus dem Nachlaß*, Stuttgart 1998, 129-131. Der von Blumenberg bedenkenwert modulierte Satz Wittgensteins lautet: »Gewisses an der Welt kommt uns rätselhaft vor, weil uns die ganze Welt nicht rätselhaft genug vorkommt« (ebd., 129). Für diesen Hinweis sei Günther Ortman dankt.

# Lektüre



# Kleists *Style*

CAROL JACOBS

Zweifelsohne hat sich bereits ein Mißverständnis ergeben. Vielleicht war das unvermeidlich. Denn man würde den entscheidenden Punkt verfehlen, wenn man Kleists *Style*<sup>1</sup> im herkömmlichen Sinne des Wortes (und der Kleist-Literatur) verstünde, etwa als die »Art und Weise des Ausdrucks eines Gedankens in Sprache«<sup>2</sup> oder als das, was »den Stempel seines Wesens aufprägte«<sup>3</sup>. Die Anekdote »Der Griffel Gottes« (engl: »*The Style of God*«, A.d.Ü.) beharrt offen darauf, und durch das gesamte Werk Kleists hindurch ist es als heimliche Spannung im Spiel, daß er den *Style* von keinem Geringeren als von Gott borgt – den *Style* im Sinne eines Griffels.

Sie werden sich fragen, weshalb ich größeres Gewicht auf das *Werkzeug* des Schreibens lege als auf dessen *Form*.<sup>4</sup> Es handelt sich dabei eher um eine taktische als um eine endgültige Geste. Natürlich bedeutet das deutsche Wort *Griffel*<sup>5</sup> nur im ersten Sinne *Style* – in dem des »Gerätes« –, aber diese Erklärung ist allenfalls überzeugend und trifft kaum ins Schwarze. Es geht nicht darum, das Werkzeug der Inschrift gegenüber den äußerlichen Erscheinungsformen der Texte eines Autors als etwas zu privilegieren, was diesem noch unmittelbarer ist. Der *Style* Kleists läßt sich nicht in den Griff bekommen – um es mit sei-

1. Jacobs spielt hier und im weiteren Text mit der Doppeldeutigkeit des englischen Wortes *style*, das Stil aber auch Griffel bedeuten kann. Der Text erschien ursprünglich in englischer Sprache unter dem Titel »The Style of Kleist« in: Carol Jacobs, *Uncontainable romanticism. Shelley, Brontë, Kleist*, Baltimore 1989, 171-196 (A.d.Ü.).
2. Vgl. Webster's Seventh New Collegiate Dictionary.
3. Karl Ludwig Schneider: »Heinrich von Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils«, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), *Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis*, Berlin 1962, 27-44, hier 27.
4. Das Spiel mit dem »Stil« ist gewiß nicht originell für diesen Autoren. Vgl. Jacques Derrida: *Eperons. Les styles de Nietzsche*, Venedig 1976 (dt. in: Werner Hamacher [Hg.]: *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt am Main, Berlin 1986, 129-164, [A.d.Ü.]).
5. Es werden alle Begriffe mit \* markiert, die im Original deutsch zitiert sind (A.d.Ü.).

nen eigenen Worten zu sagen: Er ist so schwer zu fassen wie ein Blitz. Es ist vielleicht am zweckmäßigsten, sich Kleists eigenen Worten zuzuwenden, sie in Gänze zu zitieren, da die anekdotische Kürze von »Der Griffel Gottes« den radikalsten Raum-Ökonomien gehorcht:

»In Polen war eine Gräfin von P..., eine bejahrte Dame, die ein sehr böses Leben führte, und besonders ihre Untergebenen, durch ihren Geiz und ihre Grausamkeit, bis aufs Blut quälte. Diese Dame, als sie starb, vermachte einem Kloster, das ihr die Absolution erteilt hatte, ihr Vermögen; wofür ihr das Kloster, auf dem Gottesacker, einen kostbaren, aus Erz gegossenen, Leichenstein, setzen ließ, auf welchem dieses Umstandes, mit vielem Gepränge, Erwähnung geschehen war. Tags darauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über den Leichenstein ein, und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: *sie ist gerichtet!* – Der Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären) ist gegründet; der Leichenstein existiert noch, und es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen« (263).<sup>6</sup>

Auf diese Weise wurde der Leser der *Berliner Abendblätter* im Jahr 1810 mit einem Witzschlag konfrontiert, mit dem Witz Kleists und dem Gottes. Gleichwohl mußte der moralische Ernst des Berichtes den Leser beeindrucken. Gottes Humor erteilt vor allem eine ernste Lektion: Die der schlagenden Unmittelbarkeit seiner Kommunikation. Sie erinnert (in mehr als augenfälliger Weise) an das Alte Testament, als er auf dem Berg Sinai zu Moses sprach. Seine Geste dient einem gerechten Rechtspruch; sein Urteil scheint der kalkulierte und angemessene Lohn für ein sündiges Leben zu sein. Was könnte klarer umrissen sein als die Botschaft »sie ist gerichtet!«?

Gleichwohl sind die Wege von Gottes Schrift, um ein altes Sprichwort abzuwandeln, unergründlich. Seine Art zu kommunizieren ist hier nicht weniger beunruhigend als in »Der Zweikampf«. Seine Art des Schreibens, sein Blitz-Griffel, ist eine Gewalt, die einem anderen Text angetan wird, und die unvorhergesehene Stoßrichtung der neuen Inschrift können wir erst nachzeichnen, wenn wir die Absichten der ersten Inschrift bemerkt haben.

Jene primäre Inschrift, der Epitaph der Gräfin von P..., ist selbst ein Denkmal für die textuelle Taschenspielererei. Es handelt sich hier nicht so sehr um eine einfache Gedenkschrift, die lebendig erhalten soll, wie die frisch Dahingeschiedene in Wirklichkeit war, vielmehr spricht sie, wie wir erfahren, von einer komplizierten Tauschkette. Nachdem der Gräfin von einem Kloster die Absolution erteilt worden ist, vermachte sie ihm ihr Vermögen. Als Gegenleistung dafür stellt das

6. Die meisten Zitate aus Kleists Werken stammen aus Helmut Sembdner (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München <sup>3</sup>1964. Im folgenden wird, wenn nicht anders angegeben, aus dem zweiten Band dieser Ausgabe zitiert.

Kloster einen Grabstein auf, dessen Text die Gründe seiner eigenen Produktion aufführt – als Potlatch zum Tode, der die wahre Natur der Adligen verdunkelt. Wenn der Epitaph damit die ursprüngliche Figur, an die er erinnert, tilgt, um statt dessen ihre hervorstechende Begabung auszustellen, dann steht er im Einklang mit der Absolution, die er ebenfalls erwähnt. Die Gedenkschrift hat die Funktion eines Vergessens und entspricht der Absolution, welche die Vergangenheit abwischt.

Die Tafel nimmt insofern ihre eigene tabula rasa vorweg. Ist sie nicht letzten Endes, was Gottes Griffel im Gegenzug hervorbringt: ein vollständigeres Abwischen, eine totale Entstaltung? Erhöht nicht Gottes Wort den Einsatz der Auslöschung, aber dieses Mal im Namen eines gleichen und geschlossenen Tausches, einer Bestrafung, welche die Sünde heimzahlt und so schließlich wieder eine moralische Begründung der Gerechtigkeit<sup>7</sup> von der Art herstellt, wie sie scheinbar auch in *Michael Kohlhaas* versprochen wird?

Wir müssen nur unsere verbürgteste Definition von *style* heranziehen (die erste im *Oxford English Dictionary*), um zu verstehen, daß es hier nicht um eine solch einfache Wahrheit geht.

»I. Stilus, Nadel, Stengel.

1. *Antiqu*. Ein Werkzeug aus Metall, Knochen etc., das an einem Ende geschärft worden ist, um damit Buchstaben auf einer Wachtafel einzuritzen, und das am anderen Ende flach und breit ist, um die Tafel zu glätten und das Geschriebene auszuwischen = Stilus.«<sup>8</sup>

Der *Style* ist zugleich ein Instrument zum Auslöschen wie eines zum Einritzen, wofür je ein Ende ausgerichtet ist. Nur bei Gottes/Kleists Stilus wissen wir nie, welches Ende oben ist: Er ritzt und löscht zur gleichen Zeit, ritzt, *indem* er löscht.

Wenn wir die Bedeutung von alledem verstehen wollen, dann müssen wir möglicherweise zwischen den Buchstaben lesen. Denn die Bedeutung der Geste Gottes findet ihre Wahrheit schwerlich im Inhalt des Satzes »sie ist gerichtet!«, sie liegt vielmehr eher in der Art und Weise seiner Herstellung. Der ursprüngliche Epitaph verbarg die Geschichte seines Entwurfs. Seine Botschaft vermittelte die Illusion einer radikalen Rückkehr zur Unschuld qua Absolution und zugleich die, daß ein Vermögen, das im Tausch gegen die Auslöschung der Sünden der Gräfin angeboten wurde, von Bedeutung war. In textuelle Begriffe

7. Im wesentlichen lautet so die Interpretation von Jakob Späti in: ders., *Interpretationen zu Heinrich von Kleists Verhältnis zur Sprache*, Bern 1975, 62.

8. Im engl. Original (A.d.Ü.): »I. Stylus, pin, stalk. 1. *Antiqu*. An instrument made of metal, bone, etc., having one end sharp-pointed for incising letters on a wax tablet, and the other flat and broad for smoothing the tablet and erasing what is written = STYLUS.«

überführt: Die Grabinschrift kann sich, indem sie einen reinen Grund für ihren Text zur Verfügung stellt, als autonome und bedeutungsvolle Schrift einsetzen. Sie begründet ihr eigenes Gesetz und bestätigt Macht und Kontrolle der Intention dieses Gesetzes. Der Griffel Gottes hingegen hat nicht den Zweck, diesen Text im Gegenzug auszuwischen, um einen reineren Grund für eine andere Erklärung zu legen, sondern eher den, den Epitaph, dem er widerspricht, *teilweise* auszulöschen. Er verzichtet damit auf die Autonomie und Autorität, die üblicherweise die Figur Gottes mit sich bringt, denn der Ursprung der Inschrift ist weniger der Sprecher/Schreiber als vielmehr ein anderer Text im Prozeß seiner Ent-zifferung. Wie könnte es anders sein in einer Anekdote, in der sogar das unverhohlene Thema der Tod und die Verdammung einer *Gräfin*\* ist, einer »Schreibenden« im etymologischen Sinne des Wortes. Die Form von Gottes Griffel ist auch nicht so einritzend, wie man annehmen könnte. Wenn er Autorität und Inhalt (des Epitaphs wie auch seines eigenen Rechtsspruchs der Verdammung) fraglich werden läßt, dann nicht, indem er die Form privilegiert, sondern eher auf dem Weg einer Geste der Ent-formung. Form, Inhalt und Autorität – jede dieser Kategorien wird zugleich eingeschrieben wie auch ausgewischt.

Das wird vollkommen klar beim Blick auf einen anderen Kleist-Text, das Gedicht »Hymne an die Sonne« aus dem Jahr 1799. Die »Hymne an die Sonne« ist eine offensichtlich treue Umschreibung von Schillers »Hymne an den Unendlichen«, in der der Zweiundzwanzigjährige dem Meisterdichter den Tribut zollt, den er ihm schuldet. Als aber wiederum Kleists Anekdote von 1810 auf diesen jugendlichen Versuch anspielt, ist die fromme Ehrfurcht vor der Autorität fast verschwunden: Sie wirkt auf das Gedicht ziemlich genau so ein, wie Gottes Inschrift den Epitaph revidiert. »Der Griffel Gottes« ist das Resultat eines Blitzschlages, der auf die Hymne abzielt, die mit diesen Zeilen endet:

»Sieh! Er wälzt es [sein Flammenrad] herauf! Die Nächte, wie sie entfliehn –  
Leuchtend schreibt der Gott seinen Namen dahin,

Hingeschrieben

Mit dem Griffel des Strahles,

»Kreaturen, huldigt ihr mir?«

– Leuchte, Herrscher! wir huldigen dir!

[nach Schiller]

den 13. Juli 1799

Heinrich Kleist.«<sup>9</sup>

Die Diskrepanz zwischen den zwei Texten ist mehr als frappierend. Kleists Unterschrift ist natürlich an das Gedicht angehängt, als ob er eine Kontinuität der Hand beteuern wollte, aber kann es dann irgendwie weniger bedeutend sein, daß die Anekdote der *Berliner Abendblätter*

9. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, 44.

anonym erschien? Die Unterschrift Gottes ist in dem späteren Werk so unlesbar geworden wie jene Kleists. In dem Gedicht, das in der autographischen Epiphanie gipfelt, markiert Gott jedoch die Figur der Lesbarkeit schlechthin. Er schreibt seinen Namen an den Himmel und begründet eine ausgesprochen beruhigende Kommunikation mit dem Menschen, der die Inschrift mit der unmittelbaren und symmetrischen Antwort erwidert: »Leuchte, Herrscher! wir huldigen dir!« Hier ist der Griffel Gottes ein »Griffel des Strahles«, der die ganze Hymne hindurch als das gerufen und begrüßt wird, was die Dunkelheit der Nacht vertreiben wird. Der blitzende Griffel der Anekdote bietet keine solche Erleuchtung an; er ist schwerlich ein Licht, mit dessen Hilfe man lesen kann. Der Blitz läßt nichts als »eine Anzahl von Buchstaben« zurück, auf die die einzig mögliche Antwort die fragwürdige Aufgabe ist, sie »zusammen« zu lesen, die Leerstellen zu tilgen, welche die Kontinuität des Textes zerstören. Die Deutung wird in der als Parenthese eingeschobenen Witzelei an die ironisch erwogene Möglichkeit weitergeleitet: »die Schriftgelehrten mögen ihn erklären«. Wenn es überhaupt zu einer *Erklärung* kommen soll, dann muß sie außerhalb der blendenden Klarheit jenes kurzen Blitzes gesucht werden, denn jene, die Zeugen des Vorfalles waren, scheinen ihn lediglich gesehen, nicht aber verstanden zu haben. Für unsere Erklärung werden wir an die Schriftgelehrten verwiesen, das heißt an jene, die nicht nur schreiben, sondern auch in der Natur des geschriebenen Textes und seiner Interpretation gelehrt sind, die Schriftgelehrten. Und welche Art von Erleuchtung werden jene, die Texte schreiben, anbieten, wenn nicht einen weiteren Blitz, eine Interpretation, die uns erzählt, daß der Stil Gottes uns dazu verdammt, gebildete Analphabeten zu werden?

Bevor wir über uns selbst und die Anekdote hinausgehen, müssen wir beachten, daß es nicht nur um Kleists Jugendwerk geht, sondern um *den* Pfeiler der deutschen Literatur. Der Blitz des »Griffels Gottes« ist im gleichen Maße auf Goethes »Faust« gerichtet wie auf die »Hymne an die Sonne«. Die stürmische Beziehung zwischen Kleist und Goethe ist natürlich allseits bekannt und sie wurde speziell von Katharina Mommsen mit solch wissenschaftlicher Klarheit dokumentiert<sup>10</sup>, daß wir nicht behaupten können, auf diesem Gebiet ein radikal neues Zeichen zu setzen. »Der Griffel Gottes« läßt jedoch den intertextuellen Kampf in einem etwas anderen Licht erscheinen.

Wie die »Hymne an die Sonne« schließt *Faust I* mit einem beruhigenden Wort Gottes. In der berühmten Kerkerszene sind die letzten Zeilen ein Spiel zwischen der Stimme von Mephistopheles und den Stimmen der moralischen Rechtschaffenheit, der von Gott und der von Gretchen. Gretchen überantwortet sich dem Urteil Gottes:

10. Katharina Mommsen: *Kleists Kampf mit Goethe*, Heidelberg 1974.



»Mephistopheles:

Sie ist gerichtet!

**Stimme** (von oben)

Ist gerettet!

**Mephistopheles** (zu Faust)

Her zu mir!

(Verschwindet mit Faust)

**Stimme** (von innen, verhallend)

Heinrich! Heinrich!«<sup>11</sup>

Während Goethes Bühnenanweisungen einer Allianz der Stimme »von innen« mit der »von oben« den Vorrang geben, verwirrt Kleist dieses Szenario insofern, als der Griffel von oben alle Heiligkeit der kohärenten inneren Stimme zerstört. Mit seiner Schrift unterbricht Gott den Text, der Erlösung verspricht, ja er spricht mit der Stimme von Goethes Mephisto und spielt dessen Rolle, indem er dessen Zeilen zitiert und den Worten von Goethes Gott widerspricht. Der Gefährte der mephistophelischen Stimme (ich weise darauf hin, wohl wissend, daß dieser Punkt keine *intentionale Bedeutung* hat) ist, hier wie dort, ein gewisser Heinrich.

An anderer Stelle finden wir bei Kleist einen anderen Gefährten des Teufels, der besonders ungeschickt im Enträtseln des Kontexts dieses intertextuellen Spieles ist. In der Kurzgeschichte »Der Findling«, deren Konstruktion so durch geschlossene Durchgänge, Geheimnisse und ihre unklaren Lösungen behindert wird, scheint es Nicolo so, als ob der Logogriph seines eigenen Namens ihm alle Türen öffne, ihn mit dem letztgültigen Schlüsselwort versehe. Während *Nicolo* mit den elfenbeinernen Buchstaben seines Namens spielt, überträgt er sie in das Wort *Colino*: »so glaubte Nicolo den Schlüssel [...] gefunden zu haben« (211). In diesem Moment der Selbst-Benennung glaubt er den Beweis dafür zu entdecken, daß sein leidenschaftliches Begehren der Adoptivmutter erwidert wird, denn in *Colino* erkennt er den Namen, den er Elvire mit solcher Verzückerung hat flüstern hören.

Der Leser weiß es besser. Früh in der Geschichte wird Colino als der junge Genueser identifiziert, der fünfzehn Jahre zuvor sein Leben opferte, um Elvire zu retten. Trotzdem bindet eine unheimliche Ähnlichkeit Nicolo an seinen anagrammatischen Doppelgänger. Nicolo ähnelt einem Gemälde des ritterlichen Helden dermaßen, daß er Elvire in der richtigen Verkleidung zweimal dazu bringt, in Ohnmacht zu fallen. Diese Ähnlichkeit wird zunächst durch die Stimme der kindlichen Un-

11. Johann Wolfgang von Goethe: »Faust. Der Tragödie erster und zweite Teil, Urfaust«, in: Erich Trunz (Hg.): *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*, Hamburger Ausgabe, Hamburg 1963, 145.

schuld und Klarheit enthüllt, durch Klara, die kleine Tochter von Nicolo Geliebter Xaviera.

»Doch wie betroffen war Nicolo, als die kleine Klara (so hieß die Tochter), sobald er nur den Vorhang erhoben hatte, ausrief: »Gott, mein Vater! Signor Nicolo, wer ist das anders als Sie?« – Xaviera verstummte. Das Bild, in der Tat, je länger sie es ansah, hatte eine auffallende Ähnlichkeit mit ihm: besonders wenn sie sich ihn [...] in dem ritterlichen Aufzug dachte, in welchem er [...] heimlich mit ihr auf dem Karneval gewesen war« (208).

Sollen wir aber der Stimme der Klarheit glauben? Denn wenn es der Leser besser weiß, dann nicht deshalb, weil er es genau weiß oder mehr weiß; sicherlich auch nicht, weil er oder sie die Stimme der Wahrheit und Vernunft hört. Was ist es genau, was der Leser weiß? Die ganze Frage ist sonderbar verschleiert, vielleicht auf doppelte Weise. Klara bekundet die Identität Nicolos und Colinos in dem Moment, in dem der Vorhang gehoben wird, aber eben dieser Vorhang hebt sich noch einmal, dieses Mal auf einer leicht anderen Szene. Nicolo hat sich noch einmal Kleidungsstücke »genau so, wie sie das Bild trug«, angezogen (212) und versucht nun, das Bild zu ersetzen.

»[Er] schlich [...] sich [...] in Elvirens Zimmer, hing ein schwarzes Tuch über das in der Nische stehende Bild, und wartete [...] ganz in der Stellung des gemalten jungen Patriziers, Elvirens Vergötterung ab. Er hatte auch, im Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft, ganz richtig gerechnet; denn kaum hatte Elvire, die bald darauf eintrat, nach einer stillen und ruhigen Entkleidung, wie sie gewöhnlich zu tun pflegte, den seidenen Vorhang, der die Nische bedeckte, eröffnet und ihn erblickt: als sie schon: Colino! Mein Geliebter! rief und ohnmächtig auf das Getäfel des Bodens niedersank. Nicolo trat aus der Nische hervor; er stand einen Augenblick [...] hob sie aber bald, da keine Zeit zu verlieren war, in seinen Armen auf, und trug sie, indem er das schwarze Tuch von dem Bild herabriß, auf das [...] Bett« (212).

Können wir, daß Nicolo sich verrechnet hat, lediglich der unerwarteten Rückkehr von Elvires Ehemann zuschreiben, einem Ereignis, das bald mit all der überwältigenden Gewalt stattfindet, für die Kleists Beschreibungen bekannt sind? Das könnte man für die einzige Erklärung halten, doch ignoriert sie ein kleines Textdetail, das beinahe verloren geht in der schnellen Abfolge bedeutungsvollerer Handlungen. Warum zieht Nicolo das schwarze Tuch von dem Gemälde, das er nur einige Zeilen vorher so vorsichtig darauf ausgebreitet hat, besonders, wenn doch, wie wir erfahren, »keine Zeit zu verlieren war«? Es gibt keinen logischen Grund für diese Handlung, noch ist es eindeutig, daß er intentional handelt. Wenn Nicolos Kalkulationen schiefgehen, dann weniger, weil sein Vater ins Bild stürmt, als vielmehr, weil das Bild (von Colino) wie-

der deutlich macht, daß Nicolo nicht sein Ursprung ist.<sup>12</sup> Es erscheint auf dem Schauplatz und wirft seinen zweiten Schleier ab, aber nicht, um ein Geheimnis zu enthüllen, sondern um das Rätsel der Beziehung zwischen Colino und Nicolo wiederherzustellen (ein Rätsel, das vielleicht demjenigen zwischen Lisbeth und Elisabeth in *Michael Kohlhaas* nicht unähnlich ist). Das Spiel ist das eines Logogriphen, und Nicolos Pläne, seinen Doppelgänger zu imitieren, mit ihm eins zu werden und seinen Platz einzunehmen, gehorchen einfach nicht den Regeln.

Was sind die Regeln des logogriphischen Spiels? Trotz seiner offensichtlich zentralen Bedeutung in Kleists Text können wir kaum etwas Definitives darüber sagen. Der Logogriph ist ein Worträtsel, ein Puzzle aus Worten, bei dem ein bestimmtes Wort aus den umgestellten Buchstaben eines anderen geformt werden muß. Er operiert ziemlich buchstäblich und etymologisch als ein Worträtsel (*logos griphos*), als Sieb aus Worten, in denen – aber hier liegt der Haken: In diesem Angelkorb aus Worten ist nichts gefangen, denn der Logogriph zerbricht die Einheit des Wortes, reicht es als bloße Buchstaben weiter, die sich letztendlich dem Zugriff entziehen. Es sei denn, es gibt eine Lösung, wie man es immer gerne annehmen würde. Doch die Lösung des Rätsels ist immer seine Auflösung. Das ist es, was Nicolo nicht begreifen kann. Die Lösung des Logogriphs, Nicolo, ist nicht mit ihm identisch und kann es niemals sein. Kein schwarzes Tuch wird übrig bleiben, das den Anderen dauerhaft verschleiern kann. Mehr noch, während *Colino* vielleicht die logogriphische Antwort auf das Rätsel *Nicolo* ist, bedeutet das Wort keine letztgültige Enträtselung. Jene Antwort ist im Gegenzug die Frage, das Rätsel, dessen Lösung *Nicolo* sein könnte, Rätsel und Lösung stellen einander fortwährend her.

Dies ist genau die Funktion des Logogriphs im speziellen Kontext unserer Erzählung. Sobald wir *Colino* als die Lösung des Rätsels *Nicolo* sehen, haben wir es mit dem neuen und unbeantwortbaren Rätsel ihrer Beziehung zu tun. Was hieße es dann, darauf zu beharren, daß der Leser es »besser weiß« als Nicolo? Vielleicht so gut wie nichts. Selbst wenn man weiß, daß Nicolo und Colino nicht identisch sind, gibt es gleichwohl keine abschließende Erklärung für ihre Ähnlichkeit. Warum die anagrammatische Beziehung der beiden, und was ist dies in Verbindung mit der unheimlichen physischen Ähnlichkeit zwischen dem Gemälde und dem Findling? Hier bleibt die Erzählung stumm und die Stille und Heimlichkeit werden hartnäckig bis zur allerletzten Zeile der Erzählung aufrechterhalten, die »ganz in der Stille« (215) stattfindet.

Wenn »Der Findling« nicht weniger als »Der Griffel Gottes« zur

12. Vom Anfang der Erzählung an markiert der Findling den Bruch zwischen Vater und Abkömmling. So entgegnet Nicolo auf Klaras frühere Bekundung: »das Bild gleicht mir, wie du demjenigen, der sich deinen Vater glaubt!« Kleist, »Der Findling«, 208.

Frage der intertextuellen Erleuchtung schweigt, so könnte ich von einer dritten Geschichte erzählen, in der dieses Rätsel der Beziehungen zwischen Texten, die aufeinanderfolgen und einander ähneln, explizit betont wird: »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«.<sup>13</sup> Ich sollte meine Leser im Voraus warnen: Dem Anschein zum Trotz geht es hier nicht nur um die Beziehung von drei unwahrscheinlichen Anekdoten, sondern auch um die Geschichte von jemandem, der drei Geschichten erzählt.

Kleist läßt uns dies nie vergessen, wie sehr wir auch immer im Verlauf der Geschichten hingerissen worden sind. Denn die Erzählung wird wiederholt unterbrochen durch Überlegungen zur Unglaubwürdigkeit ihres Materials. Versuchen wir trotzdem, ihre Gebrochenheit zu verschleiern, eine gewisse Ordnung wiederherzustellen, ein Gefühl der Einheit zu schaffen, um unseren kritischen Pflichten nachzukommen. »Freilich [ist] diese ganze Arbeit mehr auf eine Täuschung als auf eine wirkliche Wiederherstellung der Brücke berechnet«, welche die drei verbindet.<sup>14</sup> Aber ich bin sicher, der Leser wird verstehen.

Die erste Geschichte findet während des Rhein-Feldzuges von 1792 statt. Der Erzähler berichtet von einem Soldaten, der trotz einer Schußverletzung mitten durch die Brust weiter in Reih und Glied marschiert. Seine Kameraden können ihren Augen nicht trauen, denn sie sehen »das Loch vorn [...] wo die Kugel eingeschlagen hatte, und hinten ein anderes [...], wo sie wieder herausgegangen war« (278). Am Abend erklärt ein Feldchirurg die trügerische Wunde. Er stellt fest, »daß die Kugel vom Brustknochen, den sie nicht Kraft genug gehabt, zu durchschlagen, zurückgeprellt, zwischen der Rippe und der Haut [...] um den ganzen Leib herumgeglitscht, und hinten, da sie sich am Ende des Rückgrats gestoßen, zu ihrer ersten senkrechten Richtung zurückgekehrt, und aus der Haut wieder hervorgebrochen war« (278).

So vieles findet statt (oder scheint nicht stattzufinden) in dieser Erzählung, daß man nicht weiß, wo sie ihr Zentrum hat, es sei denn vielleicht, indem man die zweite Geschichte erzählt. Es ist die Geschich-

13. Vgl. Kleist, »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«, 277ff. Außergewöhnliche, kritische Lektüren der »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« finden sich bei Cynthia Chase: »Telling Truths« und Andrzej Warminski: »A Question of an Other Order. Deflections of the Straight Man«. Beide in: *Diacritics* (Dezember 1979), 62-69 und 70-78.
14. Friedrich von Schiller: *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande. Dritter Theil*, Leipzig 1809, 292. (Der Band wird zugleich präsentiert als Karl Curth's: *Der Niederländische Revolutionskrieg im 16ten und 17ten Jahrhundert. Als Fortsetzung der Schillerschen Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung. Zweiter Theil*, Leipzig 1809. Nachfolgend zitiert als Schiller, »Geschicht« [A.d.Ü..])

te eines ungeheuren Steinblocks, der in einem Steinbruch einige hundert Fuß über der Elbe liegt und im Begriff ist zu fallen. Der Erzähler und sein Freund kommen wie viele andere Bewohner der Stadt täglich in der Hoffnung zu dem Ort, den Moment abzapassen, in dem der Stein fällt. Aber wie die erste Geschichte beginnt auch diese nur mit den historischen Parametern der Zeit (1803) und des Ortes (Königstein), um dann von einem versäumten Augenblick und einer Verschiebung zu sprechen. Wie die Offiziere in der ersten Geschichte nur zu Zeugen der Folge des Schusses werden, so bleibt dem Wahrnehmenden auch hier der Moment der Gewalteinwirkung unzugänglich, und nur ihre »Folge« kann erzählt werden. Die Wirkung des Falles spürt ein mit Holz beladener Kahn im darunterliegenden Fluß. Er ist von seiner Bahn abgelenkt und auf das gegenüberliegende Ufer gesetzt worden, wo der Erzähler selbst die Bemühungen beobachtet, ihn wieder in seine Bahn zu bringen. Dies ist tatsächlich der einzige Inhalt seines Augenzeugenberichts. Diese Wirkung ist wie jene des Abprallers ein gewisser Umweg, denn der Stein durchkreuzt alle Erwartungen, indem er auf den engen Landstrich zwischen der Steinwand und dem Fluß statt ins Wasser fällt. »Ein Elbkahn [...], das war die Wirkung des Falls gewesen, war, durch den Druck der Luft, der dadurch verursacht worden, aufs Trockne gesetzt worden« (279).

Unsere dritte Geschichte erzählt ebenfalls von einer unerwarteten Ablenkung über den Fluß hinüber und von einer gleichzeitigen Wahrnehmungslücke. Und wiederum wird diese Lücke im Vermögen des Auges durch eine Gewalt gekennzeichnet, die ihren eigentlichen Platz nicht einnimmt. Wie der Schuß nicht ins Innere des Körpers des Soldaten eindringen kann, wie der Stein den Kahn nicht direkt trifft, so löst hier eine Explosion eine bemerkenswerte Wirkung auf einen Fahnenjunker aus, ohne bei ihm ins Schwarze zu treffen. Der Schauplatz ist die in der Geschichte sehr berühmte Belagerung von Antwerpen im Jahr 1585 durch den Herzog von Parma, der den Zugang zur Stadt mittels einer quer über die Schelde verlaufenden Brücke aus Schiffen versperrt hatte. Die Einheiten Antwerpens versuchten, die Blockade aufzubrechen, indem sie Feuerschiffe schickten, die die Brücke sprengen sollten:

»In dem Augenblick, meine Herren, da die Fahrzeuge die Schelde herab, gegen die Brücke, anschwimmen, steht, das merken Sie wohl, ein Fahnenjunker, auf dem linken Ufer der Schelde, dicht neben dem Herzog von Parma; jetzt, verstehen Sie, jetzt geschieht die Explosion: und der Junker, Haut und Haar, samt Fahne und Gepäck, und ohne daß ihm das mindeste auf dieser Reise zugestoßen, steht auf dem rechten. Und die Schelde ist hier, wie Sie wissen werden, einen kleinen Kanonenschuß breit.«

»Haben Sie verstanden?« (280).

Kann man diese Reise wirklich überleben, ohne daß einem auch nur das Geringste geschieht? In dieser Geschichte, der einzigen aus einer entfernten historischen Vergangenheit, wird der Bericht auf zwei Augenblicke in der Gegenwart der Erzählung reduziert. Wie der Taschenspieler, der ruft: »Jetzt sehen sie es, jetzt nicht«, ruft uns der Erzähler dazu auf, »das merken Sie wohl«, den Junker jetzt auf dieser Seite der Schelde zu sehen, jetzt auf der anderen, den Übergang in der Art des Sprechens mit ihm mitzumachen. Trotz dieser Insistenz auf unserem scharfsinnigen Verstehen (»jetzt, verstehen Sie«) und Wissen (»wie Sie wissen werden«) muß uns selbstverständlich die Verbindung entgehen. Denn wenn die Zuhörer es wagen, auf die Frage »Haben Sie verstanden?« mit Ja zu antworten, dann können sie das nur, indem sie die Lücke eingestehen.

Sie werden zweifelsohne bemerkt haben, daß der Text heimlich seinen Ort verlagert hat. Hat er vorher die Zuhörer abgelenkt, so lenkt er jetzt auf die Zuhörer ab. Mehr denn je sind sie zum Thema des Textes geworden. Zum ersten Mal macht der Offizier die Reaktion des Publikums zum Bestandteil der Erzählung seiner Geschichte. Daß die Zuhörer von der ersten Geschichte wie betäubt waren und die zweite mit Skepsis aufgenommen haben, wissen wir nur durch einen unpersönlichen Kommentator in der dritten Person. Warum hier diese Verlagerung? Es geht nicht länger um die (abwesende) Anwesenheit des Offiziers auf dem Schauplatz, eines Möchtegernzeugen, der zwischen Realität und Publikum vermittelt. Der Abstand zwischen den beiden Figuren ist in gewisser Hinsicht in sich zusammengefallen. Das liegt an der plötzlichen Verlagerung von dem unwahrscheinlichen Bereich des Geschichtenerzählens auf den sichereren Grund der Tatsachen, oder so könnte es scheinen. Der erzählende Offizier hat nicht länger eine privilegierte Position im Verhältnis zu dem Ereignis inne: Er und sein Publikum sind Zuhörer geworden, Interpreten eines in größerem Maße verbürgten Textes, des Textes der Geschichte.

Wenn der Wahrnehmende der ersten beiden Geschichten genau wie der Zuhörer unter dem inneren Bruch gelitten hat, den der Unglaube verursacht hat, dann scheint es, als ob die Geschichte am Ende von Kleists Text die Wunde schließe. Paradoxe Weise wird hier, wo jegliche Möglichkeit unmittelbarer Wahrnehmung, »den Augenblick [zu] erhaschen«, verloren ist, die »Unverwerflichkeit der Quellen« (280) garantiert.<sup>15</sup> Es ist natürlich nicht der Geschichten erzählende Offizier,

15. Dieses Paradox ist kaum neutral. Im Kontext von Paul de Man: »The Rhetoric of Temporality« wäre es der Versuch, das allegorische Verhältnis zweier Texte auf das symbolische Verhältnis zwischen Geschichte und Realität zu reduzieren. Es würde mit anderen Worten eine Identität zwischen dem narrativen Bild und der beschriebenen objektiven Welt nahegelegt, die Identität, die in den beiden ersten Anekdoten so

der die Dinge klarstellt, denn der hat plötzlich den Schauplatz verlassen, verstehen Sie:

»Haben Sie verstanden?«

Himmel, Tod und Teufel! rief der Landedelmann.

Dixi! sprach der Offizier, nahm Stock und Hut und ging weg.

Herr Hauptmann! riefen die anderen lachend: Herr Hauptmann! – Sie wollten wenigstens die Quelle dieser abenteuerlichen Geschichte, die er für wahr ausgab, wissen.

Lassen Sie ihn, sprach ein Mitglied der Gesellschaft; die Geschichte steht in dem Anhang zu Schillers Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande; und der Verfasser bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen« (280f.).

Wer ist dieses »Mitglied der Gesellschaft«, der Zuhörer, der plötzlich anstelle des Geschichtenerzählers spricht, und ist die Folge lediglich eine Beruhigung aufgrund der Verlagerung des Grundes von der Stimme der fiktionalen Erzählung zu der der Geschichte? Um die Wahrheit zu sagen, es fällt uns bereits schwer zu sagen, wo wir stehen. Dieses Eingreifen stellt die Brücke zur Geschichte her und garantiert so die historische Wahrhaftigkeit von Kleists Geschichte, aber im selben Atemzug wird der unvermeidbare Mißbrauch jenes Textes durch den Dichter bekanntgegeben. Als Leser von etwas, das also scheinbar weder Geschichte noch Erzählung und doch zugleich irgendwie beides ist, könnten wir uns gezwungen fühlen, Schillers historischen Text herauszunehmen »wegen der Unverwerflichkeit der Quellen«.

Diese Quelle ist eher beunruhigend, denn in ihrem Bericht von der explosiven Reise über die Schelde gibt es eine leichte Abweichung von der Erzählung des Offiziers.<sup>16</sup> »Einen jungen Menschen von des Herzogs Leibwache ergriff auf der Brücke, nahe an der Flandrischen Küste, ein Wirbel, und schleuderte ihn über den ganzen Strom auf das Brabantische Ufer, ohne daß er eine andere Beschädigung als eine klei-

heftig bestritten wird. Vgl. Paul de Man: »The Rhetoric of Temporality«, in: Charles S. Singleton (Hg.), *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore 1969, 173–209, 190f. (dt.: Paul de Man: »Die Rhetorik der Zeitlichkeit«, in: Christoph Menke [Hg.], *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main 1993, 83–130. A.d.Ü.).

16. Vgl. Helmut Sembdner: *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, Bd. 19 der Schriften der Kleist-Gesellschaft 1922–1939 (Reprint Amsterdam 1970), 76. Obwohl ich wie Kleist fortfahre, mich auf diesen Text als denjenigen Schillers zu beziehen, ist das von Kleist benutzte Material, wie Sembdner bemerkt, tatsächlich eine Fortsetzung von Schillers »Geschichte«, die Karl Curthys geschrieben hat.

ne Verletzung an der Schulter beim Herabfallen erhielt«. <sup>17</sup> Kleist läßt die Narbe dieser kleinen Wunde weg. Dies sollte uns nicht erstaunen, denn alle drei Anekdoten handeln von einer Gewalt, die nicht stattfindet, was diese kleine Auslassung im Interesse einer guten Fiktion verständlich werden läßt. Aber die Fiktion der Gewalt, der es nicht gelingt, ins Schwarze zu treffen, ist um so besser, wenn man den Kontext in Schillers Geschichte berücksichtigt. Dort sind die Wirkungen der Explosion geradezu apokalyptisch:

»Kaum hat er die Brücke zurückgelegt, [...] da stößt das Minenschiff an die Brücke, und fliegt mit einem entsetzlichen zermalmenden Knall auf, als stürzten Himmel und Erde zusammen. Der Mächtige Strom wird bis auf den Grund aufgewühlt, und tritt zürnend über seine Ufer heraus [...]. – Welch ein entsetzliches Schauspiel bot sich ihm hier dar! [...] So über alle Beschreibung schrecklich war die Verwüstung der Explosion. Nie hatte man seit Erfindung des Pulvers von ähnlichen Wirkungen desselben gehört.« <sup>18</sup>

Sogar diese Auslassung ist vielleicht nicht an und für sich bedeutsam. Einer Lücke Bedeutung zu geben, ist auf jeden Fall durch die ganzen »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« hindurch problematisch. Kritisch für unser Verständnis sind jedoch die Ereignisse, die folgen, denn es wird der Versuch gemacht, den Schaden zu beheben oder zumindest vorzugeben, man behebe ihn:

»Kaum hat er [der Herzog von Parma] sich von der ersten Betäubung erholt, so befiehlt er Georg Basta [...] die Brücke, die Schanzen und alle Posten am Ufer zu bereiten, die Ordnung wieder herzustellen [...] und da noch immer kein Feind erscheint, beschließt er, ungesäumt die beschädigte Brücke wieder herzustellen [...]. Unter einem furchtbaren Geräusch von Trommeln und Trompeten, um das Getöse der Arbeitenden zu übertönen, werden die Trümmer fortgeschafft, und noch in derselben Nacht wird die Oeffnung in der Brücke [...] verschlossen. Freilich war diese ganze Arbeit mehr auf eine Täuschung als auf eine wirkliche Wiederherstellung der Brücke berechnet« <sup>19</sup>.

Vieles steht auf dem Spiel, denn die Wiederherstellung, die hier stattfindet, verläuft nicht nur parallel zur Maskierung der Wunde an der Schulter, sondern auch zur Geste, welche die Anekdoten abschließt, zur Konstruktion einer Brücke zu historischen Quellen mit dem Ziel, den Bruch zu reparieren, der durch Unglauben verursacht wurde. Was diesen Punkt angeht, ist der Kommentar des historischen Textes geradezu verheerend. Er enthüllt jene Schlußzeilen als Lärm, der das Durchein-

17. Schiller, »Geschichte«, 290.

18. Ebd., 287f.

19. Ebd., 291f.



ander übertönen soll, in dem die Trümmer, die der Text verursacht hat, heimlich entfernt werden. So lassen diese Zeilen die dritte Geschichte und implizit die ersten beiden glaubwürdig erscheinen, aber wie die zweite Brücke des Herzogs von Parma ist dies mehr auf eine Täuschung als auf eine wirkliche Wiederherstellung berechnet.

Diese Finte wurde jedoch erwartet, da Schillers Text explizit warnt, der Geschichtsschreiber sei wegen der »Unverwerflichkeit der Quellen« gezwungen, diese Tatsache aufzugreifen, wohingegen der Dichter sie bestimmt falsch verwenden würde. Der Ruf nach der Geschichte hat etwas von einer Katastrophe für das Geschichtenerzählen. Denn wenn wir zur »Quelle« zurückkehren, stellen wir fest, daß Geschichte sich der fälschlichen Aneignung widersetzt, daß sie die betrügerische Tarnung, mit der die Erzählung die epistemologische Gewalt versieht, als Mißbrauch anprangert. Es scheint, daß wir Zeugen eines Triumphs der Geschichte werden. Sie stellt sich als die letztgültige Interpretation der Erzählung dar und erweist sich so als ethisch und philosophisch überlegen. Eine bedeutendere Reparatur der epistemologischen Ungewißheit wird so im Namen der Geschichte (history) herbeigeführt, und dies in exakt dem Maße, in dem sie sich selbst von der Geschichte (story) absetzen kann. (Der Leser wird, kein Zweifel, den Unterschied wahrnehmen.)

Aber diese Geste der Distinktion, die in Kleists Text so genau als Aussage des Historikers zitiert wird, ist lediglich eine weitere Erzählung: »und der Verfasser bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen.«<sup>20</sup> An keiner Stelle des Berichtes über den Fall Antwerpens finden wir solch eine Äußerung, wenn auch tatsächlich eine ähnliche Versicherung über die faktische Basis der Geschichte für das Argumentieren auftaucht: »So fabelhaft und unglaublich das scheint, gibt uns doch die Geschichte hinreichende Aufschlüsse über den Zusammenhang dieses räthselhaften Ereignisses«<sup>21</sup>. Doch was findet der Geschichtsschreiber so »fabelhaft und unglaublich«? Nicht die Ereignisse selbst, sondern die »gänzliche Unwissenheit dessen, was bei der Brücke vorgefallen war«<sup>22</sup>, die Unkenntnis über ihre Zerstörung wie auch über die imaginäre Natur ihrer Wiederherstellung.

Ganz gleich, ob wir uns dem (fiktionalen) historischen Text zuwenden, der in der Geschichte zitiert wird, oder dem außerhalb von ihr, auf den angespielt wird, wir werden daran erinnert, daß die Wiederher-

20. Kleist, »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«, 281.

21. Schiller, »Geschichte«, 292; vgl. auch Sembdner, »Die Berliner Abendblätter«, 77.

22. Schiller, »Geschichte«, 292.

stellbarkeit der Brücke in ihrer Ganzheit (um so mehr, als sie metaphorisch für die Brücke zu Schillers Text steht, eine Brücke, die Fiktion in Geschichte begründen und den Bruch mit der Wahrheit reparieren würde) eine kalkulierte Täuschung ist, »fabelhaft und unglaublich« zugleich.<sup>23</sup> Naiv auf der Möglichkeit solcher Rekonstruktion zu beharren, gliche dem Versuch, die Ablenkung von Kugel, Kahn und Mann wegzuerklären, den verlorenen Augenblick der Wahrnehmung für den Zuschauer wiederherzustellen, die Lücken des Unglaubens beim Zuhörer zu beseitigen und alle Brüche zwischen Ursache und Wirkung zu kitten.

Hier genau haben wir gewissermaßen begonnen, denn der springende Punkt unserer kritischen Anordnung der Geschichten war, daß es ihnen übereinstimmend um eine Ablenkung und eine Lücke im Verstehen geht, in denen sich eine unerwartete Diskontinuität zwischen Ursache und Wirkung äußert. Die Frage von Ursache und Wirkung ist auch diejenige Kants in einem anderen Kontext, in der »Kritik der reinen Vernunft«. Es geht hier nicht darum, die Frage der Quellen zu stellen, mit anderen vor uns zu fragen, ob Kleist wirklich die Kritik gelesen hat.<sup>24</sup> »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« ist ganz unabhängig davon eine erneute Niederschrift gewisser Momente dieses Textes. Nicht daß sie direkt in dessen Schwarzes treffen; sagen wir, sie werfen ihn zeitweilig aus seiner Bahn. Es geht auch nicht darum, die langweiligen Banalitäten der Kleistschen Kantkrise zu wiederholen. Man ist eher versucht, diese Konfrontation Kants Kleist-Krise zu nennen – auf das Risiko hin, mit unserem konventionellen Begriff der Zeitordnung zu brechen.<sup>25</sup> Auf jeden Fall folgt Kleists Text nicht notwendig aus demje-

23. Katharina Mommsen deutet die erste und letzte Anekdote der »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« buchstäblich als Geschichten wundersamer Heilung und auch als Texte, die direkt und unproblematisch Kleists persönliche Unfähigkeit zeigen, verletzt zu sein. Vgl. Mommsen, »Kleists Kampf«.
24. Ernst Cassirer liest die »Kritik der reinen Vernunft« als Garanten von Wahrheit und Vernunft und deshalb als eine kaum gültige Quelle für die Krise von 1801. Vgl. Ernst Cassirer: »Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie«, in: ders., *Idee und Gestalt*, Berlin 1921, 157-202. Einen guten Überblick über die Geschichte dieser Frage gibt Ludwig Muth: *Kleist und Kant*, Köln 1954.
25. Hier soll jedoch nicht in irgendeinem radikalen Sinne Kant gelesen werden, er wird hier vielmehr als fiktionaler Punkt der Stabilität und Grenze für das Blitzen von Kleists Style gesetzt. Kleists »Hymne an die Sonne«, Schillers »Hymne an den Unendlichen« und Goethes »Faust« dienten alle als ähnliche Stützen in unserer Lektüre von »Der Griffel Gottes«. Diese Illusionen eines Konstrukts sind notwendig, obwohl sie, wie Nietzsche erinnert, »auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser« gebaut sind. Friedrich Nietzsche: »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«, in: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.), *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke*, München 1988, Bd. 1, 873-890, hier 882. Zu Lektüren von

nigen Kants, obwohl er als Wiederholung gehört werden kann, als Echo der Stimme der Philosophie mit unkalkulierbaren Resultaten.

Wenn Kleists Text von irgend etwas handelt, dann von einer Unkalkulierbarkeit in der Abfolge der Ereignisse. Eine Kugel, die in die Brust eines Mannes eintritt und aus seinem Rücken austritt, verwundet ihn nicht, ein ungeheurer Steinblock fällt auf einen Fluß hinunter, ohne einen vorbeifahrenden Kahn zu treffen, eine Sprengung von apokalyptischen Dimensionen trägt einen Soldaten ohne eine Spur von Gewalt auf die andere Seite des Flusses. Doch Kants Text beharrt auf der Regel, welche die Ursache mit dem Effekt verbindet:

»Aber ihre bestimmte Zeitstelle in diesem Verhältnisse kann sie nur dadurch bekommen, daß im vorhergehenden Zustande etwas vorausgesetzt wird, worauf es jederzeit, d.i. nach einer Regel, folgt: woraus sich denn ergibt, daß ich erstlich nicht die Reihe umkehren, und das, was geschieht, demjenigen voransetzen kann, worauf es folgt: zweitens daß, wenn der Zustand, der vorhergeht, gesetzt wird, diese bestimmte Begebenheit unausbleiblich und notwendig folge.«<sup>26</sup>

Daß Kant auf dieser Regel obsessiv besteht, ist verständlich, denn die Konsequenzen, wenn man auf sie verzichtet, sind verheerend.

»Wir würden auf solche Weise nur ein Spiel der Vorstellungen haben, das sich auf gar kein Objekt bezöge.

Nur lediglich unter dieser Voraussetzung allein, ist selbst die Erfahrung von etwas, was geschieht, möglich.

Der Grundsatz des Kausalverhältnisses in der Folge der Erscheinungen gilt daher auch vor allen Gegenständen der Erfahrung [...], weil er selbst der Grund der Möglichkeit einer solchen Erfahrung ist.

Zu aller Erfahrung und deren Möglichkeit gehört Verstand, und das erste, was er dazu tut, ist [...], daß er die Vorstellung eines Gegenstandes überhaupt möglich macht. Dieses geschieht nun dadurch, daß er die Zeitordnung auf die Erscheinungen und deren Dasein überträgt.«<sup>27</sup>

Objektivität, Erfahrung, die Möglichkeit der Vorstellung und die primäre Funktion des Verstehens stehen auf dem Spiel.

Warum gelingt es in den »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkei-

Kant, die seine grundlegenden Konstrukte in Bewegung setzen vgl. Jacques Derrida: »Le Parergon«, in: *Diagraphe* 2 und 3, 1974; ders., »Economimesis«, in: Sylviane Agacinski et al., *Mimesis des articulations*, Paris 1975, 57-93. Jean-Luc Nancy: *Le Discours de la syncope*, Paris 1976.

26. Zitiert nach Wilhelm Weischedel (Hg.): *Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft*, Darmstadt 1956, hier 249. Fortan zitiert als Kant, *Vernunft*.

27. Ebd., 246-252.

ten« nicht, »die Zeitordnung auf die Erscheinungen und deren Dasein« zu übertragen? Auch wenn wir diese Kontinuitäten nicht wiederherzustellen vermögen, könnten wir doch nach den Kräften fragen, die eine solche Wiederherstellung unmöglich machen. Natürlich läßt sich keine Antwort für den Schauplatz der unmittelbaren Wahrnehmung wagen. Wenn wir durch diese Geschichten aus der Fassung gebracht werden, liegt es nicht daran, daß unsere Erfahrung lediglich die des Augenzeugen widerspiegelt. Als Mit-Hörer des Offiziers müssen wir jedoch vieles im Text seiner Erzählung verfolgen. Die Gewalt der Ablenkung in der ersten Erzählung ist jene des Prellschusses, denn es wird uns erzählt, daß die Kugel vom Brustknochen zurückgeprellt ist, um dann die unglaubliche Reise rund um den Körper des Soldaten zu machen, den sie heil ließ. Wenn die Zuschauer ihren Augen nicht trauen konnten, dann können die Zuhörer ihren Ohren nicht trauen: »Wie? fragten einige Mitglieder der Gesellschaft betroffen, und glaubten, sie hätten nicht recht gehört«<sup>28</sup>. Der Zuhörer ist nicht nur »betroffen«, sondern im Unterschied zu dem Soldaten auch *getroffen\**, und dies exakt wegen des »Prellschusses«, der das Schwarze in seinen Ohren trifft. Wenn der Soldat aufgrund der Kehrtwendung der Kugel verschont wird, dann verletzt der *Prellschuß\** unausweichlich den Gehörsinn des Zuhörers, denn Prellen bedeutet nicht nur abprallen, sondern auch quetschen, eine Verwundung, die stattfindet, trotz und wegen des Zurückweisens der physischen Gewalt. Muß hinzugefügt werden, daß diese Wunde in der Bedeutung des *Prellens\** weiter verschlimmert wird, denn sie verdoppelt sich noch einmal in der dritten Bedeutung des Wortes, im *betrügen*.

Was den Zuhörer in der ersten Geschichte aus der Bahn wirft, ist der betrügerische und unkontrollierbare Widerhall in der Sprache des Erzählers. Die Gewalt der Ablenkung in der zweiten ist dem Ohr des Zuhörers sogar noch fremder, ist noch weniger kalkulierbar. Der Augenblick, in dem der Block fällt, ist, mit den Worten des Offiziers gesprochen, »wegen des sonderbar im Gebirge widerhallenden Donners, und mancher andern, aus der Erschütterung des Erdreichs hervorgehender Erscheinungen, die man nicht berechnen kann, merkwürdig« (279). Was ist die Ursache dieses merkwürdigen Augenblicks? Keine Kraft der Art, die wir am Ende der Anekdote am Werk sehen. Dort betont der Erzähler, was er mit eigenen Augen gesehen hat: »diese Augen haben ihn im Sande – was sag ich? sie haben, am anderen Tage, noch die Arbeiter gesehen, welche mit Hebeln und Walzen, bemüht waren, ihn wieder flott zu machen« (279f.). Was der Erzähler wahrnehmen kann, ist der Gebrauch von Hebeln und Zylindern, mit denen der Kahn wieder auf seinen richtigen Kurs zurückgebracht wird. Was seinem Blick jedoch entgeht, ist eine Gewalt, die weit weniger Sinn macht als

28. Kleist, »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«, 278.

die berechenbarer, praktischer Werkzeuge: »Die Arbeiter pflegen, bei großen Blöcken, wenn sie mit Werkzeugen nicht mehr hinzu kommen können, feste Körper, besonders Pfeifenstiele, in den Riß zu werfen, und überlassen der, keilförmig wirkenden, Gewalt dieser kleinen Körper das Geschäft, den Block völlig von dem Felsen abzulösen« (279). Wenn wir nicht verstehen können, weshalb Pfeifenstiele im Riß dasjenige sind, was dieses enorme Gewicht bewegt, so wird uns gleichwohl erzählt, daß es eine keilförmig wirkende Gewalt ist. Diese keilförmigen Körper funktionieren scheinbar ähnlich wie die Hebel, die man für den Kahn benutzt, aber sie dienen eher dazu, den Weg des Fortschritts in Unordnung zu bringen als ihn gerade zu rücken. Darüber hinaus ist der menschliche Akteur kein Faktor mehr und ihre winzige Größe scheint seltsam unangemessen für den König der Steine.

Wie kann ihre ungeheure Kraft erklärt werden? Wie in der ersten Anekdote könnte der Zuhörer wohl glauben, daß er nicht richtig gehört hat. Was sich ereignet, ist der unberechenbare Widerhall des »keilförmig«, in dem sich die Invasion einer sich selbst fremdgewordenen Sprache manifestiert, einer *Keilschrift*\*, die sich wiederholt dem menschlichen Verständnis entzieht, einer Keilkraft, die in dem kleinen Riß des Textes echo, um zu zerspalten, was unbeweglich schien, und das mit schockierenden Ergebnissen.<sup>29</sup>

Wenn in den Ereignissen jeder Anekdote ein berechenbares Kausalitätsgesetz außer Kraft gesetzt wird, dann liegt dabei der entscheidende Punkt des Zusammenbruchs, wie wir gerade gesehen haben, in der Sprache seiner Erzählung. Dies ist nicht lediglich die Folge eines semantischen Wirrwarrs in den Begriffen, welche die Kraft der Ablenkung zwischen Ursache und Wirkung beschreiben. Denn wenn wir uns die »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« als Ganzes ansehen, so bestimmt eine gewisse Notwendigkeit die Ordnung der Abfolge der Geschichten, wenngleich nicht die der Kausalität. Die erste Geschichte bestimmt nicht über die, die auf sie folgen. Ebenso wenig gibt es einen historischen, autobiographischen Verlauf, denn auf die persönlichen Erlebnisse von 1792 und 1803 folgt die Belagerung von Antwerpen im Jahr 1585. Das heißt nicht, daß uns nur noch, wie Kant es

29. In den Jahren unmittelbar vor der Niederschrift der Anekdoten fällt eine bahnbrechende Arbeit zur Lektüre von Keilschrift. 1788 veröffentlichte Carsten Niebuhr Kopien der Inschriften in Persepolis, aber erst im Jahr 1802 machte Georg Friedrich Grotefend einen bedeutenden Fortschritt bei ihrer Entzifferung. Der fragliche Text erzählte ähnlich wie die Anekdoten der »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« die gleiche Geschichte, jedoch in drei verschiedenen Sprachen. Die Literatur der Zeit spricht nicht nur von Keilschrift, sondern bezieht sich auch auf die Schrift als »keilförmige Inschriften«. Bruno Meiser: *Die Keilschrift*, Berlin 1922, 5-7.

ausdrücken würde, »ein subjektives Spiel meiner [oder Kleists] Einbildungen«<sup>30</sup> bleibt. Es ist eine Frage einer anderen Ordnung.

Jede kritische Untersuchung dieses Textes muß unausweichlich von der Tatsache getroffen werden, daß diese Geschichten irgendwie die gleiche Geschichte sind. Vielleicht erklärt dies die zunehmende Empörung beim Publikum des Offiziers. Die Elemente der ersten und zweiten – die militärische Begegnung, die ohne Verwundung ablaufende Sprengung eines Mannes, der versäumte Augenblick der Wahrnehmung, die Reise über den Fluß – sind alle im Spiel in der letzten Anekdote. Sie greift sie auf, als ob sie die auf wunderbare Weise bewahrten Fragmente einer großen Explosion wären, Fragmente freilich, die niemals zu einem organischen Ganzen zusammengesetzt werden. Das liegt nicht daran, daß die letzte Erzählung irgendeinen Mangel an Kohärenz aufweist, sondern eher an der Art, wie sie das Echo der vorangegangenen darstellt. Denn es erscheinen nicht nur Elemente der Handlung in den Anekdoten wieder, sondern auch der Weg, wie die versammelten Teile eine Ordnung aufeinander übertragen oder nicht übertragen.

Die Geschichte der fehlgeleiteten Kugel beginnt mit ihrer Zielscheibe: »stramm, mit Gewehr und Gepäck, in Reih und Glied«, und endet nur einige Tage später mit der perfekten Wiederherstellung der Ordnung: »so stand er wieder in Reih und Glied«. Die Kugel selbst prallt nur für die kurze Reise um den Körper des Mannes ab, dann kehrt sie »zu ihrer ersten senkrechten Richtung«<sup>31</sup> zurück. Die zweite Anekdote bewegt sich ebenfalls von der Ordnung über die Unordnung zur Ordnung, aber mit etwas weniger beruhigender Präzision, denn der Fall des ungeheuren Blocks hinterläßt den gestrandeten Kahn, und der Erzähler ist nur der Zeuge der Bemühungen, ihn wieder auf Kurs zu bringen, nicht von deren Erfolg. Die dritte Erzählung scheint die Geste der Wiederherstellung ganz auszulassen, denn kurz nachdem der Junker »samt Fahne und Gepäck« seine Reise über die Schelde machte, nahm der erzählende Offizier »Stock und Hut und ging weg«<sup>32</sup>. Der Kommentar, den einer der Zuhörer abgibt, kann als Geste dieser Art interpretiert werden. Zumindest versucht er, die Erzählung innerhalb der Ordnung der Geschichte wiederherzustellen, enthüllt aber, wie wir gesehen haben, ein apokalyptisches Disaster, das bei weitem größer ist als jedes zuvor mitgeteilte.

Wenn Zeit als Medium der Kontinuität sowohl im Inhalt wie in der Form der »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« bewußt beiseite geschoben wird, so nicht, um die Rolle der Zeitlichkeit unberücksichtigt

30. Kant, *Vernunft*, 252.

31. Kleist, »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«, 278.

32. Ebd., 280.

zu lassen. Wir werden im Verlauf der Anekdoten mit einer diskontinuierlichen Intensivierung der Unordnung konfrontiert, denn eher als Ursache und Wirkung ist die treibende Kraft des Textes eine Gegenwiederholung. Es ist eher die Kraft eines *Widerhallens*\* als die einer *Wiederholung*\* in ihrem buchstäblichen Sinne, eine Kraft, von der man gut sagen kann, daß sie nirgendwohin führt und die Verweigerung narrativen Abschlusses ist, da die Geschichte zunehmend gestützt wird in ihrer Wiederholung.

Das ist noch deutlicher, wenn wir eine andere der erbarmungslosen Lehren der Geschichte berücksichtigen. Schillers *Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande* wird als die letztgültige Ursache der dritten Anekdote des Offiziers beschworen, als »die Quelle dieser abenteuerlichen Geschichte«<sup>33</sup>. Das einzige Zitat, das uns jedoch aus dieser Quelle überprüfbar angeboten wird, handelt nicht von der Belagerung, sondern davon, wie Dichtungen und Geschichten sich in der Beziehung zu ihren Quellen unterscheiden: »daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen«<sup>34</sup>. Vergessen wir einen Augenblick lang, daß dieses Zitat nirgends bei Schiller zu finden ist; wir werden uns bald genug daran erinnern. Geschichte wird dadurch definiert, daß ihre Beziehung zu den Quellen *unverwerflich*\* ist; sie können buchstäblich nicht deplaziert werden. Der Text der Geschichte basiert auf einer »Übereinstimmung der Zeugnisse«, wozu er lediglich seine Stimme bekräftigend hinzufügt. Geschichte bestätigt durch die Wiederholung ihrer Quellen deren Authentizität, als ob sie die notwendige Ursache der Geschichte wären, doch mit der Wiederholung des Textes der Geschichte durch den Schriftsteller wird alles das in Stücke geschossen. Welchen besseren Beweis haben wir dafür als die oben zitierte Passage, die ihre geschichtliche Quelle falsch darstellt? Denn Schillers Geschichte predigt, wie wir gesehen haben, nicht die Aufwertung der historischen Wahrheit, sondern die Naivität zu glauben, es sei möglich, den Bruch zu reparieren, den seine Geschichte gerade beschrieben hat.

Man vermutet dann, daß keine *Geschichte* ihrer eigenen zerstörerischen Wiederholung von der Historie (history, A.d.Ü.) zur Erzählung (story, A.d.Ü.) entkommen kann, und vielleicht heißt dies, daß man unmöglich einen Text haben kann, der nicht dadurch letztendlich im kantischen Sinne des Wortes *kritisch* wird (Vernunft, die das Geschäft der Selbsterkenntnis übernimmt<sup>35</sup>) und kritisch sogar über die Grenzen

33. Ebd.

34. Ebd., 281.

35. Vgl. Kant, *Vernunft*, 7.

des Sinnes hinaus<sup>36</sup>. Wir wurden in Kleists Text Zeuge der unaufhaltbaren impliziten Bewegung von den historischen Quellen zur Geschichte, von der Geschichte zu ihrer falschen Darstellung in der Erzählung sowie der Selbstreflexion, die aus diesem Manöver hervorgeht. Wenn in dieser Bewegung Kleists Text notwendigerweise seinen kritischen Kommentar hervorbringt, dann ist jener Kommentar niemals dem Objekt seiner Reflexion angemessen.

Friedrich Schlegel spricht in dem Moment, in dem er das kantische Konzept einer kritischen Philosophie als seinen Ausgangspunkt zitiert, wie Kleist, jedoch bei weitem expliziter, ebenfalls von einer Dichtung, die selbst-kritisch wird und unendlich einen Selbst-Kommentar hervorbringt, der sein Objekt übersteigt:

»So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie, die [...] transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung [...] vereinigen und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.«<sup>37</sup>

Poesie der Poesie kann »künstlerische Reflexion und [...] Selbstbespiegelung« in die Poesie einführen, aber das kann nicht als stabile Philosophie der Literatur verstanden werden. Ein anderes Fragment Schlegels zeigt, daß die Stoßrichtung dieses Manövers in philosophischer Hinsicht eher verwirrend ist. »Die ganze Geschichte der modernen Poesie ist ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie: Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein.«<sup>38</sup> Das heißt nicht, daß Poesie und Philosophie oder Kunst und Wissenschaft einfach vereinigt werden sollen. Der »kurze Text der Philosophie« mag diesen optimistischen Vorschlag machen, aber Schlegel teilt uns mit, daß die

36. Zu einer Diskussion der Art und Weise, wie die Jenaer Romantiker das Kantsche Motiv der Kritik aufgriffen, bewahrten und aufhoben, vgl. Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy: *L'Absolu littéraire*, Paris 1978, 376-377; die Frage der Literatur als ihrer eigenen Kritik ist eine der mächtigsten Stoßrichtungen des Bandes. Vgl. auch Walter Benjamin: »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, Bd. I. 1., 7-122.

37. Friedrich Schlegel: »Athenaeum Fragment 238«, zit. nach Wolfdietrich Rasch (Hg.), *Friedrich Schlegel. Kritische Schriften*, München<sup>2</sup> 1964, hier 53.

38. »Lyceum Fragment 115«, ebd., 22.



moderne Literatur ein fortlaufender Kommentar dieses kurzen Textes der Philosophie<sup>39</sup> ist und ein ironischer darin, daß er buchstäblich ein von seinem Objekt *fortlaufender*\* ist.

»Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen [...]. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden [...]. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.«<sup>40</sup>

Auf diese Weise überspringt Schlegel wie Kleist die Grenzen des kantischen Sinns der Vernunft. Wenn die moderne Poesie ein fortlaufender Kommentar über den naiven Vorschlag ist, Fiktion und Philosophie einfach zu vereinigen, dann deshalb, weil »in einem gewissen Sinn [...] alle Poesie« ihre eigene Theorie nur hervorbringt, um sie zu übersteigen; Theorie der Poesie, ohne Ende hervorgebracht, die Poesie der Poesie wird.

Es ist kein Zufall, daß Paul de Man diese letzte Passage von Schlegel verwendet, um die Trope der Ironie auszuführen.<sup>41</sup> Wie eine kritische Lektüre bestimmter Texte Schlegels, aber auch von »Rhetoric of Temporality« zeigen würde, haben Kritik<sup>42</sup> und Ironie eine erstaunliche Affinität.<sup>43</sup> Was kann es bedeuten, wenn man, wie ironisch auch

39. Lacoue-Labarthe und Nancy bieten eine zwiespältige Übersetzung dieses Fragments an, indem sie »fortlaufender Kommentar zu« als »un commentaire suivi du« übertragen, als ob auf den Kommentar der modernen Poesie möglicherweise ein kurzer Text der Philosophie folgte. Dies führt die Autoren zum Schluß: »Es schien uns unausweichlich, eine im eigentlichen Sinne philosophische Untersuchung der Romantik zu unternehmen.« Lacoue-Labarthe/Nancy, *L'Absolu littéraire*, 23. Natürlich ironisiert das mit »La Critique« überschriebene Kapitel eine solche (notwendige) Haltung, wenn es von neuem das Verhältnis von Philosophie und Kritik bestimmt. Ebd., 385-386.

40. Friedrich Schlegel: »Athenaeum Fragment 116«, in: ders., *Kritische Schriften*, 39.

41. de Man, »Rhetoric of Temporality«, 202.

42. Kritik, im Original criticism, bezeichnet hier und im folgenden Text, was im Deutschen mit Literaturkritik, aber auch mit Literaturtheorie oder Literaturwissenschaft übersetzt werden könnte (A.d.Ü.).

43. Das Verhältnis der Kritik zur Ironie taucht in »Rhetoric of Temporality« niemals als expliziter Gegenstand auf. Es muß eher in der ironischen Beziehung des kritischen Textes zu seiner eigenen Form und seinem Inhalt gelesen werden. Es ließe sich zeigen, daß der Essay mit Hilfe von endlosen allegorischen und ironischen Gesten

immer, Kritik und Ironie in einem Atemzug nennt? Kritik würde nicht länger ihre traditionelle Pflicht der Adäquation erfüllen, des Einbettens des literarischen Textes in seine Vergangenheit, sei es eine historische, literarische, psychologische oder soziologische Quelle. Kritik würde eher eine Verweigerung der Zusammenfassung werden, ihre Beziehung zu ihrem Objekt wäre durch keine Notwendigkeit garantiert, ganz bestimmt nicht durch jene der Ursache und Wirkung. Sie würde zugleich als das Telos aller Texte dienen wie auch als Ablenkung vom Pfad ihres Fortschritts oder ihrer Totalisierung. Der kritische Text würde eine zerstörerische Wiederholung ins Spiel bringen, die Intensivierung der Unordnung, die jeglichen Glauben an einen narrativen Inhalt durch die Neudefinition des Verhältnisses des Textes zur Quelle implodieren läßt. Dieser »kritische Text« ist die Kraft, die innerhalb und außerhalb des literarischen Textes im Spiel ist, eine fortwährende Distanzierung zwischen sich und dem Objekt seiner Reflexion. Er ist weder Fiktion noch Wahrheit, es sei denn, vielleicht, sowohl die Wahrheit der Fiktion als auch die Fiktion der Wahrheit.

An diesem Punkt in der Geschichte der Kritik kann der symmetrische Wechsel des Satzes als leerer Gemeinplatz erscheinen, der die Rolle der Kritik zweideutig läßt. Und gleichwohl ist sein Paradox exakt. Es gibt ohne Zweifel jene, die es vorziehen würden, diese Ambiguität zu beseitigen, der Kritik ihre Stelle zu bestimmen, ihren Platz zuzuweisen, ihr, wenn möglich, ihre bestimmten und notwendigen Grenzen zu zeigen – und dies, ohne zu einer Kritik der Adäquation zurückzukehren. Kleists Text ermöglicht dies, weil Kritik im Kontext der »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« mit derselben Zweideutigkeit operiert wie *Geschichte*. Sie werden sich erinnern, daß unsere Erzählung (story) Geschichte (history) wurde, als der Unglauben der Zuhörer seinen Höhepunkt erreichte und der Erzähler es vorzog, aus dem Schauplatz zu springen. Geschichte erschien dann in der Verkleidung einer Bestätigung, welche die Quelle der Erzählung darlegen konnte und damit ihre Authentizität. Eine ähnliche, wenngleich ebenso fragwürdige Belohnung wird für die Verdoppelung des Begriffs der Kritik angeboten, für die Demarkation der Grenzen von Kleists Text, indem man von jener endlos selbst-ironisierenden, kritischen Stimme innerhalb des Textes zu einer anderen außerhalb wechselt. Wenn man die Kritik der Autori-

funktioniert, die einander auslöschen und schlucken und dadurch alle Ansprüche auf höhere Weisheit oder Aufklärung. Das auffälligste Beispiel, um es kurz anzuführen, ist die Art und Weise, wie auf die Allegorie der Allegorie, die den ersten Teil des Essays ausmacht, eine Ironisierung jener Allegorie im zweiten Teil folgt. Vgl. de Man, »Rhetoric of Temporality«, 194; vgl. Carol Jacobs: »Allegories of Reading de Man«, in: Wlad Godzich/Lindsay Waters, *Reading de Man Reading*, Minneapolis 1988, 105-120.

tät und dem Griffel eines anderen übertrüge, dann würde diese andere kritische Ironie eine Distanz zwischen Kritik und ihrem Objekt zum Ausdruck bringen, welche die Stimme der ersten in die Lage versetzt, das Wiederhallen des zweiten zu berechnen und zu wiederholen. Eben jenes namenlose »Mitglied der Gesellschaft«, das Geschichte (history) nur privilegiert, um sie (als Ergebnis eines gewissen Style) wieder zur Erzählung eingeschmolzen zu bekommen, ist jedoch auch die Figur des außenstehenden Kommentators, dessen Wahrheit der Fiktion unausweichlich die Fiktion seiner eigenen Wahrheit wird.

*Geschichte-Geschichte-Kritik-Kritik\**: Man könnte versucht sein, dies als die ultimative Geschichte oder als die ultimative Interpretation zu lesen, als Erzählung, die in der Geschichte beginnt, die zunächst zur Erzählung umgestaltet wird, dann zur ironischen Selbst-Kritik und schließlich zu einer Kritik, die sich selbst aus dem literarischen Text hinaussetzt, ironisiert, deformiert, zerlegt und ihn dadurch kontrolliert. Man ist versucht, sie in diesem Sinne zu lesen, weil uns dies in eine Zeitordnung mit (wenngleich negativer) Richtung und Sinn stellen würde. Denn, ob wir diesen Vektor, der vom Ursprung weggeht, als einen lesen, der möglicherweise einen Horizont der Erfüllung setzt (Friedrich Schlegel, wie ihn der junge Benjamin gelesen hat<sup>44</sup>) oder als die endlose Verschiebung von seinem Ausgangspunkt, die Ausrichtung geht, wenngleich auf negative Weise, immer noch Richtung Ursprung. Walter Benjamins Engel der Geschichte könnte als solche Figur gelesen werden:

»Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.«<sup>45</sup>

44. Benjamin schien andererseits *Kritik\** bei Schlegel als Weg zum »absolute[n] Kunstwerk« zu lesen und Ironie als einen »unendliche[n] Erfüllungsprozeß«. Benjamin, »Kritik«, 84, 92.
45. Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte, IX,« in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, Bd. I. 2., 697f.

Aber die Anordnung *Geschichte-Geschichte-Kritik-Kritik\** in »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« erlaubt es nicht, daß man Katastrophe und Fortschritt so im selben Atemzug äußert. Wir haben gesehen, daß das zeitlich lineare und insofern befriedigende Schema in Kleists Text tragisch endet, denn der erzählerische Anhang konstruiert eine Brücke zur Geschichte wie auch zum äußerlichen Kommentar, die dazu verdammt sind zu zerbersten. Doch Kleists Ironie ist eher vernichtend als tragisch.

Obwohl man zurecht argumentieren könnte, daß die Versuchungen der Geschichte und der äußerlichen Kritik durch die Erzählung hindurch implizit sind, werden sie nur im letzten Paragraphen des Textes explizit. Man fängt dann nicht am Anfang an, sondern *in medias res*, mit der Erzählung und ihrer Selbstreflexion. Geschichte und eine Kritik, die in die Stimme des Anderen gesetzt werden, entstehen nur an dem Punkt, an dem ein gewisses Prellen innerhalb der Geschichten ein unberechenbares Widerhallen ins Spiel bringt, das die Regeln der Kausalität und der Logik umstößt. Das Heilmittel, das von dem Mitglied der Gesellschaft angeboten wird, ist in erster Linie der Versuch, einen linearen Begriff der Zeit herzustellen. Die »Geschichte« seines Nachworts fungiert nicht nur als Versuch, die Geschichte auf einer vorhergehenden Realität zu gründen, sondern ist auch jedem Kommentar ähnlich, der in der Vergangenheit eines Textes die Letztbegründung für dessen Auslegung sucht.

Wenn eine Rückkehr zur Vergangenheit durch eine Kritik der Adäquation keinen Ausweg aus dem Mahlstrom des Textes anbietet, dann könnte man sich auf die Zukunft stürzen und den Text in die Position des im Verhältnis zu einer differenzierten Kritik Vorausgehenden und Minderwertigen stoßen, ihn auseinandernehmen und wieder zusammensetzen zu einer Lösung, die so befriedigend ist wie Nicolos Umlegung der Buchstaben C O L I N O. Das Dilemma ist natürlich, daß – denn dort haben wir begonnen – »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« diese beiden Gesten enthält. Es setzt eine *Geschichte-Kritik\**, deren unhaltbare Umstände den klaustrophobischen Leser-Zuhörer in der Hoffnung, dem Text durch eine andere Art von *Geschichte\** und eine andere Art von *Kritik\** zu entkommen, in die Vergangenheit und dann in die Zukunft treiben, woraufhin er dann nur feststellt, daß diese bereits innerhalb des Textes enthalten und ironisiert sind. Wenn das einmal erkannt ist, dann hält nichts von einer immer gewagteren Wiederholung der Ausflucht und Umschreibung ab – tatsächlich ermutigt vielmehr alles dazu. Das Resultat für unseren begrenzten Leser könnte allerdings nur eine Umwandlung der textuellen Klaustrophobie zur Agoraphobie sein – nicht, daß davon das mindeste zu befürchten wäre –, da

die Grenzen des Textes sich ohne Ende ausweiten und sich unausweichlich einer kritischen Masse<sup>46</sup> nähern.

*Aus dem Amerikanischen von Nikolaus Müller-Schöll*

## Literatur

- Benjamin, Walter:** »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, Bd. I.1., 7-122.
- Benjamin, Walter:** »Über den Begriff der Geschichte, IX«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, Bd. I.2., 697f.
- Cassirer, Ernst:** »Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie«, in: ders., *Idee und Gestalt*, Berlin 1921, 157-202.
- Chase, Cynthia:** »Telling Truths«, in: *Diacritics* (Dezember 1979), 62-69.
- Curths, Karl:** *Der Niederländische Revolutionskrieg im 16ten und 17ten Jahrhundert. Als Fortsetzung der Schillerschen Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung. Zweiter Theil*, Leipzig 1809.
- de Man, Paul:** »The Rhetoric of Temporality«, in: Charles S. Singleton (Hg.), *Interpretation. Theory and Practice*, Baltimore 1969, 173-209.
- de Man, Paul:** »Die Rhetorik der Zeitlichkeit«, in: Christoph Menke (Hg.), *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main 1993, 83-130.
- Derrida, Jacques:** »Le Parergon«, in: *Diagraphe* 2 und 3 (1974).
- Derrida, Jacques:** »Economimesis«, in: Sylviane Agacinski et al., *Mimesis des articulations*, Paris 1975, 57-93.
- Derrida, Jacques:** *Eperons: Les styles de Nietzsche*, Venedig 1976. Dt.: »Sporen – die Stile Nietzsches«, in: Werner Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt am Main, Berlin 1986, 129-164.
- Goethe, Johann Wolfgang von:** »Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust«, in: Erich Trunz (Hg.), *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*. Hamburger Ausgabe, Hamburg 1963.
- Jacobs, Carol:** »Allegories of Reading de Man«, in: Wlad Godzich/Lindsay Waters (Hg.), *Reading de Man Reading*, Minneapolis 1988, 105-120.

46. Im Original »critical mass«. Der Ausdruck entstammt der Nuklearphysik, wo er für die Mindestmenge spaltbaren Materials steht, die in Atomreaktoren oder -bomben gebraucht wird, um eine Kettenreaktion auszulösen. Jacobs spielt hier mit der Doppeldeutigkeit des Wortes *kritisch*, um darauf hinzuweisen, daß das kritische, bzw. literaturwissenschaftliche Lesen zu einem zunehmend gefährlicheren und verzweifelteren Akt wird (A.d.Ü.).

- Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc:** *L'Absolu littéraire*, Paris 1978.
- Meiser, Bruno:** *Die Keilschrift*, Berlin 1922.
- Mommsen, Katharina:** *Kleists Kampf mit Goethe*, Heidelberg 1974.
- Muth, Ludwig:** *Kleist und Kant*, Köln 1954.
- Nancy, Jean-Luc:** *Le Discours de la syncope*, Paris 1976.
- Nietzsche, Friedrich:** »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«, in: Colli, Giorgio/ Montinari,azzino (Hg.), *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke*, München 1988, Bd. 1, 873-890.
- Rasch, Wolfdietrich (Hg.):** *Friedrich Schlegel. Kritische Schriften*, München<sup>2</sup>1964.
- Schiller, Friedrich von:** *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande. Dritter Theil*, Leipzig 1809.
- Schneider, Karl Ludwig:** »Heinrich Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils«, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), *Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis*, Berlin 1962, 27-44.
- Sembdner, Helmut (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, München 1964, 2 Bde.
- Sembdner, Helmut:** »Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion«, in: *Schriften der Kleist-Gesellschaft*, Amsterdam 1970, Bd. 19.
- Simpson, John/Weiner, Edmund (Hg.):** *Oxford English Dictionary*, Oxford, London 1993.
- Spätli, Jakob:** *Interpretationen zu Heinrich von Kleists Verhältnis zur Sprache*, Bern 1975.
- Warminski, Andrzej:** »A Question of an Other Order: Deflections of the Straight Man«, in: *Diacritics* (Dezember 1979), 70-78.
- Webster's Seventh New Collegiate Dictionary**, Massachusetts 1969.
- Weischedel, Wilhelm (Hg.):** *Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft*, Darmstadt 1956.

# Was ist das Kritische an einer kritischen Ausgabe?

## Erste Gedanken anlässlich der Edition von Kleists Erzählung »Die Marquise von O....«<sup>1</sup>

ROLAND REUß

»Nicht auf ein einfaches, sondern auf ein komplexes Sehen kommt es an;  
darauf, daß man sich leidenschaftlich, ja blindlings ins Unwegsame begibt.«

*Jean Bazine*

### I.

Am wenigsten ist es die Erfahrung der Krise, die eine Ausgabe, die sich kritische nennt, verleugnen sollte. Zwar scheinen die auf Produktion und Sicherung von Erkenntnis bezogenen positivistischen Wissenschaften, und unter diesen natürlich auch die der Edition, mit der Krise und deren Abgrund nichts zu schaffen zu haben. Aber das ist nur eine Willenserklärung. Wenn es sich schließlich herausstellen würde, daß in den Arsenalen jener Wissenschaften schon von jeher, in der Moderne nur beschleunigt, daran gearbeitet wird, sich die Erfahrung der Krise ein für allemal vom Halse zu schaffen, so wäre das selbst möglicherweise erst noch als Symptom einer fundamentaleren Krise zu begreifen. Vielleicht nämlich hängt die Wissenschaftlichkeit der Wissenschaften, das, was eine Wissenschaft überhaupt erst zur Wissenschaft macht, genau daran: den Rückbezug auf die Krise *nicht* zu verraten, mit der Unterdrückung dieses Rückbezugs zu brechen und ihn im je und je von der Wissenschaft als Ergebnis Objektivierten mitsprechen zu lassen. Und vielleicht erwiese es sich dann auch, daß das, was heute den Namen der Wissenschaft trägt, manchmal nur den Namen mit ihr gemein hat.

Unklug wäre es in dieser Situation, den Begriff der Wissenschaft

1. Dieser Aufsatz wurde erstmalig in Roland Reuß/Peter Staengle: *Berliner Kleist Blätter* 2, Basel, Frankfurt am Main 1989, 3-20, veröffentlicht.

zugunsten einer Option auf das Recht staunender Begrifflosigkeit fallen zu lassen und die nähere Bestimmung des Wissenschaftsbegriffs (wie auch sonst überall die Bestimmung der Begriffe) den Verwaltungsentscheidungen der Technokraten zu überlassen – mit den bekannten Folgen: Fortschreibung des gespenstischen Atomismus im Verhältnis der Menschen untereinander und Transformation aller sachlichen Auseinandersetzung in die Machtfrage. Dann allerdings *dächte*, mit Heidegger zu reden, die Wissenschaft schlechterdings nicht mehr und der alteuropäische Gedanke des Menschen, ohne den wir vermutlich nichts, nicht einmal mehr ein Zeichen, sind, wäre definitiv vom Gehäuse des Apparates absorbiert.

Für die Annahme, daß diese drohende Konsequenz kein verhängtes Fatum ist, dem wir wider alle Einsicht ohnedies zu folgen hätten, suchen die folgenden Bemerkungen zu werben. Sie sind notwendig spekulativ: gerade indem sie die Grenzen einer bestimmten vom Positivismus beherrschten Wissenschaft, der der Edition, an einem exemplarischen Problem zu bestimmen suchen. Eine Grenzbestimmung ist, Hegels Kantkritik hat darauf hingewiesen, immer auch schon jenseits der Grenze, die sie zu sichern sucht. Die Bedingungen der Möglichkeit einer Wissenschaft der Edition sind daher nicht innerhalb dieser Wissenschaft selbst zu befragen. Daß ich fast versucht bin, das Recht, über sie zu spekulieren, zu verteidigen, sagt dabei mehr über den herabgekommenen Diskurs der Zeit und die ordinäre Vorstellung vom Denken, die in ihm herrscht, als eine solche Verteidigung selbst je es vermöchte. Sie kann darum auch unterbleiben.

## II.

Die Erfahrung der Krise ist abgründig. Wer in dieser Erfahrung, diesem *Widerfahrnis* begriffen ist, dem zieht es den Boden unter den Füßen weg, und es mag ihm geschehen, daß er sich auf einmal, unterwegs, – mit einem Wort Celans – »zeltlos« »auf das unheimlichste im Freien«<sup>2</sup> findet. Obwohl wir tagtäglich nichts anderes versuchen, als ein solches Widerfahrnis zu verhüten und nichts anderes fürchten, als ihm schutzlos ausgesetzt zu sein, scheint es doch, daß wir mindestens einmal in unserem Leben von der Erfahrung einer solchen Krise überfremdet werden – spätestens in der Stunde unseres Todes dürfte sie sich einstellen. Und vielleicht hängt für den altmodischen Begriff des Menschen,

2. Paul Celan: »Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen«, in: Beda Allemann/Stefan Reichert (Hg.), *Paul Celan. Gesammelte Werke in fünf Bänden*, unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt am Main 1983, hier Bd. 3, 185-186, hier 186.



an dem ich gerne festhalten möchte, alles davon ab, daß die Erfahrung der Krise durch keine noch so raffinierte Sicherheitsveranstaltung abgewendet werden kann.

Die Erfahrung, die ich zu umschreiben suche, kann, um ein Beispiel zu nennen, an das mancher vielleicht biographisch anzuknüpfen vermag, ihren Ausgang im Anschluß an eine Trennung von Personen nehmen – sei dies beim Bruch mit der Familie oder im Scheiden von der einzigen Person, für die wir zu leben glaubten. Sie kann freilich auch mit anscheinend ganz Nichtigem einsetzen, einer bloßen Gestimmtheit morgens beim Aufstehen, einer leichten Verstimmung. Zuerst fast unbemerkt, dann allmählich sich immer deutlicher meldend, wird sie schließlich an jenen Wendungspunkt gelangen, an dem nicht mehr ich es bin, der selbstsicher die Fragen stellt, sondern an dem ich mich voraussetzungslos und radikal von dem, was mit mir geschieht, in Frage gestellt sehe. Alles, was ich zuvor für gewiß hielt, wußte, das System meines Wissens, meine Wissenschaft von mir, den anderen, den Dingen um mich herum, die etablierte und sorgsam gehütete Entgegensetzung von Subjekt und Objekt, gerät ins Schwanken, wird von der Krise *sollicitiert*, ohne daß Aussicht bestünde, einen Halt zu gewinnen. Dieses plötzliche Nicht-mehr-weiter-Wissen, die Weglosigkeit, die A-Porie: sie erhalten ihre Schärfe dadurch, daß ich ihnen gegenüber nichts Eigenes mehr geltend machen kann, und es ist charakteristisch für die Kulmination der Krise, daß sich in ihr zugleich die Erfahrung von ihrem mehr oder weniger zufälligen Anlaß löst. Der Streit mit dem Vater, das Zerwürfnis mit der Geliebten oder die leichte Verstimmung sind im Zentrum der Krise kaum mehr von Bedeutung. Der Abgrund, an den ich in ihr gelange, ist ein Un-Ort, an dem ich als Person zu Grunde gehen kann.

Der Abgrund der Krise ist indes nicht Etwas, ein Gegen-Stand, sondern gerade dessen Auflösung. Wie er weder unten noch oben vorzustellen ist (denn solche Auskünfte, ja das Vorstellen überhaupt, setzen allemal noch einen intakten Orientierungsrahmen voraus), so ist er insbesondere nicht, wie man vielleicht meinen könnte, etwas schlecht-hin Negatives. Die grundstürzende Erfahrung, alles vertraut Geglaubte einschließlich des Bildes, das man sich von sich selbst macht, kollabieren zu sehen, gibt auch einen anderen, einen neuen Anfang frei, der von den zuvor fixierten und in der Fixierung gehaltenen Entgegensetzungen *gereinigt* ist. Was immer zu Recht kritisch genannt werden kann, wird auf einen solchen Anfang zurückgehen. Aus dem Prozeß der Krisis, dem *krinein*, gehen, wird er ausgetragen, die Neuorientierungen unseres Weltverhältnisses, eine Neubestimmung unserer selbst, eine neue Wahrnehmung der anderen und der uns umgebenden Gegenstände hervor, wie alles Vertraute zuvor in diesen Prozeß hinein untergegangen ist. An ihm hat die Kritik ihr je eigenes, von der Krise selbst hervorgebrachtes Maß. Vor ihm allein hat sie sich zu rechtfertigen.

Von hier aus wird das Unkritische der herrschenden Vorstellung von Kritik deutlich, die diese nur als Vermögen eines Subjektes begreift, welches selbstgewiß anhand einer fraglosen Norm (nicht selten anzutreffen in Gestalt einer der Krise gegenüber sich abdichtenden Idiosynkrasie) und mit Hilfe eines wohlüberdachten Regelwerks bestimmtes Einzelnes in Frage stellt. Diese funktional-instrumentelle Vorstellung von Kritik übersieht, daß jene Selbstgewißheit des Subjekts und diese Normen (mit den ihnen zugehörigen Regelwerken) von der Bewegung der Krise allemal in Frage gestellt werden. Gegenüber dieser Vorstellung ist zu vermuten, daß mit der Ausbildung eines neuen Weltverhältnisses sich im Durchgang durch die Krise auch allererst jenes Maß etabliert, das es ermöglicht, Etwas in einem bestimmten Horizont zu kritisieren. Die Rede von einer Aus-ein-ander-Setzung mit der Sache hat ihr Recht gerade aus der ihr vorgängigen Erfahrung eines Untergangs von Sache, Subjekt und Norm in der Krise. Daß die Griechen den unverfügbaren Umschlag aus der A-Porie mit dem Namen der Eu-Porie versahen, deutet darauf hin, daß sich die Möglichkeit einer kritisch-reflektierten Stellungnahme zu Etwas auch einem Gelingen und einem Geschenk verdankt, nicht nur einem Vermögen.

»Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch? Damit es uns glücklich macht, wie Du schreibst? Mein Gott, glücklich wären wir eben auch, wenn wir keine Bücher hätten, und solche Bücher, die uns glücklich machen, könnten wir zur Not selber schreiben. Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie wenn wir in Wäldern verstoßen würden, von allen Menschen weg, wie ein Selbstmord, ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.« Franz Kafka

### III.

Es hieße die poetischen Texte der letzten zweihundert Jahre (wahrscheinlich sogar poetische Texte überhaupt) nicht oder zumindest nur partiell zur Kenntnis genommen zu haben, wollte man bestreiten, daß ihnen eine kritische Bewegung gegen die Selbstgewißheit des Subjekts einerseits, gegen Normativität und Regelwerk andererseits eigen ist. Es wäre daher verwunderlich, sollte sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesen Texten nicht auch von dieser Bewegung als gemeinte begreifen dürfen. Nimmt man aber ernst, was den poetischen Texten der Tradition von jeher als Anlage zur Krise beigegeben war, so sollte das verhindern, daß man mit diesen Texten editorisch etwa so umgeht, wie man es aus der Edition von Geschichtsquellen oder anderen primär in der Bezeichnungsfunktion aufgehenden Texten gewohnt ist. Auch und vielleicht sogar exemplarisch in der Begegnung mit dichterischen

Texten wird sich zunächst die Erfahrung einer radikalen Fremdheit einstellen, die jeden, der sich ihnen nähert, in jene Krise führen kann, die die Möglichkeit freigibt, daß wir in den Erfahrungen mit Literatur über jene Horizonte hinauskommen können, die uns immer schon bestimmt haben. Und man wird sich darauf gefaßt machen müssen, daß diese Texte dazu imstande sind, die allgemeinen Regeln und Prinzipien, wie mit ihrer Überlieferung editorisch zu verfahren ist, von sich selbst aus in Frage zu stellen.

#### IV.

Schon ein oberflächlicher Blick auf die Stoffe der Kleistschen Erzählungen und Dramen zeigt, daß Kleist einer der Autoren ist, in deren Werk sich die geschilderte Problematik zuspitzt.

Von Texten aber, die derart souverän und radikal den gesellschaftlichen Konsens über das Schickliche attackieren, ohne weiteres zu erwarten, sie fügten sich den von uns vorausgesetzten orthographischen und darstellerischen Konventionen, wäre naiv – es sei denn, man wollte die Behauptung wagen, es handle sich bei ihnen um mißlungene Texte, in denen Form und Darstellungsweise dem Stoff äußerlich sind. Wenn man diese offenkundig haltlose Annahme nicht machen will, wird man Schwierigkeiten bekommen bei editorischen Eingriffen, die Rechtschreibung, Interpunktion und alle weiteren konventionellen Signifikanten des Textes betreffen. Insbesondere eine Normalisierung der Orthographie – und sei sie noch so ›behutsam‹ – scheidet dann als editorische Tätigkeit aus. Nicht nur, weil der (aus platonisierenden Vorstellungen sich speisende und jede Normalisierung überhaupt erst ermöglichende) Gedanke einer Lautstandwahrung voraussetzt, was nicht vorzusetzen ist: wir wüßten heute, wie Kleist (oder wer auch immer) zu seiner Zeit gesprochen habe; sondern auch darum, weil die elementare materielle Einheit einer Edition bestenfalls das Graph, nicht jedoch das Phonem sein kann. Es allein ist überliefert. Der Unterschied zwischen »Seeligkeit« und »Seligkeit« scheint nur klein, und eine Edition, die sich an das fiktive Prinzip der Lautstandwahrung<sup>3</sup> hält, wird fraglos die

3. Dieses Prinzip liegt übrigens auch in gewisser Weise der problematischen Unterscheidung von Variante und Korrektur zugrunde, die Lachmann in die Editionswissenschaft eingeführt hat. Vgl. in dessen Nachfolge etwa Hans Werner Seiffert: *Untersuchungen zur Methode der Herausgabe deutscher Texte*, Berlin <sup>2</sup>1969, 44. Man kann die dort vorgeschlagene Unterscheidung nur dann streng durchhalten, wenn man davon überzeugt ist, daß das Phonem gegenüber dem Graph einen grundsätzlichen Vorrang hat. Schon daß man es mit *Literatur* zu tun hat, sollte einen allerdings an der Angemessenheit dieser Prämisse zweifeln lassen. Da die Plausibilität einer Unterscheidung

heutige Schreibweise wählen. Er ist dennoch ein Unterschied ums Ganze, denn die Normalisierung verdeckt, daß bereits Kleist mit seiner allenthalben begegnenden Schreibweise gegen jene säuberliche etymologische Unterscheidung anschreibt, die für die Rechtschreiberegeln zunächst Adelungs dann des Duden maßgeblich geworden ist.<sup>4</sup> Seele und Seeligkeit gehören für ihn, anders als für die damaligen und heutigen Wächter über das orthographische Regelsystem, offenkundig zusammen.

An diesem Beispiel sieht man auch, aus welcher Gleichgültigkeit dem Text gegenüber sich das Argument speist, man müsse schon darum mit der Orthographie nicht so viel hermachen, weil sie eben zu Kleists Zeit noch im Fluß war. Spätestens seit dem Erscheinen von Adelungs Wörterbuch und Rechtschreiblehre<sup>5</sup> gab es für den deutschen Sprachraum Regeln der Orthographie, mit denen sich die avancierten Texte der Zeit auf ihre je verschiedene Art und Weise auseinandersetzten. Und es war die Dialektik der Normierungsbemühungen der Zeit, daß sie die Freiräume eines Schriftstellers nicht etwa eingeengt, sondern im

zwischen Variante und Korrektur zudem an dem ebenfalls problematischen Begriff der Autorintention hängt, wir aber von der Autorintention, wenn überhaupt, nur vermittelt über Texte wissen können, empfiehlt es sich, sich von dieser Unterscheidung nicht zuviel zu versprechen. Selbst wenn von einem Autor begleitende poetologische Reflexionen überliefert wären (wie das etwa bei Hölderlin der Fall ist), bliebe stets noch zu klären, in welchem Verhältnis sie zu einem ausgeführten poetischen Text stehen. Autor und Werk verhalten sich nicht einfach wie *causa* und *causatum* oder wie Intention und Erfüllung zueinander: die Sprache selbst – ihre *Macht* (Humboldt), aber auch ihre produktive Kraft – wäre, wollte man das annehmen, völlig übersehen. Eine Antwort auf die Frage, wo, wenn das überhaupt gelingen kann, der *Person* Kleist, ihr selbst, zu begegnen wäre, ist deshalb keineswegs von psychologischer Kaffeesatzleserei, sondern nur über den Weg einer Auseinandersetzung mit Kleists Texten zu erhoffen.

4. Vgl. Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundart, besonders aber der Oberdeutschen*, Leipzig <sup>2</sup>1793/1801, s.v. selig, IV Sp. 52., Hildesheim, New York 1970.
5. Die erste Auflage von Adelungs Wörterbuch erschien 1774 bis 1786. Die *Grundsätze der Deutschen Orthographie* kamen erstmals 1782 auf den Buchmarkt (verlegt von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, Leipzig). Es folgte die *Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie, nebst einem kleinen Wörterbuche für die Aussprache, Orthographie, Biegung und Ableitung* (Leipzig 1788). Zur Bedeutung des Adelungschen Wörterbuchs für die deutsche Klassik – Schiller verstand es als »Orakel« – vgl. die Einführung von Helmut Henne zum Reprint von: Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundart, besonders aber der Oberdeutschen*, Leipzig <sup>2</sup>1793/1801 Hildesheim, New York 1970, Bd. I, XXIf.

Gegenteil erweitert haben. Die Möglichkeit jedenfalls, gegen eine Regel zu verstoßen, setzt das Zugeständnis der Geltung dieser Regel voraus, und es ist daher an jeder einzelnen Stelle eines Kleistschen Textes zu prüfen, ob ein solcher Regelverstoß vorliegt oder nicht. Den das Nachdenken dispensierenden Trost, es sei nun einmal orthographisch regellos, was überliefert ist (und die darin liegende Konsequenz: eine Normalisierung darum auch nicht schlimm), spenden Kleists Texte und die allgemeinen Bedingungen, unter denen sie entstanden, nicht.

## V.

In der Normalisierung und Normierung moderner Klassiker-Ausgaben reflektiert sich uneingestandenermaßen ein auch sonst überall anzutreffendes leitendes Interesse an der Herrschaft unserer Gegenwart über die Vergangenheit (in enge Nachbarschaft hierzu gehört der fragwürdige Begriff der ›literarischen Aneignung‹) einer Herrschaft, die an sich ebensowenig wünschenswert ist wie die unserer Gegenwart über die Zukunft. Man könnte, wollte man solchen Usurpationen entgehen, auf den Gedanken kommen, als Editor überhaupt nicht in die überlieferten Materialien eines Textes einzugreifen und sie ohne weiteres so zu reproduzieren, wie sie tradiert sind. Letztlich liefe dieses der Normalisierung direkt entgegengesetzte Extrem des editorischen Umgangs mit einem poetischen Text, der im Druck überliefert ist, auf eine reine Reprintausgabe hinaus und hätte faktisch zur Konsequenz, daß die Möglichkeit von Textkorruptelen ausgeschlossen, der herkömmliche Gedanke der *lectio difficilior* also ohne weitere Reflexion totalisiert würde. Eine solche Ausgabe wäre aber (was kritische Ausgaben zwar immer *auch* sein müssen, worin sie sich aber nicht erschöpfen dürfen) nur eine vollständige Materialsammlung. Die Arbeit des Editors wäre zu der eines Automaten herabgekommen. Wer eine solche Art von Ausgabe favorisiert, muß wissen, daß er nicht nur stillschweigend einer Dominanz der Vergangenheit und der Überlieferung über die Gegenwart das Wort redet – was sich als schlimm erweist, wenn in der Vergangenheit Fehler gemacht worden sind, zu denen sich jede Gegenwart als Korrektiv verhalten sollte; er muß auch wissen, daß es Unsinn wäre, eine solche Ausgabe noch als eine *Werkausgabe*, nicht als eine Ausgabe sämtlicher *Graphen* und *Spalten* zu publizieren. Für von der fortschreitenden Digitalisierung faszinierte Medientheoretiker mag eine solche Aussicht verlockend sein. Der Präntention, die die überlieferten poetischen Texte an unsere Aufmerksamkeit machen, dürfte allerdings kaum mit Mitteln der Medientheorie zu entsprechen sein. Eine solche Entsprechung erforderte eher die Bereitschaft, sich vorbehalt- und rückhaltlos der, wie Celan sich einmal doppeldeutig ausdrückt, »unabweis-

bare[n] Frage« und dem »unerhörte[n] Anspruch«<sup>6</sup> noch des unscheinbarsten unter ihnen zu überlassen.

## VI.

Die beiden Arten von Ausgaben, die ich eben idealtypisch auseinandergehalten habe, kommen, den Unterschied ihrer Zielsetzung abgerechnet, in der Verweigerung überein, sich der Krise und der In-Frage-Stellung auszusetzen. Impliziert die eine Weise, sich editorisch mit einem Text zu beschäftigen, unkritisch einen Primat des editorischen Subjekts über das Überlieferte, so kapituliert die andere vor der objektiven Gewalt des Tradierten. Die alte Opposition von Subjektivem und Objektivem wird dabei jedesmal dogmatisch und unfrei beibehalten und gegenüber der Möglichkeit der Krise abgeschottet. Wie schnell diese Opposition ins Wanken geraten kann und von der Fragestellung des Textes so sollizitiert wird, daß sie zugrundegeht, kann ein scheinbar marginales Problem der Textkonstitution der »Marquise von O...« zeigen, das ich gleich diskutieren möchte, weil es für den bisherigen editorischen Umgang mit dem Text exemplarisch ist.

Die Rede von der ›Textkonstitution‹ ist dabei im folgenden durchaus unmetaphorisch zu nehmen: Was überliefert ist, ist nicht schon der Text, sondern bestimmte Stücke Sprache verschiedener Herkunft (das Material der Textkonstitution); ein Eigenname, dem diese Stücke Sprache auf diffuse Weise als Autor unterstellt werden; und ein ganzer Wust von Vorstellungen, der sich an diesem Namen festmacht. Der Text konstituiert sich und wird konstituiert, indem all das – virtuell an jeder einzelnen Stelle des Textes, an jedem Komma, jeder Lücke, jedem Gedankenstrich, jedem Auslassungszeichen immer wieder aufs Neue – im Durchgang durch die Krise in Frage gestellt wird.<sup>7</sup> Die Textdarbietung der *BKA* gibt von diesem Prozeß nur den Leichnam des Resultats: den konstituierten Text einerseits und das von ihm geschiedene Material des Apparats andererseits. Die graphische Kluft zwischen Text und Apparat auf jeder Seite der *BKA* ist Narbe jener Krise, der der Text seine Konstitution verdankt. Ob eine Objektivation zu Recht besteht oder nicht, ist dabei aus methodischen Gründen nicht mit Mitteln eines noch so reflektierten Positivismus zu entscheiden – denn er setzt

6. Paul Celan: »Der Meridian«, in: Beda Allemann/Stefan Reichert (Hg.), *Paul Celan. Gesammelte Werke*, Bd. 3, 187-202, hier 199.
7. Von hier aus, nicht etwa aus einer bibliophilen Manie, erklärt es sich, daß die *BKA* der Individuierung der einzelnen Texte schon im Aufbau der Gesamtausgabe nachkommt und jeder Einzeltext die ihm *und nur ihm* angemessene editorische Behandlung finden soll.

(wie versteckt auch immer) allemal den Text schon als ein Objekt voraus. Die Prüfung einer kritischen Edition wird daher nicht gelingen, ohne den kritischen Weg einer Thematisierung und In-Frage-Stellung des gesamten Textvorverständnisses zu gehen. Dieses Textvorverständnis wird sich aber wiederum nur am Text selbst ausweisen können, den zu prüfen es sich anschickt. Der Text bestimmt so an jeder fraglichen Stelle die Interpretation; umgekehrt bestimmt an jeder fraglichen Stelle die Interpretation den Text. Angesichts dieses Verhältnisses wäre die Literaturwissenschaft gut beraten, die traditionelle Verachtung der Interpretation in Editionsfragen (ohnedies nur ein Eingeständnis ihres eigenen Unvermögens) und die komplementäre Hochschätzung ihrer scheinbar vom Subjektivismus nicht infizierten Textgrundlagen noch einmal zu überdenken. Beider Halbwertszeit ist *an jeder fraglichen Textstelle* die gleiche. Und es wäre eine verharmlosende Redeweise, wollte man im Blick auf das kritische Grundverhältnis vom altbekannten hermeneutischen Zirkel sprechen. Die Bewegung, der man sich in diesen Fragen anzuvertrauen hat, ist die eines Wirbels, in welchem jede Gewißheit vergeht.

## VII.

Eine kritische Ausgabe der »Marquise von O...« sieht sich vor das Problem gestellt, wie sie mit der verschiedenen Schreibung des Wortes »Commendant«/»Kommandant« umgeht, die in dem Druck von 1810 (= E) begegnet. Für den Erstdruck im »Phöbus« (= P) wäre eine ähnliche Überlieferungslage<sup>8</sup> zu debattieren, doch will ich mich bei der Diskussion des Problems auf Kleists spätere Überarbeitung des Textes beschränken, die für die Textkonstitution der *BKA* maßgeblich ist.

Man muß sich klarmachen, daß die Rede von der ›verschiedenen Schreibung des [also *eines*] Wortes‹ bereits unkritisch eine Vorentscheidung darüber enthält, in welchem Horizont sich das Problem zeigen kann, mit dem die Auseinandersetzung zu suchen wäre – so daß die kritische Auseinandersetzung durch diese Orientierung bereits entfällt. Indem man nämlich annimmt, die unterschiedliche Schreibung sei indifferent gegenüber der Einheit des Gemeinten – nämlich des ›Kommandanten‹ im heute gebräuchlichen Sinne –, kann die Verschiedenheit zweier Schreibungen nur als ein semantisch irrelevanter Überfluß erscheinen, mit dem dann mehr oder weniger beliebig verfahren werden kann. Es ist aber durchaus die Frage, ob die Hypothese, es handle sich um *ein* Wort *nur* verschiedener Schreibung, berechtigt ist. Bevor man zu ihrer Stützung sogleich zu Mutmaßungen über den Produktionsprozeß

8. Vgl. *BKA* II/2, 17<sub>5</sub>; 18<sub>1</sub>; 18<sub>22-23</sub>.

(Schreibversehen des Autors, Setzerfehler etc.) greift<sup>9</sup>, wäre aus methodischen Gründen zu fordern, zunächst einmal das Überlieferte in seinem virtuellen Bezug auf den Text selbst zu befragen. Obwohl man – wie sich von selbst versteht – die Möglichkeit von mechanischen oder sonstigen Fehlerquellen bei einer Textüberlieferung nie ausschließen kann, sollte man doch bei Texten, wie die Kleists es sind, mit Hypothesen über den Einfluß des Entstehungsprozesses auf die Überlieferungsgestalt solange zurückhaltend sein, bis alle innertextuellen Kohärenzvermutungen gescheitert sind.<sup>10</sup> Das ist eine *Minimalbedingung*, die erfüllt sein muß, um etwa die Annahme eines Setzerfehlers, eines Schreibversehens oder einer bedeutungslosen Schreibirregularität zuzulassen.<sup>11</sup>

Man muß zugeben, daß sich angesichts des Problems der Schreibung der Worte ›Commendant‹ und ›Kommandant‹ in der »Marquise

9. In der Tat kann auffallen, daß die Editionswissenschaft ganz allgemein dazu neigt, Textprobleme zu rasch in Probleme der Textproduktion zu überführen – wobei überrascht, daß dabei der sonst so perhorreszierten Spekulation nun ohne weitere Vorbehalte Tür und Tor geöffnet wird. Der Stand der Begrifflichkeit, mit der über den Herstellungsprozeß spekuliert wird, ist dabei in der Regel auf dem Niveau der am Verhältnis von Ursache und Wirkung orientierten mechanistischen Seelenlehren des 18. Jahrhunderts.
10. Für jede kritische Editionswissenschaft müßte dabei der Begriff der Relevanz im Mittelpunkt ihres Interesses stehen. Vorarbeiten zu dessen Bestimmung finden sich bei Alfred Schütz: *Das Problem der Relevanz*, hg. u. erl. v. Richard M. Zaner. Mit e. Einl. v. Thomas Luckmann, Frankfurt am Main 1971; Alfred Schütz/Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1979, hier Bd. 1, 224ff.
11. Vgl. hierzu auch Hans Zeller: »Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition«, in: Gunter Martens/Hans Zeller (Hg.): *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, München 1971, 45–89, bes. 70ff. Die Schwierigkeit bei Zellers Vorstellung von einem Textfehler liegt im Begriff des Kontextes (oder, wie sich Zeller auch ausdrückt, der textinternen Struktur), bei dem immer zu befürchten ist, daß er ein Herrschaftsverhältnis des Ganzen über die Teile impliziert. Die Fragwürdigkeit der These vom Primat des Kontextes, wie sie seit Schleiermacher oder Saussure immer wieder behauptet wird, kann man sich leicht am Satzverstehen deutlich machen. So richtig es ist, mit Frege zu sagen, nur im Zusammenhang eines Satzes hätten Wörter eine Bedeutung, so richtig ist umgekehrt auch, daß ein Satz nur sinnvoll ist, vermittelt über die semantische Schwerkraft der einzelnen in ihm versammelten Ausdrücke (und Pausen, die ihn begrenzen und durchschneiden). Kontext ist kein topographischer Ausdruck (nicht alles, was in der Umgebung eines Wortes steht, gehört zu dessen Kontext), sondern ein dialektischer Terminus, der immer schon eine *herrschaftsfreie* Vermittlung von Einem und Vielem voraussetzt – mit der Pointe, daß in poetischen Texten manchmal schon ein kleines Detail genügt, um die zuvor etablierte Vorstellung vom Kontext in die Krise zu führen.



von O...« eine solche Annahme nahezulegen scheint. Die Schreibung ›Commendant‹ taucht im überlieferten Material der »Marquise von O...« insgesamt 77 mal auf (flektierte Formen und Komposita eingeschlossen); die Schreibung ›Kommandant‹ hingegen nur an drei Stellen. Die Ausgabe Erich Schmidts vom Anfang dieses Jahrhunderts hielt diese drei Stellen denn auch ohne weiteres für korrupt (und das impliziert zugleich das Urteil: für das Textverständnis irrelevant) und normierte mit Blick auf Wahrung des ›Lautstandes‹, wobei Schmidt den Eingangskonsonanten der deutschen Schreibung anglich. In seiner Edition findet sich folglich stets die Schreibung ›Kommendant‹ – ein klassisches Kunstprodukt editorischer Tätigkeit, das legitimerweise einem mutmaßlich entstellten Text durch einen kleinen Eingriff auf die Beine helfen will.

Sembdner hat in seiner Edition aus dem überlieferten Material einen anderen Schluß gezogen: die Konsequenz war allerdings auch bei ihm eine Normalisierung der Orthographie. Im Nachwort seiner Ausgabe<sup>12</sup> moniert er an Schmidts Vorgehen, es setze »Kleists fehlerhafte, aber phonetisch gleichgültige Schreibweise *Commendant* selbst an solchen Stellen ein, wo ursprünglich die korrekte Form [i.e. für Sembdner ›Kommandant‹] gestanden hatte.« In seiner Ausgabe der »Marquise von O...« finden sich demzufolge die 77 Stellen des Textes, an denen ›Commendant‹ überliefert ist, an die drei Stellen orthographisch angeglichen, an denen das nicht der Fall ist. In Sembdners Text begegnet daher durchgängig die Schreibung ›Kommandant‹.<sup>13</sup>

Man kann so vorgehen – vielleicht auch in der Absicht, Schüler nicht durch eine sonderbare Schreibweise zu verwirren.<sup>14</sup> Es wäre aber irrig, ein solches Tun Text-Kritik zu nennen. Schon ein dogmatischer Positivismus hätte Schwierigkeiten, Kleists Schreibweise ›Commendant‹ »fehlerhaft« und »phonetisch gleichgültig« zu nennen, ist sie doch die

12. Helmut Sembdner (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München <sup>4</sup>1985, hier Bd. 2, 1038.
13. Die von Siegfried Streller in Zusammenarbeit mit Peter Goldammer, Wolfgang Barthel, Anita Golz und Rudolf Loch herausgegebene Ausgabe (*Werke und Briefe in vier Bänden*. Frankfurt am Main 1986) hat schließlich die dritte Möglichkeit einer Normierung ergriffen. Bei ihr steht an allen Stellen »Commendant«.
14. Vgl. dagegen aber schon Karl Lachmann: »Rechenschaft über L. Ausgabe des Neuen Testaments«, in: ders., *Kleinere Schriften zur classischen Philologie*, hg. von J. Vahlen, Berlin 1876 (= *Kleinere Schriften* Bd. 2), 250-272, hier 254: »Es ist meines Amtes nicht, zu beurtheilen, ob man etwa, um der Schwachen zu schonen, auch noch unkritische von Anstößen gereinigte Texte zu machen zweckmäßig finden wird; aber nur ja nicht einen einzigen unveränderlichen, sondern nach Verschiedenheit der Subjectivitäten verschiedene.«

einzigste, die in Adelungs Wörterbuch verzeichnet ist<sup>15</sup>, und in ihrer phonetischen Realisation wohl auch deutlich von ›Kommandant‹ zu unterscheiden.

Was aber mehr noch ins Gewicht fällt, ist, daß bei Schmidt wie bei Sembdner die in die Krisis hineinführende Frage, ob sich nämlich an der Verschiedenheit der abweichenden Signifikanten ein differenzierter, dem Text selbst zugehöriger Sinn niederschlägt, erst gar nicht gestellt wird.<sup>16</sup> Eben diese Frage aber stellt sich angesichts der überlieferten Dokumente. Wer sich auf sie nicht einzulassen bereit ist, verhält sich wie jemand, der die Möglichkeit auszuschließen sucht, in einem Gespräch könne sein Gegenüber ein Wort verwenden, das er noch nicht kennt – und zu diesem Zweck eher dazu bereit ist anzunehmen, die Akustik des Raumes habe das Wort seines Gegenübers entstellt, als zurückzufragen oder gar durch die Wahrnehmung der sonderbaren Äußerung des Anderen die Fiktion, der eigene Wortschatz sei längst abgeschlossen, in Frage stellen zu lassen. In der Tat aber steht bei dem scheinbar marginalen editorischen Problem der beiden Schreibungen ›Commen-/Kommandant‹ das Ganze des Textvorverständnisses in Frage. Eine kritische Entscheidung in dieser Sache wird demnach nicht zu fällen sein, ohne daß man sich Gedanken macht, welche Auswirkungen diese Entscheidung wiederum auf das Textverständnis hat.

15. Vgl. Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch*, s.v., Bd. 1, 1342: »von dem Franz. Commandant, der oberste Befehlshaber in einer Festung, der alles, was den Dienst einer Besatzung, die Unterhaltung der Festungswerke, und die Vertheidigung des Ortes betrifft, anzuordnen hat.« In Friedrich Nicolais *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend*, 3 Bde., Berlin <sup>3</sup>1786, 146, findet sich übrigens die heutige *Kommandantenstraße* (Berlin) noch als *Neue Kommendantenstraße* beschrieben. Der dem ersten Band beigefügte Stadtplan gibt dagegen *Commendantenstraße* zu lesen.
16. Es ist klar, daß Sätze wie »in der Regel schreibt Kleist [...]« hierbei nur wenig helfen. Sie sind im strikten Sinne vorkritisch – und sollten spätestens seit Szondis in den Hölderlin-Studien vorgetragenen Kritik an der Parallelstellen»methode« von einer kritischen Textwissenschaft nicht mehr verwendet werden. Wenn jemand 999mal ein Wort in einer bestimmten Bedeutung gebraucht (was schon als Annahme zu bestreiten wäre, denn die Situationen des Gebrauchs verändern sich), heißt das noch lange nicht, er könne nicht beim nächsten Mal etwas anderes mit dem Wort meinen – es sei denn, man wolle einem Menschen grundsätzlich abstreiten, daß er auch etwas Neues probieren oder etwas dazulernen könne. Es gibt in der publizierte Textpoetik der letzten 50 Jahre nur wenig Fortschritte an Einsicht; Szondis Kritik an besagter Methode rechnet dazu, und es ist leider bezeichnend, wie schnell über sie hinweg wieder zur Tagesordnung übergegangen worden ist.

## VIII.

Vielleicht gibt es keine zweite Erzählung Kleists, die sich derart souverän dem Bedürfnis des Lesers widersetzt, mit einer *Person* des erzählten Plots sympathisieren zu können (von einer Befriedigung des Identifizierungsbedürfnisses ganz zu schweigen), wie die »Marquise von O....«. Manche neueren Interpretationen scheinen sogar geradezu zu dem Zweck und unter dem Druck des Verlangens geschrieben zu sein, diese Sprödigkeit und Verweigerung vom Text zu nehmen.<sup>17</sup> Meist berufen sich Rettungen dieser Art natürlich auf die Person der Marquise von O.... selbst, obwohl schon der Umstand, daß sie der Erzähler an keiner Stelle der Erzählung beim Vornamen nennt<sup>18</sup>, gegenüber einem solchen Versuch skeptisch machen sollte. Allerdings scheint der Text selbst einen Satz als Kronzeugen für eine positive Wertung der Marquise anzubieten – und tatsächlich wird hier ein Angebot an den Leser gemacht, das zu einer günstigeren Einschätzung der Marquise führen könnte. An dieser Stelle, die in apologetischen Interpretationen immer wieder angeführt wird, heißt es in Kleists Text: »Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor.«<sup>19</sup> Es wäre töricht abzustreiten, hier könne nicht für einen Moment der Gedanke freier Selbstbestimmung die Decke durchstoßen, die die Zwänge der »bürgerlichen«<sup>20</sup> Adelsgesellschaft über alle persönlichen Verhältnisse in dieser Erzählung geworfen hat. Er hat seinen Ort aber an einer äußersten Grenze, die Kleists Text nirgends überschreitet und die es verhindert, irgendeine Handlung irgendeines Aktanten dieses Textes völlig unzweideutig einschätzen zu können. Sosehr der Marquise Einstehen für die Kinder ein Moment von Freiheit in Anspruch nimmt, sosehr ist auch richtig, daß die Motive, die sie zu ihrer Handlung führen, präzise jene sind, die, wenngleich auf je verschiedene Weise, die Vorstellung aller beherrschen: solche des Besitzenwollens. Das unterstreicht mit Nachdruck der folgende Satz, der von apologetischen Deutungen meist nicht mehr zitiert wird. Zwar ist die Marquise für einen Augenblick »im Freien«<sup>21</sup>, aber dieser Augenblick ist schon vergangen, indem sich zeigt, daß der

17. Als ein Extrem in diesem Sinne nenne ich Eberhard Schmidhäuser: »Das Verbrechen in Kleists ›Marquise von O...‹. Eine nur am Rande strafrechtliche Untersuchung«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1986, 156–175, der sich sogar für den Grafen darum bemüht, die »Einheit seiner Persönlichkeit« (173) zu retten.
18. Im Unterschied etwa zum Grafen.
19. BKA II/2, 59f.<sup>21ff.</sup>
20. BKA II/2, 62<sub>3</sub>.
21. BKA II/2, 60<sub>4</sub>.

Feind, dem sich die Marquise entronnen wähnt, längst okkupiert hat, worin sie sich in ihrem Eigensten glaubt: den Horizont ihrer Vorstellungen. »Der Aufruhr, der ihre Brust zerriß, legte sich, als sie im Freien war, sie küßte häufig die Kinder, diese ihre liebe *Beute*, und mit großer *Selbstzufriedenheit* gedachte sie, welch einen Sieg sie, durch die Kraft ihres schuldfreien Bewußtseyns, über ihren Bruder davon getragen hatte.«<sup>22</sup> Das Komma (statt des zu erwartenden Punktes) zwischen erstem und zweitem Hauptsatz dieser Periode läßt es in der Tat zu, von diesem ganzen Passus als von einer Peripetie zu reden – allerdings nicht zu einem anderen, sondern ins Selbe, wie es an anderer Stelle heißt: »in die alte Ordnung der Dinge«<sup>23</sup> zurück. Das Verhältnis zu den Kindern, ein innerliches *par excellence*, wird vollständig in Ausdrücken beschrieben, die dem Vokabular des Krieges entstammen. Die Kinder werden zur Beute herabgesetzt – und das heißt eben auch: zur Sache, derer man sich gewaltsam bemächtigt.<sup>24</sup> Auch das eine Vergewaltigungsphantasie.

Vom zweiten Satz dieses Abschnittes aus liest man dann auch den ersten vielleicht wieder aufmerksamer und kann schon an der semantischen Reibung der beiden Worte »schön« und »Anstrengung« ein wenig verunsichert werden. Zugleich wirft die Art und Weise, wie die Rede vom ›Selbst‹ eingeführt wird, ein bezeichnendes Licht auf das, womit die Marquise in der momentanen Situation bereits zufrieden (vgl. den folgenden Satz) ist. Denn ›jemanden mit jemanden bekannt machen‹ ist ein Ausdruck, der in dem Zusammenhang, in dem er hier gebraucht wird, wiederum ein inneres Selbstverhältnis an die Äußerlichkeit und Förmlichkeit preisgibt. Kleists Text spricht nicht etwa von einer Besinnung. Nicht nur ist es so, daß nur einander Fremde miteinander bekannt gemacht werden können; dieses Tun ist überdies ein gesellschaftlich-höflicher Akt. Hinzu kommt, daß das wechselseitige Eindandervorstellen allein die Möglichkeit eines künftigen Kennenlernens bedeutet, nicht dessen Wirklichkeit. Weit entfernt davon, Selbsttransparenz zu bezeichnen, wird durch Kleists Formulierung gerade vollständiges Bei-Sich-Selbst-Sein der Marquise dementiert. Wie so manches läßt die »Geschichtserzählung«<sup>25</sup> der Vorkommnisse auch dieses Versprechen unerfüllt. Nur als Versprechen und als uneingelöste Möglichkeit bleibt es – in seiner Grenze – zu bewahren.

22. BKA II/2, 60<sub>3</sub>; Herv. v. mir.

23. BKA II/2, 19<sub>8f.</sub>.

24. Wobei die Rede von der Beute auch darum befremdlich ist, weil sie voraussetzt, daß die Marquise dem Obristen ein Recht auf ihre Kinder zugesteht.

25. BKA II/2, 64<sub>10</sub>.

## IX.

Wer sich gleichwohl eine positivere Einschätzung der Marquise retten will, dürfte spätestens mit der unwürdigen<sup>26</sup> Farce des Schlußabschnitts der Erzählung Schwierigkeiten bekommen.<sup>27</sup> Es gibt am Ende keine Person, deren Ansehen dieser Schlußabschnitt, eine Art letztes Gericht, nicht rückwirkend noch weiter beschädigen würde. Nicht allein der Graf nimmt, wie es dort sarkastisch heißt, »den Huth vor der Gesellschaft«<sup>28</sup> ab – die Kunst der Unterwerfung unter jenes Spiel der Konvention, das sie hier aufführen und das mit ihnen spielt, üben konzentriert alle. Die Rolle, die auf den letzten Seiten der Erzählung das Geld und das Avancement der Marquise in den Grafenstand spielt, ist für den Pakt aller mit dem Bestehenden nur der äußerlichste Beleg. Was immer jene Verzeihung »alle[r] Seiten« *um*, wie Kleists Text doppeldeutig final-adversativ ausspricht, »der gebrechlichen Einrichtung der Welt *willen*«<sup>29</sup> sonst noch sein mag – in ihr liegt allemal, daß sie die bestehenden Verhältnisse zu stabilisieren sucht. Diese Verhältnisse aber lassen innerhalb von Kleists Text sämtliche von ihnen betroffenen Personen in ihrem Personsein in Hälften zerspringen, die sie selbst (ein Ausdruck, der hier nur noch mit Vorsicht verwendet werden kann) nicht mehr miteinander vermitteln können. Wenn Personsein irreduzibles Fürsichselbstsein und Eingebundensein in Sozialität zugleich meint<sup>30</sup>, so zeigt Kleists Text präzise den Riß, der sich in der bürgerlichen Adelsgesellschaft durch dieses Zugleich zieht.<sup>31</sup> Kein Zufall ist darum, daß gerade in der Schlußpassage Zweierzahlen so wichtig werden. Sie sind wie die

26. Daß in der »Marquise von O....« so häufig von Würde geredet wird, hängt direkt damit zusammen, daß die *personale* Integrität aller Gestalten in Frage steht. Eine Anbindung des Begriffs der Würde an den der Person besteht explizit mindestens seit Kant. Vgl. die einschlägigen Passagen in Immanuel Kant: »Grundlegung zur Metaphysik der Sitten«, in: *Akademieausgabe*, Bd. IV, 436 und ders.: »Metaphysik der Sitten«, in: *Akademieausgabe*, Bd. VI, 223, 434f.

27. BKA II/2, 100ff.<sub>6ff.</sub>

28. BKA II/2, 100<sub>19</sub>.

29. BKA II/2, 102<sub>2f.</sub>; Herv. v. mir.

30. Vgl. hierzu zusammenfassend Reto Luzius Fetz: »Personbegriff und Identitätstheorie«, in: *Freiburger Zeitschrift für Theologie und Philosophie* 35 (1988), 69–106.

31. Wie wenig Kleists Text diesen Riß zu verschleiern sucht, erkennt man dann, wenn die Frage nach einer strafrechtlichen Untersuchung des vom Leser zu rekonstruierenden Delikts erst gar nicht gestellt wird – obwohl Vergewaltigung natürlich ein Officialdelikt ist. Der Trugschluß des Textes bleibt nach dieser Seite hin völlig unaufgelöst. Vgl. den Hinweis bei Joachim Bohnert: »Positivität des Rechts und Konflikt bei Kleist«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1985, 39–55, hier 44.

11<sup>32</sup> nicht nur ganz abstrakte Anzeichen für das Gespaltensein der Personen; sie weisen auch auf den Bann des Wiederholungszwangs, der sich am Ende definitiv durchgesetzt hat. Daß das »dritte [...]«<sup>33</sup> Kind<sup>34</sup> schließlich umstandslos zu einem »ersten« herabgestuft werden kann, dem »jetzt noch« »eine ganze Reihe von jungen Russen«<sup>35</sup> folgte<sup>36</sup>, gehört in den Zusammenhang des Undsowweiter ebenso wie adversativ die zuvor eingeführte befremdlich abstrakte Rede vom »gefürchteten« oder »fürchterlichen«<sup>37</sup> Dritten. Ein Drittes nämlich fürchten, – »um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen« – all jene, die als Personen unter dem Druck der Verhältnisse und auf Grund ihrer eigenen Schwäche in zwei bezugslose Teile von Personalität zersprungen sind, die von ihrer Rollenidentität<sup>38</sup> dominiert werden: die Marquise, der Graf, die Obristin und der Obrist.

## X.

Für die Marquise tritt dieses Auseinanderfallen besonders deutlich an der oben zitierten Stelle hervor, an der der Gewinn von Selbständigkeit direkt zur Unterwerfung unter Vorstellungen umschlug, die sie heterogen bestimmten. Gerade indem hier der utopische Gedanke von Selbstbestimmung sich am Horizont abzeichnet, tritt der anschließende Fall des Bewußtseins so scharf hervor. Weiter illustrieren ließe sich die Gespaltenheit der Person der Marquise an ihrem Schwanken zwischen der Kultivation ihrer Innerlichkeit und dem unmotivierten Drang, sich zu

32. Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Oskar Seidlin: »What the Bell Tolls in Kleist's ›Der zerbrochne Krug‹«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 51 (1977), 79–97. Vgl. BKA II/2, 73<sub>23</sub>; 75<sub>4</sub>; 85<sub>8</sub>; 91<sub>18</sub>; 92<sub>20</sub>; 98<sub>8</sub>; 99<sub>23</sub>.
33. BKA II/2, 61<sub>2</sub>.
34. Anfänglich verheißt das Kind auf Grund der Parallele zur unbefleckten Empfängnis Erlösung. Wie der Erzähler mit seinem weiteren Schicksal umgeht, ist jedoch geradezu exemplarisch für die Art und Weise, in der die Erzählung am Ende ihr utopisches Potential neutralisiert.
35. BKA II/2, 102<sub>10f.</sub>.
36. Wobei die eigenartige Formulierung: »Eine ganze Reihe von jungen Russen folgte jetzt noch dem ersten« im Zusammenhang der ganzen Erzählung sich auch noch anders auslegen läßt als auf die Kinder.
37. BKA II/2, 93<sub>19</sub>; 102<sub>13</sub>.
38. Vgl. in diesem Zusammenhang die Stellen BKA II/2, 12<sub>11ff.</sub>: »Der russische Officier, der, nach der Rolle zu urtheilen, die er spielte, Einer der Anführer des Sturms zu seyn schien [...]«; 26<sub>17ff.</sub>: »[...]«, daß ihm, bei der ungünstigen Rolle, die er eben jetzt zu spielen gezwungen sey, [...]«; 93<sub>8ff.</sub>: »Die Mutter bemerkte die Unschicklichkeit der Rollen, die der Vater und der Bruder dabei zu spielen haben würden, [...]«

profanieren, welcher krasser nicht hätte dargestellt werden können als durch die Zeitungsannonce. Käthchen und Penthesilea stehen beziehungslos nebeneinander. Der Graf, *als Person* von der Marquise schon darum nicht wahrgenommen – wie Kleists Text sagt: *empfangen*<sup>39</sup> –, weil im Horizont der unmenschlichen Vorstellungen von Engel und Teufel schematisiert, zerfällt vor den Augen des Lesers ebenfalls in zwei disparate Teile: Zum einen ist er *anscheinend* der von seiner Begierde Getriebene, der den Anderen mißbraucht, und er zeigt sich andererseits als Altruist, der zu jedem Opfer bereit ist. Als *mutmaßlicher*<sup>40</sup> Vergewaltiger der Marquise scheint er sich gewaltsam alle Rechte einer anderen Person gegenüber zu nehmen: er macht sie zum Vehikel der Triebabfuhr, zur Sache; als Ehemann unterschreibt er einen »Heiraths-kontrakt«<sup>41</sup>, der ihm, das andere Extrem, allein Pflichten überträgt – er macht sich selbst zur Sache. Frau von G..., an sich als vermittelnde Gestalt angelegt, erweist sich in ihrem durchgängig instrumentellen Handeln nicht als Vermittlerin, sondern, wie Kleist in dem scharfen Schlußabschnitt ausspricht, als vom Geld korrumpierte *Veranstalterin*<sup>42</sup>. Der eingangs unversöhnliche Diktator, ihr Mann, »gebährdet [...]«

39. BKA II/2, 92<sub>16f.</sub>; 93<sub>13</sub>.

40. Alles kommt auf dieses »mutmaßlich« an. Denn es ist auf dem Faktum zu insistieren, daß die einzige Instanz, die die Frage beantworten könnte, ob der Graf die Marquise tatsächlich vergewaltigt hat, der Erzähler, hierüber schweigt. Der Leser wird von ihm systematisch im Unklaren gelassen. Kleists Text ist dabei so geführt, daß von dem ominösen Gedankenstrich an die Vorstellung, es habe tatsächlich eine Vergewaltigung stattgefunden, zunehmend die Einbildungskraft des Lesers *penetriert* – so der Leser das zuläßt. Wie suggestiv der Text diesbezüglich ist, zeigt sich bei einem Blick auf die zeitgenössische Rezeption, die Stellungnahme der Wiener Zensurbehörde und die sich anschließende literaturwissenschaftliche Sekundärliteratur. Daß die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist, muß aber nicht eigens betont werden. Das Eigenartige ist, daß von Anfang der Rezeptionsgeschichte dieses Textes an eine Auslegung *ad malum*, wenn man so will, eine befleckte Empfängnis, stattgefunden hat – mit der Folge, daß man Kleists Text als schockierend empfinden mußte. Wollte man aber sagen, dieser Text sei um eines solchen Schockes willen geschrieben worden, so hätte man nicht einmal die halbe Wahrheit gesagt. Denn der Schock, den man sich in der Rezeption dieses Textes zuziehen *kann* (und sich zugezogen hat), ist das genaue Pendant zu der vom Leser selbst rekonstruierten Vergewaltigung auf der Ebene des Plots: In ihm macht sich der ohnmächtige Leser zur Sache. Er muß sich aber nicht zur Sache machen, sondern kann die Bedeutung des Gedankenstriches auch offenhalten. Meine Bemerkungen sind daher auch keineswegs ein Plädoyer für die These der unbefleckten Empfängnis, sondern dafür, den Text als ein Experiment mit der Einbildungskraft der Leser wahrzunehmen.

41. BKA II/2, 99<sub>11</sub>.

42. BKA II/2, 101<sub>20f.</sub>.

sich, nachdem er seine ganze Verfehlung abschätzen kann, »ganz convulsivisch«<sup>43</sup> – die »Lust der himmelfrohen Versöhnung«<sup>44</sup>, die seine Frau zu spüren glaubt, rührt nach der zu erschließenden Vergewaltigung der Marquise durch den Grafen an ein zweites Tabu. Sie trägt unübersehbar Züge des Inzests. Auf dem Hintergrund der Tatsache, daß der Obrist eingangs nach allen Regeln der Konvention und vollständig dem Komment verpflichtet die ihm anvertraute Zitadelle verteidigt, löst die Vorstellung eines haltlos schluchzenden Hysterikers, der sich über seine eigene Tochter hermacht, das Bild eines einheitlichen Charakters definitiv auf.

## XI.

Das Nachdenken über Kleists Text ist damit an dem Punkt angelangt, an dem man sich der kritischen Frage der differierenden Schreibungen ›Commendant‹ und ›Kommandant‹ noch einmal stellen kann. Vielleicht nämlich ist die orthographische Differenz schon an sich selbst kritisch und entspringt einer Krise, die das herrschende Prinzip – es handelt sich um die Person des *Obristen* – in Frage stellt. Dabei weist die fremde Schreibung ›Commendant‹ vermittelt über das Französische zurück auf das lateinische Verbum ›commendare‹, das zunächst mit ›befehlen‹ oder ›kommandieren‹ überhaupt nichts zu tun hat, sondern ›anvertrauen, übergeben‹ meint.<sup>45</sup> Der Begriff der ›Kommende‹ hat diese Bedeutung bis heute bewahrt. Bereits im zugrundeliegenden Stammverb ›mandare‹ selbst gehen die Worte ›manus‹ und ›dare‹ eine Verbindung ein, die auf ein bestehendes Vertrauensverhältnis deutet. Ein solches Vertrauensverhältnis wird aber ohne Wechselseitigkeit nicht zu denken sein, und alles, was sich aus ihm an Befugnissen für einen ›Commendanten‹ ableitet, insbesondere das Recht des Krieges: anderen Befehle zu erteilen, leitet seine Legitimation aus dem anfänglichen Verhältnis ab. Indem Kleists Text die Schreibung ›Kommandant‹ mit der Schreibung ›Commendant‹ engführt, tritt das allgemeinere Grundverhältnis des Anvertrauens allererst in Kontur. Daß ›Commendant‹ in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle auf diese Weise geschrieben wird, ist eine fortwährende Erinnerung an dieses Verhältnis, der Schritt zum ›Kommandanten‹ hingegen Ausdruck von Regreß. In ihm reflektiert sich die Preisgabe des Grundverhältnisses an die den Personen gegenüber indifferente Äußerlichkeit von Befehlen und Gehorchen.

43. BKA II/2, 88<sub>21</sub>.

44. BKA II/2, 92<sub>20f.</sub>

45. Vgl. Hermann Menge: *Langenscheidts Großwörterbuch. Lateinisch-Deutsch*, Berlin, München, Wien, Zürich <sup>17</sup>1971, s.v. *commendo*, 141.



Kleists Text hätte die Spannung, die die Person des Obristen zerreißt, nicht stärker hervorheben können als durch den folgenden Satz des Eingangsabschnittes: »Der Obrist erklärte gegen seine Familie, daß er sich nunmehr verhalten würde, als ob sie nicht vorhanden wäre; und antwortete mit Kugeln und Granaten.«<sup>46</sup> Als Reaktion auf eine bestimmte Situation, die es ihm anscheinend<sup>47</sup> nicht mehr erlaubt, die Einheit seiner Person in der Opposition von öffentlicher Aufgabe und privatem Eingebundensein in die Familie zu wahren, ist diese Erklärung »gegen seine Familie« selbst schon eine Antwort »mit Kugeln und Granaten«.<sup>48</sup> Militärische Vorstellungen überformen ihm von nun an sprachlich die persönlichen Verhältnisse. Hierfür steht nicht nur die eigenartig metaphorische Rede vom Antworten an der eben zitierten Stelle – an sich ist sie auf den Dialog bezogen –, sondern auch die spezifische Deformation, daß der Obrist, nachdem er von der Schwangerschaft seiner Tochter erfahren hat, nur noch »auf eine Art« zu bitten versteht, »die einem Befehle gleich«<sup>49</sup> sieht. Das an die Person des Anderen frei appellierende Bitten geht im Befehlston unter, der voraussetzt, man könne mit dem Anderen umgehen wie mit einer Sache. Das Wissen um das persönliche Versagen läßt sich an beiden Stellen gleichwohl nicht unterdrücken: Im »als ob« des zuerst zitierten Satzes ist es ebenso anzutreffen wie im »Gedächtniß«<sup>50</sup> seiner Tochter, das der Obrist durch eine äußerliche Veranstaltung, das Abhängen eines Porträts, »ganz zu vertilgen«<sup>51</sup> sucht.

In diesem Zusammenhang wird es sprechend, daß Kleists Text den Obristen zum ersten Mal »Kommandanten« nennt, als es sich erweist, daß dieser seiner Pflicht, die ihm Anvertrauten zu schtzen, im Fall der Marquise nicht nachkommen können: Vom »Kommandant[en]« heißt es dort nämlich, er sei »auf die Nachricht von dem Unfall, der die Marquise betroffen hatte, in die äußerste Bestürzung«<sup>52</sup> geraten. Der Titel wird zur Worthülse – wie sehr, mag man daraus ersehen, daß beim nächsten Auftritt des »Kommandanten« nicht mehr länger er der »Befehlshaber«<sup>53</sup> ist, sondern, wie im unmittelbar vorhergehenden Satz ostentativ ausgesprochen, der russische General, den er gleich

46. BKA II/2, 9<sub>ff.</sub>.

47. In der Tat läßt der Text die Frage zu, ob eine frühere Übergabe der Zitadelle zum Schutz der Zivilpersonen, die sich in ihr aufhalten, nicht denkbar gewesen wäre.

48. Und es ist daher bezeichnend, daß sich im zweiten Satz der eben zitierten Periode kein grammatisches Subjekt mehr findet.

49. BKA II/2, 72<sub>18f.</sub>.

50. BKA II/2, 72<sub>22.</sub>.

51. BKA II/2, 72<sub>23.</sub>.

52. BKA II/2, 13<sub>7ff.</sub>.

53. BKA II/2, 14<sub>20.</sub>.

darauf – ein drittes Mal als »Kommandant« – ausgerechnet seiner »Dankbarkeit«<sup>54</sup> versichert. In seiner Beziehung zu seiner Familie wie auch in seiner öffentlichen Aufgabe gescheitert, zerspringt, was er als Person nicht hat miteinander verbinden können, in jene zwei Extreme des diktatorischen Despoten und des hysterischen Liebhabers der eigenen Tochter, die ihn Kleists Text nacheinander durchlaufen läßt.

## XII.

Ein Gedankengang wie der, dem ich eben gefolgt bin, kann sich eröffnen, läßt man das eigene Vorverständnis der orthographischen und sonstigen Regeln von den spröden Eigenarten des Kleistschen Textes in Frage stellen.<sup>55</sup> Ihn *zwingend* nennen zu wollen, wäre nicht nur übertrieben: es hieße einem Mißverständnis anheimzufallen. Wie niemand dazu gezwungen werden kann, überhaupt einen poetischen Text zu lesen, so auch niemand, eine orthographische Differenz, das Verhältnis von Klein- und Großschreibung oder das Spiel der Auslassungszeichen zur Kenntnis zu nehmen. Die poetischen Texte sind so frei. Für mich aber stellte sich an einem bestimmten Punkt der Auseinandersetzung mit Kleists Text die kritische Frage, ob ich mich diesem Text gegenüber editorisch als Kommandant oder als Commandant verhalten sollte. Daß sich mir diese Frage stellte, war bereits ihre Beantwortung. Sowenig es einem Leser dadurch erspart bleibt, sich selbst mit dem Text in die Krise zu begeben, sosehr bin ich doch davon überzeugt, daß es für eine Edition von Kleists Texten wichtig ist, zumindest die Möglichkeit einer solchen Krise offenzuhalten. Die Offenlegung des Prozesses, der aus der Krise des Textes in seine Konstitution geführt hat, vermag nicht mehr, als sich als Einladung zu begreifen – sie gibt es dem Leser frei, sich von ihr abzustoßen.

54. BKA II/2, 15<sub>3-4</sub>.

55. Wenn es zutrifft, daß die HISTORIE ursprünglich die fragende Erkundung der Krise ist (vgl. hierzu Bernhard Uhde: »Die Krise der Gegensätze, HISTORIE bei Hekataios, Herodot und Thukydides«, in: *Tijdschrift voor Filosofie* 33 [1971], 559-571), dann kann in diesem Sinne die BKA auch mit Recht eine historisch-kritische Ausgabe heißen.

## Literatur

- Adelung, Johann Christoph:** *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundart, besonders aber der Oberdeutschen*, Leipzig <sup>2</sup>1793/1801, Hildesheim, New York 1970.
- Bohnert, Joachim:** »Positivität des Rechts und Konflikt bei Kleist«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1985, 39-55.
- Celan, Paul:** »Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen«, in: Beda Allemann/Stefan Reichert, (Hg.), *Paul Celan. Gesammelte Werke in fünf Bänden*, unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt am Main 1983, 185-186.
- Celan, Paul:** »Der Meridian«, in: Beda Allemann/Stefan Reichert (Hg.), *Paul Celan. Gesammelte Werke in fünf Bänden*, unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt am Main 1983, 187-202.
- Fetz, Reto Luzius:** »Personbegriff und Identitätstheorie«, in: *Freiburger Zeitschrift für Theologie und Philosophie* 35 (1988), 69-106.
- Henne, Helmut:** Einführung zum Reprint von: Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundart, besonders aber der Oberdeutschen*, Leipzig <sup>2</sup>1793/1801, Hildesheim, New York 1970, Bd. I, XXIf.
- Kant, Immanuel:** *Gesammelte Schriften, 4 Abtheilungen*. Bisher erschienen: 29 Bde., Preußische Akademie der Wissenschaften (Bd. 1-22) (Hg.), Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Bd. 23) (Hg.), Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (ab Bd. 24) (Hg.), Berlin 1902ff., darin: »Grundlegung zur Metaphysik der Sitten«, Bd. IV.; darin: »Metaphysik der Sitten«, Bd. VI.
- Lachmann, Karl:** »Rechenschaft über L. Ausgabe des Neuen Testaments«, in: ders., *Kleinere Schriften zur classischen Philologie*, hg. von J. Vahlen, Berlin 1876 (= Kleinere Schriften Bd. 2), 250-272.
- Menge, Hermann:** *Langenscheidts Großwörterbuch. Lateinisch-Deutsch*, Berlin, München, Wien, Zürich <sup>17</sup>1971.
- Nicolai, Friedrich:** *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend*, 3 Bde., Berlin <sup>3</sup>1786.
- Reuß, Roland/Staengle, Peter (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe*, [=BKA], Basel, Frankfurt am Main 1988ff., BKA II/2, »Die Marquise von O...«, 1989.
- Reuß, Roland/Staengle, Peter:** *Berliner Kleist Blätter* 2, Basel, Frankfurt am Main 1989.
- Schmidhäuser, Eberhard:** »Das Verbrechen in Kleists ›Marquise von O...‹. Eine nur am Rande strafrechtliche Untersuchung«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1986, 156-175.

- Schütz, Alfred:** *Das Problem der Relevanz*, hg. u. erl. v. Richard M. Zaner. Mit e. Einl. v. Thomas Luckmann, Frankfurt am Main 1971.
- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas:** *Strukturen der Lebenswelt*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1979.
- Seidlin, Oskar:** »What the Bell Tolls in Kleist's ›Der zerbrochne Krug‹«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 51 (1977), 79-97.
- Seiffert, Hans Werner:** *Untersuchungen zur Methode der Herausgabe deutscher Texte*, Berlin <sup>2</sup>1969.
- Sembdner, Helmut (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München <sup>4</sup>1985.
- Streller, Siegfried (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Werke und Briefe in vier Bänden*, in Zusammenarbeit mit Peter Goldammer, Wolfgang Barthel, Anita Golz und Rudolf Loch, Frankfurt am Main 1986.
- Uhde, Bernhard:** »Die Krise der Gegensätze, HISTORIE bei Hekataios, Herodot und Thukydides«, in: *Tijdschrift voor Filosofie* 33 (1971), 559-571.
- Zeller, Hans:** »Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition«, in: Gunter Martens/Hans Zeller (Hg.), *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, München 1971, 45-89.

## Ein Trauerspiel?

### Zu Kleists »Penthesilea«

MARIANNE SCHULLER

Bis auf das als Fragment überlieferte Drama *Robert Guiskard, Herzog der Normänner*<sup>1</sup> hat Kleist die Gattungsangabe »Trauerspiel« nur zweimal vergeben: einmal an sein 1803 anonym erschienenes Schauspiel *Die Familie Schroffenstein*<sup>2</sup> und ein zweites Mal an sein 1808 publiziertes Drama *Penthesilea*<sup>3</sup>. In beiden Fällen ist, wenn auch auf unterschiedliche Weise, vom Tod zweier Liebender die Rede.

Während in Shakespeares *Romeo und Julia* die Liebenden zwei miteinander verfeindeten Geschlechtern entstammen, gehören sie in Kleists *Familie Schroffenstein* einer in sich selbst verfeindeten Familie an. Stellt diese Veränderung eine Zuspitzung des Topos »Haßliebe« dar, so nimmt das Trauerspiel Kleists das Motiv des Geheimnisses, des Verbotenen auf, das mit Shakespeares *Romeo und Julia* zum festen Bestandteil neuzeitlicher Liebessemantik gehört<sup>4</sup>. Es ist der heimliche,

1. Vgl. Heinrich von Kleist: »Robert Guiskard, Herzog der Normänner«, in: Ilse-Marie Barth/Klaus Müller-Salget/Stefan Ortmanns/Hinrich C. Seeba (Hg.), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 4 Bde., Frankfurt am Main 1991, hier Bd. 1, 235-255; zur Textüberlieferung und zur schwierigen (Entstehungs-)Geschichte dieses Dramas vgl. den Kommentar, ebd., 659-675 (im folgenden zitiert als DKV mit Band- und Seitenangabe).
2. Heinrich von Kleist: »Die Familie Schroffenstein. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen«, in: DKV Bd. I, 123-234; zur Überlieferung und zur Entstehungsgeschichte vgl. den Kommentar, ebd., 534-540.
3. Heinrich von Kleist: »Penthesilea. Ein Trauerspiel«, in: Roland Reuß/Peter Staengle/ (ab 1992) Ingeborg Harms (Hg.), *Heinrich von Kleist Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe* (BKA), Basel, Frankfurt am Main 1988ff., Bd. I/5; soweit möglich wird nach der Brandenburger Kleist-Ausgabe zitiert unter der Sigle BKA, Abteilungs-, Band- und Seitenzahl; zur Entstehung- und Publikationsgeschichte vgl. Roland Reuß: »Zu dieser Ausgabe«, in: BKA I/5, 633-654.
4. Vgl. Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt am Main 1989, bes. 201-224.

nächtliche Schauplatz, an dem sich die Liebenden begegnen können. In der *Familie Schroffenstein* ist es ein ins Märchenhafte verschobener mythischer Ort, eine Höhle, die fernab vom Geschehen in einem waldigen Gebirge liegt. Umstellt von den auf den Tod verfeindeten Vätern wird dieser Ort zu einer dem Drama eingesenkten Krypta, an dem sich in den Reden Ottokars und Agnes' Sprachfiguren der himmlischen und der irdischen Liebe vermählen. Im Angesicht höchster Gefahr imaginiert Ottokar in einer vom Hohen Lied der Bibel inspirierten Liebessprache diese Höhlennacht als »Fest der Liebe«<sup>5</sup>, das bei Kleist schließlich mit dem Tod zusammenfällt. Denn die von Ottokar zur Rettung der Geliebten ersonnene List eines Kleiderwechsels führt dazu, daß die feindlichen Väter in der Absicht, das Kind des anderen zu töten, das eigene morden.

Die Höhlenszene ist häufig als widersinnig charakterisiert und beurteilt worden; als ein Geschehen, das den Gang der Katastrophe unterbricht, aufhält oder ihm zuwider läuft.<sup>6</sup> Jedoch ist es diese Einlassung, in der sich die mit dem Liebeskonzept verschränkte Trauer des Trauerspiels artikuliert. Sie ist, als Ingrediens der Liebe, an die Opposition von offen und verborgen gebunden. Ähnlich wie bei *Romeo und Julia* endet die Liebe tödlich, weil sie sich im Verborgenen, im Geheimen abspielen muß. Erfüllung scheint möglich, sofern sie die öffentliche Bühne betreten kann. So sagt Ottokar zu Agnes: »In kurzem, ist der Irrtum aufgedeckt, / Sind nur die Väter erst versöhnt, darf ich / Dich öffentlich als meine Braut begrüßen.«<sup>7</sup> Der Gegensatz von geheim und offen, von sichtbar und unsichtbar, von Verbot und Erlaubtem, von Gesetz und Übertretung ist es, der nicht nur die Liebe, sondern damit zugleich das Moment der Trauer prägt. Denn es ist diese Opposition, welche den Verlust des geliebten Objekts und damit die Trauer bewirkt und bezeugt.

Kleists Drama jedoch erschöpft sich nicht in der Theatralisierung dieses Liebeskonzepts, sondern es stellt dessen Koinzidenz mit der Logik des theatralen Bühnengeschehens selber aus. Die Bühne lebt von der optischen Logik als dem Wechselspiel zwischen Zeigen und Verbergen, zwischen Auftritt und dem unsichtbaren Geschehen hinter der Bühne, zwischen dem offenen und dem geschlossenen Vorhang. Dieser

5. Ottokar: »Wir machen diese Nacht / Zu einem Fest der Liebe, willst Du? Komm /«, DKV Bd. I, 220 (V. 2418f).
6. Zur Höhlenszene ist nach wie vor grundlegend Ingeborg Harms: »Wie fliegender Sommer«. Eine Untersuchung der »Höhlenszenen« in Heinrich von Kleists »Die Familie Schroffenstein«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 28 (1984), 270-314; dies.: *Zwei Spiele von Trauer und Lust. »Die Familie Schroffenstein« und »Der zerbrochene Krug«*, München 1990, bes. 23-90.
7. DKV Bd. I, 220 (V. 2420-2423).

Bühnenlogik als eines Regulators zwischen An- und Abwesenheit, zwischen ›da‹ und ›fort‹ entspricht die Trauer als Reaktion auf den Verlust eines (ehemals) präsenten Objekts. Die Trauer des Trauerspiels besteht darin, daß die Liebe eine Statt hat, die ihr jedoch entzogen wird. Wenn Kleist die Liebesszene nach Art einer Krypta behandelt, indem sie im Innern als eine dem Bühnengeschehen kaum assimilierbare Szene eingesenkt ist, wird der Liebe doch auf der Bühne eine flüchtige Statt gegeben. Der traurige Zug des Spiels ist nicht dadurch gegeben, daß die Liebe zwischen Ottokar und Agnes keine, sondern weil sie eine flüchtige, ferne, abgesonderte Statt hat. Von daher gewinnt der Umstand, daß *Die Familie Schroffenstein* das einzige Drama Kleists mit der Szenenanweisung »Der Vorhang fällt« ist<sup>8</sup>, an Signifikanz. Nicht nur als ironische Kadenz auf die Entsprechung zwischen Bühnen- und Trauerlogik, sondern auch als undeutlicher Ausblick darauf, daß dieser Vorhang fallen wird. Dies ist der Fall mit Kleists *Penthesilea Ein Trauerspiel*.

Mit Kleists Trauerspiel *Penthesilea* tut sich eine andere Szene auf. Eine Szene, welche die Frage nach der Un/möglichkeit von Trauer nach sich zieht. Im Unterschied zum frühen Trauerspiel *Die Familie Schroffenstein* fällt zunächst ins Auge, daß das Drama *Penthesilea* keinen heimlichen Ort als Topos vom Geheimnis der Liebe kennt.<sup>9</sup> Mit der Aufgabe der den Liebesdiskurs formierenden Unterscheidung zwischen heimlich/offen, verborgen/öffentlich geht ein grundlegend anderes Szenekonzept einher: Die Szene wird, wie Roland Reuß in einer Lektüre der Angabe »Scene: Schlachtfeld bei Troja« gezeigt hat, als »allgemeine Ortsbestimmung des Dramas« ausgewiesen. Das durch den Doppelpunkt durchlöchernde und verletzte Syntagma der Ortsangabe kann als »Inanspruchnahme und Reflex der griechisch-abendländischen Tradition des Theaters verstanden werden«<sup>10</sup>. In dem Maße, wie der Name des für die abendländische Kultur und ihrer Mythen entscheidenden Kriegsschauplatzes auf das Szenische von Szene allgemein übertragbar wird, bezeichnet sich diese als eine, die in sich ›selbst‹ uneinheitlich, unterschieden, zerstritten und zerspalten ist. Zu dieser (Selbst-)Bestimmung der Szene tragen wesentlich die das Schauspiel dominierenden Mittel des Botenberichtes und der Mauerschau bei. Ihre Funktion erschöpft sich keineswegs darin, auf ein Geschehen jenseits der Bühne zu referieren; vielmehr geben die Reden des Botenberichtes

8. DKV Bd. I, 233; vgl. Kommentar, ebd., 658.

9. Dies trifft auch für den im Schein der Idylle stehenden 15. Auftritt zu. Wenn sich hier ein von Penthesilea an Achill adressierter Liebesdiskurs und Gesetzesrede zu berühren suchen, so heißt es ausdrücklich in der Regieanweisung: »Penthesilea, Prothoe, Achilles, Amazonen.« BKA I/5, 109.

10. Roland Reuß: »Im Geklüfft«. Zur Sprache von Kleists ›Penthesilea‹, in: *Brandenburger Kleist-Blätter* 5, Basel, Frankfurt am Main 1992, 3-27, hier 4.

und die Reden aus der Perspektive der Mauerschau zu verstehen, daß die grenzenlose Szene »Schachtfeld« in ihrer Sichtbarkeit zugleich mit einer Art von Blindheit geschlagen ist. Es gibt also nicht mehr den geheimen Ort, das Versteck, das, bei aller Gefahr und Gefährdung, ins Offene der Szene zu übersetzen wäre. Vielmehr zeigt sich, daß die offene Szene in ihrer Sichtbarkeit »selbst« etwas versteckt: einen unauffindbaren Fehlfeld, ein Loch, das nicht ausgegraben werden kann.

Diese Veränderung der Text-Szene trifft die das neuzeitliche Liebeskonzept bestimmende Hermeneutik der Horizontverschmelzung ebenso wie eine »Hermeneutik des Aufdeckens«<sup>11</sup> und das ihr korrespondierende archäologische Verfahren. Wenn die Metaphorik des Ausgrabens wie die Metaphorik der Verschmelzung nicht mehr greifen, dann stellt sich die Frage des Trans-Ports, der Über-tragung neu. Dies umso mehr, als Kleists Drama nicht nur eine Umschrift der Homerischen *Ilias* sowie deren Aufnahme durch Vergils *Äneis* und anderer synkretistisch zusammengebrachter Tragödien, Mythen und Legenden darstellt<sup>12</sup>, sondern weil die als »Schlachtfeld« bestimmte Szene des Textes auch intern die Frage von Übertragung und Übersetzung im Hinblick auf den figurativen und den wörtlichen Pol der Sprache thematisiert. Gibt es eine Brücke zwischen diesen Polen?

Der einzige architektonische Gegenstand, den Kleists Text im grenzenlosen »Schlachtfeld« aufführt, ist eine Brücke.<sup>13</sup> Pentheseilea, im Kampf mit Achill schwer verwundet und verletzt, wird von ihrer Vertrauten Prothoe ermuntert, den Kampfplatz des Duells zu verlassen und sich in den Schutz des Amazonenheeres zu begeben. Plötzlich steht da eine Regieanweisung, die in ihrer Unvermitteltheit unsinnig erscheint: »*Pentheseilea*. (indem sie plötzlich auf eine Brücke gekommen, stehen bleibt)«<sup>14</sup>. Während unklar bleibt, zwischen welchen Polen sich die Brücke spannt<sup>15</sup>, tritt das Überbrücken selber in den Vordergrund. In einem phantasmatischen Aufschwung läßt Pentheseilea die in der Regel mit der Vorstellung des Horizontalen verbundene Brücke in die Vertikale kippen.

11. Anselm Haverkamp: *Laub voll Trauer. Hölderlins späte Allegorie*, München 1991, 24.
12. Vgl. Bettine Menke: »Körper-Bild und -Zerfällung, »Staub«. Über Heinrich von Kleists »Pentheseilea«, in: Claudia Öhlschäger/Birgit Wiens (Hg.), *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin 1997, 122-157, hier 122-123.
13. Vgl. Reuß, »Geklüfft«, 6.
14. BKA I/5, 81.
15. Kurz vorher fragt Prothoe, ob Pentheseilea eher den »Felsen« oder das »bequeme Tal« wählen wolle – aber eine Brücke zwischen einem Tal und einem Felsen ist ein Unding, vgl. BKA I/5, 80 (V. 1357-1360).



**Penthesilea:**

»Den Ida will ich auf den Ossa wälzen,  
Und auf die Spitze ruhig bloß mich stellen.«<sup>16</sup>

Soll dieses Werk nach Art der Giganten von Penthesilea angestrengt werden, um Helios »bei seinen goldnen Flammenhaaren« zu sich hernieder zu ziehen<sup>17</sup>, so wird das vertikale Koordinatensystem durch den Blick in die Tiefe des Flusses weiter getrieben.

»**Penthesilea.** (schaut in den Fluß nieder)

Ich Rasende!

Da liegt er mir zu Füßen ja! Nimm mich –

(sie will in den Fluß sinken. *Prothoe* und *Meroe* halten sie)«<sup>18</sup>.

Wie Helios, den Penthesilea »wenn er am Scheitel mir vorüberfleucht!«<sup>19</sup> ergreifen will, im gesamten Drama immer wieder mit Achill in eins gespiegelt wird, so steht die am Mythos des Narziß ausgerichtete Spiegelzene im Zeichen der Sonne.<sup>20</sup> Sind die 24 Auftritte nicht nur an der *Ilias*, sondern auch am Sonnenumlauf mit seinen 24 Stunden orientiert<sup>21</sup>, so findet die Sonne als eine Art Superzeichen des gesamten Trauerspiels in dieser Szene ihren buchstäblichen Höhepunkt. Denn es scheint sich, einer kurz zuvor gemachten Äußerung Prothoes zufolge, um die Mittagszeit zu handeln, um die Zeit also, da die Sonne im Zenit steht.<sup>22</sup>

Als realer Baukörper Passage für ein Über-Tragen<sup>23</sup> bildet der Signifikant Brücke zugleich eine geläufige Metapher. In dem Maße, wie »Brücke« das Bild für das Prozedere des Meta-Phorisierens stellt, fungiert sie darüber hinaus als Metapher der Metapher. In noch stärkerer

16. BKA I/5, 82 (V. 1375-1376).

17. »Bei seinen goldnen Flammenhaaren zög' ich / zu mir hernieder ihn –« BKA I/5, 83 (V. 13841-1385).

18. BKA I/5, 84 (V. 1386-1387).

19. Vgl. BKA I/5, 83 (V. 1387).

20. Natürlich kann einem nicht entgehen, daß die Zeit der Arbeit an der *Penthesilea* die Zeit der Arbeit an der Zeitschrift *Phöbus* ist, in der auch das an Goethe geschickte *Organische Fragment* der *Penthesilea* erschienen ist.

21. Diese Beobachtung findet sich bei Ekkehard Zeeb: *Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists*, Würzburg 1995, 143.

22. Penthesilea fragt: »- Wo steht die Sonne?« Darauf Prothoe: »Dort, dir grad im Scheitel« BKA I/5, 78 (V. 1330-1331); vgl. zu dieser Szene vor allem Zeeb, *Die Unlesbarkeit der Welt*, bes. 142-151.

23. Ich übernehme diese Schreibweise von Reuß, »Geklüfft«, 4.

Weise trifft diese Sprachprozedur für die Sonne zu: Einerseits realer Lichtkörper, stellt sie nicht nur ein metaphorisches Zentralgestirn dar, sondern ist nach der rhetorischen Tradition seit Aristoteles die Metapher der Metapher *par excellence*. Warum? Weil sie den Raum des Sehens in der Dichotomie von Tag und Nacht, Helle und Dunkelheit, Sichtbarem und Unsichtbarem, Präsenz und Abwesenheit hervorbringt. Insofern bedarf jede Figur, jede Metapher einer Sonne, um ihre ikonische Funktion wahrnehmen zu können.

»Die Sonne gibt nicht nur ein [...] Beispiel eines sinnlich wahrnehmbaren Wesens, indem sie immer verschwinden, sich dem Blick entziehen, nicht anwesend sein kann. Der Gegensatz des Erscheinens und Verschwindens, das ganze Vokabular des *phainisthai*, der *aletheia* usw., der Gegensatz von Tag und Nacht, des Sichtbaren und Unsichtbaren, des Gegenwärtigen und Abwesenden – all dies ist nur möglich unter der Sonne.«<sup>24</sup>

Zugleich aber wird die Sonne in ihrem Lauf – um es mit einer Katachrese zu sagen – von der Metapher regiert: Wie das Er-Scheinen der Sonne bringt auch die Metapher mit ihrem Er-Scheinen eine gewisse Abwesenheit, ein Dunkel hervor, das die Figur der Metapher als Spender des lichten Sinns herausfordert. Die klassische Formulierung dieses in der Tradition der Metaphysik stehenden Metaphernschemas findet sich bei Hegel. In seiner Philosophie der Weltgeschichte wird der Sonnenlauf – ihr Aufstieg im Osten/Orient und ihr Untergang im Westen/Abendland – zum Paradigma einer Metamorphose, aus der die innere Sonne des Bewußtseins entsteht.

»Doch wenn die Sonne einige Zeit heraufgestiegen, wird das Staunen gemäßigt werden, der Blick mehr auf die Natur und auf sich die Aufmerksamkeit zu richten genötigt sein: er wird so in seiner eigenen Helle sehen, zum Bewußtsein seiner selbst übergehen, aus der ersten staunenden Untätigkeit der Bewunderung weitergehen zur Tat, zum Bilden aus sich selbst. Und am Abend wird er ein Gebäude vollendet haben, eine innere Sonne, die Sonne seines Bewußtseins, die er durch seine Arbeit hervorgebracht hat; und diese wird er höher schätzen als die äußerliche Sonne [...] denn dieser zweite Gegenstand ist sein eigener Geist. Hierin liegt eigentlich enthalten der Gang der ganzen Weltgeschichte, der große Tag des Geistes, sein Tagewerk, das er in der Weltgeschichte vollbringt. / [...] Hier [in Asien] geht die äußerliche physische Sonne auf, und im Westen geht sie unter: dafür steigt aber hier die innere Sonne des Selbstbewußtseins auf, die einen höheren Glanz verbreitet.«<sup>25</sup>

24. Jacques Derrida: »Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, 205-258; bes. »Die Blumen der Rhetorik: Das Heliotrop«, 236-248, hier 242.

25. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Die Vernunft in der Geschichte*, Hamburg 1955, 242f;

Die ganz im Zeichen der Sonne stehende Szene auf der Brücke kann somit als Dramatisierung der Figuralität als »Heliotrope« gelesen werden.<sup>26</sup> Sie stellt die Figur der Reflexion szenisch aus, die nach Hegel zur höchsten Form des Selbstbewußtseins führt. Anders aber als bei Hegel, hat das vom Licht der Sonne hervorgebrachte Spiegelbild nicht das Selbstbewußtsein, sondern das Scheitern der Selbsterkenntnis zur Folge. Wenn die Sonne im Zenit steht, sieht Penthesilea konsequenter Weise im Spiegelbild die (reflektierte) Sonne, die, als reflektierte, eine Heliotrope, eine Figur der Sonne, ist, die ihrerseits, nicht zuletzt unter dem Namen Helios, das Bild für Achill stellt. In dem Maße, wie es, der Logik der Szene zufolge, zwischen der Sonne am Himmel und dem Wasser in der Erde kein Außerhalb dieses Reflexionsgeschehens gibt, gibt es auch keine Instanz, welche das »eigene« vom fremden Bild unterscheidet. An den Ort der Metaphern der Metapher, der Figuren der Figuralität gerückt, kommt das Zwischen, das die Übersetzung ermöglicht, als Instanz einer Unterscheidung nicht zum Zuge. Nicht weil sie selbst, sondern weil sie »plötzlich« an diesen Zwischen-Ort verrückt ist, ist Penthesilea einer der Figuralität »selbst« innewohnenden Kraft der Auflösung oder Defiguralisierung ausgesetzt.

Die Regieanweisung »*Penthesilea*. (indem sie plötzlich auf eine Brücke gekommen, stehen bleibt)« erschien doppelt unsinnig: unsinnig aufgrund der Unmotiviertheit im Hinblick auf die Handlung; unsinnig, weil das, was die Brücke überspannt, unklar bleibt. Die vermeintliche Unsinnigkeit entpuppt sich nun als ein angemessen »falsches Bild« eines in der Sprache klaffenden Abgrunds, der, indem er sich verhüllt, die Metapher ermöglicht. Der Bildlogik zufolge liegt er zwischen Fels und Tal, zwischen Höhe und Tiefe, zwischen Himmel und der tiefsten Erde. Es sind dies wiederum Metaphern der Differenz zwischen Bild und Begriff, zwischen Wörtlichkeit und Figuralität, deren Verwechslung die katastrophische Handlung des Trauerspiels bestimmt. Wenn die Szene Penthesilea im unstimmigen Bild einer haltlos schwebenden Brücke an einen unbestimmten In-Differenzpunkt versetzt, der zwischen tot und lebendig oszilliert, so stellen die Worte der Amazone Meroes zugleich einen Bezug dieses Zustandes zwischen Tod und Leben zum Status von Textur und Text her. Meroe: »Da fällt sie leblos, / Wie ein Gewand, in unsrer Hand zusammen.«<sup>27</sup>

Wenn sich Heideggers berühmte Brücke über den Strom schwingt, wenn sie, wie Heidegger sagt, nicht nur schon vorhandene Ufer verbindet, sondern diese durch ihre Verbindung allererst als Ufer

vgl. auch Derrida, »Weiße Mythologie«, 354-355 und Zeeb, *Unlesbarkeit der Welt*, 159-161.

26. Vgl. Zeeb, *Unlesbarkeit der Welt*, 144.

27. BKA, Bd. I/5, 84 (V. 1389-1390).

hervortreten läßt, wenn sie Strom und Ufer in wechselseitige Nachbarschaft bringt und die Erde als Landschaft um den Strom versammelt<sup>28</sup>, umreißt Kleist im absurden Bild einer Brücke ohne Halt einen Zug von Sprache, der noch in Heideggers Bild der geschwungenen Brücke unverzüglich überbrückt wird. Dieser Zug erweist sich als Modus jenes »Dritten«, das Odysseus als dem Exponenten der in Oppositionen denkenden Griechen zu recht unbegreiflich ist. »So viel ich weiß, giebt es in der Natur / Kraft blos, und ihren Widerstand, nichts Drittes.«<sup>29</sup> Mit Pentheseilea wird dieses ›Dritte‹ wirksam: »She is the third term ›Drittes‹, which violates the natural law declaring power and its resistance as the only conceivable forces.«<sup>30</sup>

Dieser nicht-substantialisierbare Term des ›Dritten‹, der nahezu alle Interpretationen und Kommentare der jüngeren Forschung zu *Pentheseilea* beschäftigt<sup>31</sup>, interveniert nicht nur in die Polarisierung zwischen Figuralität und Wörtlichkeit, sondern in die Figuralität selbst. So wirkt in der das Drama exzessiv, hektisch und kontrastreich durchwaltenden Lichtmetaphorik eine Unsichtbarkeit, die nicht durch einen Gegensatz zum Licht, sondern durch dessen Überbietung entsteht. Das Figurale fängt gleichsam an zu schimmern und zu glitzern, und in *extremis* lösen sich nicht nur die Gestalten, sondern löst sich die Textgestalt selber auf.<sup>32</sup> Wie die Gestalt des apollinischen Achill in der hellen Glut

28. »Die Brücke schwingt sich ›leicht und kräftig‹ über den Strom. Sie verbindet nicht nur schon vorhandene Ufer. Im Übergang der Brücke treten die Ufer erst als Ufer hervor. [...] Sie bringt Strom und Ufer und Land in die wechselseitige Nachbarschaft. Die Brücke *versammelt* die Erde als Landschaft um den Strom.« Martin Heidegger: »Bauen Wohnen Denken«, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 1954, 139-156, hier 146.
29. BKA I/5, 14 (V. 125-126).
30. So Carol Jacobs in ihrem grundlegenden Text »The Rhetorics of Feminism«, in: dies., *Uncontainable Romanticism*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press 1989, 85-114, hier 92. Jacobs zeigt auf, wie im Diskurs von Odysseus, während er diese einfachen Distinktionen trifft, diese zugleich problematisiert werden. Vgl. ebd., 92-93.
31. Stellvertretend sei hier verwiesen auf Carol Jacobs, »Rhetorics of Feminism« und auf Michel Chaouli: »Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der ›Pentheseilea‹«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1998, Stuttgart, Weimar 1999, 127-149; Gabriele Brandstetter: »Pentheseilea«. ›Das Wort des Greuelrätsels‹. Die Überschreitung der Tragödie, in: Walter Hinderer (Hg.), *Interpretationen. Kleists Dramen*, Stuttgart 1997, 75-115.
32. Vgl. hierzu Marianne Schuller: »Den ›Übersichtigkeiten‹ das Wort geredet. Oder: ›Verrückte Rede? Zu Kleists ›Pentheseilea‹«, in: Nathalie Amstutz/Marina Kuoni (Hg.), *Theorie – Geschlecht – Fiktion*, Basel, Frankfurt am Main 1994, 61-74, bes. 69-70 (dort finden sich viele Belegstellen); Annette Runte: »Liebestraum und Ge-

der Bilder sich auflöst, so verschwimmen auch die »apollinischen Bilderbögen«<sup>33</sup>, welche Penthesilea, wie eine Art Schwester der Penelope<sup>34</sup>, sich ins Herz brennt: Schrift als Wundenmal:

»Mein ew'ger Traum warst du! Die ganze Welt  
Lag wie ein ausgespanntes Musternetz  
Vor mir; in jede Masche, weit und groß,  
War Deiner Thaten eine eingeschürzt.  
Und mein Herz, wie Seide weiß und rein,  
Mit Flammenhaaren jede brannt' ich ein.«<sup>35</sup>

Am Ende des Trauerspiels ist es Penthesilea, welche nicht nur den Geliebten tötet, sondern den toten Achill in einem kannibalischen Akt zerfleischt und auffrißt. Es ist die Katastrophe, die aus der Verwechslung von figuraler und wörtlicher Dimension der Sprache folgt. Sie hat, ihren eigenen Worten zufolge, eine sprichwörtliche Metapher für die Liebe wörtlich genommen.

»Wie Manche, die am Hals des Freundes hängt,  
Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr,  
Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;  
Und hinterher, das Wort geprüft, die Närrinn!  
Gesättigt sein zum Eckel ist sie schon.  
Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.  
Sieh her: als *ich* an deinem Hals hieng,  
hab ich's wahrhaftig Wort für Wort gethan;  
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.«<sup>36</sup>

Das Skandalöse der Szene besteht nicht zuletzt darin, daß Penthesilea nachträglich in wohlgeformter Rede ihre »Greuelthat« deuten kann und zwar als Wirkung eines Sprachverfahrens: Als Wirkung des Wörtlich-Nehmens einer (im übrigen gängigen) Liebesmetapher. Anders als dem guten Gretchen ist Penthesilea mit dieser Deutung die Möglichkeit versperrt, ihre Zuflucht beim Wahnsinn zu finden.<sup>37</sup> Das Skandalon also

schlechtertrauma. Kleists Amazonentragedie und die Grenzen der Repräsentation«, in: Gerhard Härle (Hg.), *Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik, Geschlechterdiskurs, Literatur – Sprache – Didaktik. Festschrift für Wolfgang Popp zum 60. Geburtstag*, Essen 1995, 295-306, hier 300.

33. Runte, »Liebestraum«, 300.

34. Vgl. Jacobs, »Rhetoric of Feminism«, 86-87.

35. BKA I/5, 131 (V. 2184-2193).

36. BKA I/5, 188 (V. 2991-2999).

37. Dieser Hinweis stammt von Thomas Weitin.

besteht darin, daß die »Greuelthat« nicht auf das Konto von Wahnsinn und Verrücktheit verbucht werden kann. Warum? Weil, wie das Vorspiel auf der Brücke zeigte, das Trauerspiel *Penthesilea* die Figur der Penthesilea an jenen In-Differenzpunkt in der Sprache führt, welcher die Funktionen der Figuralität und Wörtlichkeit sowie ihre Unterscheidbarkeit ein- und aussetzt. Verrückt in diesen dritten a-topischen Sprach-Ort ist, wie Kleists Trauerspiel zeigt, Penthesilea mit der Greuelthat zugleich einem reinen, in seiner Reinheit schrecklichen Genießen anheimgegeben, das ihre ersten Worte nach der in Schweigen und Vergessen gehüllten Tat anzeigen<sup>38</sup>: »Ach! – Wie wunderbar [...] (lispelnd) Zum Entzücken! [...] O sagt mir! – Bin ich in Elisium?«<sup>39</sup>

Wie die Erinnerungsrede an die Greuelthat zeigt, findet das Genießen mit dem Eintritt in den Diskurs, zu dem Penthesilea fähig ist, ein Ende. Entdeckt sich damit der Diskurs als das, was vor dem Genießen schützt, so nimmt Kleists Text eine Bestimmung auf, die nachträglich im Register der Psychoanalyse unter dem Namen Psychose verzeichnet worden ist. Wenn die Psychose Lacan zufolge eine Verwechslung von Ding und Signifikant, von Körper und Wort betreibt<sup>40</sup> und damit die Symbolisierung als Differenzverfahren außer Kraft setzt, lebt der Kleistsche Text davon, dass dieses Moment die Konstitution von Sprache und Subjekt bestimmt: als eine der Gebrechlichkeit. Diese Verwechslung ist, so der gegenklassische Impuls des Dramas, gerade nicht so verrückt als sie wohl scheint.

Im Selbstmord Penthesileas wird die Sprache in ihren Möglichkeiten erprobt: Indem Figuralität und unmittelbare Realisierung zusammenfallen, kommt die Sprache zur Vollendung, zu einer Vollendung, die mit dem Tod, und damit dem absoluten Ende, dem Nichts, zusammenfällt. Einerseits reizt Penthesileas Rede die metaphorische Dimension der Sprache exzessiv aus, andererseits läuft die Sprache in rhythmisch metrischen Schlägen semantisch leer. Die berühmte Schlußsequenz lautet:

»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,

38. Im Hinblick auf das Genießen folge ich Runte, »Liebestraum«, 303, während mir scheint, daß Kleist die Frage des Psychotischen selber noch einmal in Unruhe versetzt.

39. BKA I/5, 176, 177 (V. 2836, 2843, 2844).

40. Jacques Lacan: *Die Psychosen. Das Seminar Buch III*, hg. von Jacques-Allain Miller, übersetzt von Michael Turnheim, Weinheim, Berlin 1997.

Heißätzendem, der Reue, durch und durch;  
 Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,  
 Und schärft' und spitzt es mir zu einem Dolch:  
 Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:  
 So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.  
 (sie fällt und stirbt)«<sup>41</sup>

Carol Jacobs hat darauf insistiert, daß es hier nicht mehr um ein Referenzobjekt außerhalb der Sprache geht, sondern einzig um das Sprechen ›selbst‹: »But here there is nothing to tell *about*, for the telling is the thing. The passage is at once the most daring of metaphorical conceits and [...] language as its own absolute, immediate realization.«<sup>42</sup> In ihrem Aufsatz über eine mögliche Korrespondenz zwischen *Penthesilea* und dem *Sacre du Printemps* haben Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann darauf aufmerksam gemacht, daß diese finale Sprachszene in einem Repräsentationsgestus erscheint, »der in der klassischen Rhetorik keine Stelle hat. Er läßt sich weder als Substitution (Metapher), noch als Supplement (Metonymie), noch auch als Akt der Animation (Proso-popoie) begreifen [...]«. <sup>43</sup> Wenn es aber keine rhetorische Codifikation, keine Identifizierung und keinen Namen gibt, dann kann man wohl das eine für das andere greifen.<sup>44</sup> In dem Maße, wie es keine Instanz gibt, welche eine Entscheidung ermöglicht, ist Sprache absolut, vollendet, ohne Aufschub, ohne gleichen. Es ist nach Kleist der Moment, der mit dem Tod zusammenfällt.

Die mit dem Tod in eins fallende Vollendung ist es, welche die Frage der Trauer dieses Spieles aufwirft. Nimmt man mit Freud an, daß Trauer regelmäßig »die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.«<sup>45</sup> ist, so stellt sich Trauerarbeit als der umwegige Prozeß dar, die Libido von dem geliebten Objekt abzuziehen und das Ich

41. BKA I/5, 191 (V. 3034).

42. Jacobs, »Rhetoric of Feminism«, 114.

43. Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann: »Opferfest. ›Penthesilea‹ – ›Sacre du Printemps‹«, in: Jürgen Lehmann/Timan Lang/Fred Lönker/Torsten Unger (Hg.), *Konflikt Grenze Dialog Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern 1997, 105-138, hier 116.

44. So Penthesilea über ihre Tat: »– So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das Eine für das Andere greifen.« BKA I/5, 187 (V.2081-2083); vgl. auch Jacobs, »Rhetoric of Feminism«, 114.

45. Sigmund Freud: »Trauer und Melancholie«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1993, Bd. 10, 428-446, hier 409.

für neue Besetzung frei zu machen.<sup>46</sup> Trauerarbeit bestünde darin, den meist mit dem Tod der geliebten Person entstandenen Verlust zu verarbeiten, bzw. zu verdauen. Wird dieser Prozeß als Introjektion gefaßt<sup>47</sup>, so ist es die Introjektion, die in Kleists Trauerspiel *Penthesilea* scheitert. Zum einen, weil das geliebte Objekt unter dem Namen Achill in der Überbietung der Lichtmetaphorik und der Bildflut zu oszillieren und sich aufzulösen beginnt, so daß das Paradox einer Trauer ohne Objekt entsteht. Zum andern, weil die Introjektion bereits auf der Ebene der Motivik in eine reale Inkorporation kippt<sup>48</sup>: Im wörtlichen Sinne hat Penthesilea das unverdaulich Fremde in sich. War in der *Familie Schroffenstein* die Höhlenszene nach Art einer Krypta in den Text eingelassen, so wird in der *Penthesilea* der Körper Penthesileas real zu einer Krypta<sup>49</sup>, insofern er im Innern ein unzugängliches Außen wie eine versiegelte Grabstätte bewahrt. Vor allem aber ist es der mit einer Sprachvollendung zusammenfallende Selbstmord Penthesileas, welcher Trauer und Trauerarbeit als Introjektion scheitern läßt. In dem Moment, wo es keinen medialen Verzug, keinen Aufschub, keine Differenz mehr gibt, welche die gegebene Rede auf ein Nicht-Gegebenes anhält, ist der Spielraum, dann ist Zeit für die Trauerarbeit wie die Zeit der Trauerarbeit versagt. Während Trauer Zeit als Zeit der Versenkung in den Verlust braucht und schafft, ist Kleists *Penthesilea* angesichts der hektischen Überbietungsdynamik wie angesichts der tödlichen Vollendung der Sprache als eines Ereignisses ohne (rhetorischen) Namen ein Trauerspiel, das in der Volte einer leeren Verdoppelung von der Unmöglichkeit der Trauer spricht: Trauerspiel der unmöglichen Trauer.

46. »Tatsächlich wird aber das Ich nach der Vollendung der Trauerarbeit wieder frei und ungehemmt« – für neue Besetzungen. Freud, »Trauer«, 430.
47. Vgl. hierzu grundsätzlich Haverkamp, *Laub voll Trauer*, 15-29; Ingeborg Harms: »Kleists »Findling« zwischen Krypta und Handelsgewölbe«, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, 149-168, hier 164-165.
48. Vgl. Freud, »Trauer«, bes. 436-438; Nikolaus Abraham/Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns. Vorangestellt FORS von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1979; Nikolaus Abraham: »Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie«, in: *Psyche* 7, 45 Jg. (1991), 691-698; Maria Torok: »Trauerkrankheit und Phantasma des »Cadavre exquis«, in: *Psyche* 6, 37 Jg. (1983), 497-519.
49. Vgl. Jacques Derrida: »FORS«, in: Nikolaus Abraham/Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns. Vorangestellt FORS von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1979, 5-58.



## Literatur

- Abraham, Nikolaus/Torok, Maria:** *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns. Vorangestellt FORS von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1979.
- Abraham, Nikolaus:** »Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie«, in: *Psyche* 7, 45 Jg. (1991), 691-698.
- Brandstetter, Gabriele/Neumann, Gerhard:** »Opferfest. ›Penthesilea‹ – ›Sacre du Printemps‹«, in: Jürgen Lehmann/Timan Lang/Fred Lönker/Torsten Unger (Hg.), *Konflikt Grenze Dialog Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag*, Frankfurt am Main u. a. 1997, 105-138.
- Brandstetter, Gabriele:** »›Penthesilea‹. ›Das Wort des Greuelrätsels‹. Die Überschreitung der Tragödie«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Interpretationen. Kleists Dramen*, Stuttgart 1997, 75-115.
- Chaouli, Michel:** »Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der ›Penthesilea‹«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1998, Stuttgart, Weimar 1999, 127-149.
- Derrida, Jacques:** »FORS«, in: Nikolaus Abraham/Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns. Vorangestellt FORS von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1979, 5-58.
- Derrida, Jacques:** *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988.
- Freud, Sigmund:** »Trauer und Melancholie«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1993, Bd. 10, 428-446.
- Harms, Ingeborg:** »Kleists ›Findling‹ zwischen Krypta und Handelsgewölbe«, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, 149-168.
- Harms, Ingeborg:** »›Wie fliegender Sommer‹. Eine Untersuchung der ›Höhlenszene‹ in Heinrich von Kleists ›Die Familie Schroffenstein‹«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 28 (1984), 270-314.
- Harms, Ingeborg:** *Zwei Spiele von Trauer und Lust. ›Die Familie Schroffenstein‹ und ›Der zerbrochne Krug‹*, München 1990.
- Haverkamp, Anselm:** *Laub voll Trauer. Hölderlins späte Allegorie*, München 1991.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** *Die Vernunft in der Geschichte*, Hamburg 1955.
- Heidegger, Martin:** »Bauen Wohnen Denken«, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 1954, 139-156.
- Jacobs, Carol:** »The Rhetorics of Feminism«, in: dies., *Uncontainable Romanticism*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press 1989, 85-114.
- Kleist, Heinrich von:** »Die Familie Schroffenstein. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen«, in: Ilse-Marie Barth/Klaus Müller-Salget/Stefan Ort-

- manns/Hinrich C. Seeba (Hg.), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 4 Bde., Frankfurt am Main 1991, Bd. I, 123-234.
- Kleist, Heinrich von:** »Penthesilea. Ein Trauerspiel«, in: Roland Reuß/Peter Staengle/(ab 1992) Ingeborg Harms (Hg.), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe* (BKA), Basel, Frankfurt am Main 1988ff., Bd. I/5.
- Kleist, Heinrich von:** »Robert Guiskard, Herzog der Normänner«, in: Ilse-Marie Barth/Klaus Müller-Salget/Stefan Ortmanns/Hinrich C. Seeba (Hg.), *Heinrich von Kleist Sämtliche Werke und Briefe*, 4 Bde., Frankfurt am Main 1991, Bd. 1, 235-255.
- Kristeva, Julia:** *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt am Main 1989.
- Lacan, Jacques:** *Die Psychosen. Das Seminar Buch III*, hg. von Jacques-Allain Miller, übersetzt von Michael Turnheim, Weinheim, Berlin 1997.
- Menke, Bettine:** »Körper-Bild und -Zerfällung, ›Staub‹. Über Heinrich von Kleists ›Penthesilea‹«, in: Claudia Öhlschäger/Birgit Wiens (Hg.), *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin 1997, 122-157.
- Reuß, Roland:** »Im Geklüfft. Zur Sprache von Kleists ›Penthesilea‹«, in: *Brandenburger Kleist-Blätter* 5, Basel, Frankfurt am Main 1992, 3-27.
- Runte, Annette:** »Liebestraum und Geschlechtertrauma. Kleists Amazonentragedie und die Grenzen der Repräsentation«, in: Gerhard Härle (Hg.), *Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik, Geschlechterdiskurs, Literatur – Sprache – Didaktik. Festschrift für Wolfgang Popp zum 60. Geburtstag*, Essen 1995, 295-306.
- Schuller, Marianne:** »Den ›Übersichtigkeiten‹ das Wort geredet. Oder: ›Verrückte Rede?‹ Zu Kleists ›Penthesilea‹«, in: Nathalie Amstutz/Marina Kuoni (Hg.), *Theorie – Geschlecht – Fiktion*, Basel, Frankfurt am Main 1994, 61-74.
- Torok, Maria:** »Trauerkrankheit und Phantasma des ›Cadavre exquis‹«, in: *Psyche* 6, 37 Jg. (1983), 497-519.
- Zeeb, Ekkehard:** *Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists*, Würzburg 1995.

# **Die Aussetzer des Lebens.**

## **Zur zeiträumlichen Differenz der Darstellung in Heinrich von Kleists »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« und »Der Findling«**

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

War es das Ziel der Romantiker und mit ihnen der idealistischen Philosophie nach Kant, die Lücke, die dessen kopernikanische Wende auf dem Gebiet der Erkenntnis hinterlassen hatte, zu schließen, die Einheit des Subjektes und des Systems auf dem Gebiet der Ästhetik wiederherzustellen, so tritt Heinrich von Kleist solchen Bestrebungen in »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«<sup>1</sup> entgegen. Mit seinem Eingriff in einen Text Clemens von Brentanos verteidigt er, wie im ersten Teil dieses Aufsatzes gezeigt wird, die radikale erkenntniskritische Haltung Kants gegen deren scheinhafte Überwindung in der Romantik. Die Positionen, die sich im Vergleich von Brentano und Kleist unterscheiden lassen, finden sich auch in der Erzählung »Der Findling«<sup>2</sup>. Hier spätestens wird deutlich, was in der scheinbar rein theoretischen Debatte um Friedrichs Bild auf dem Spiel steht: der Mimesis-Charakter einer jeglichen sprachlichen Darstellung und mit ihm ihre Lesbarkeit. Beides wird durch die im einen wie im anderen Text auf je besondere Weise herausgestellte zeitliche und räumliche Differenz der Darstellung in Frage gestellt.

1. Heinrich von Kleist: »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«. Die Texte Kleists werden nachfolgend, soweit nicht anders angegeben, zitiert nach Roland Reuß/Peter Staengle (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke*, Brandenburger Kleist-Ausgabe (BKA), Frankfurt am Main 1988ff. Der angegebene Text findet sich in BKA II/7, 61f. und wird im folgenden als »Empfindungen« bezeichnet. Soweit nicht anders angegeben, stehen die Zitate auf Seite 61.
2. BKA II/5, 19-58. Zitate aus diesem Text erscheinen nachfolgend im Text mit der Seitenangabe ohne weitere Präzisierung.

## »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«

Für das 12. Blatt der von ihm herausgegebenen Berliner Abendblätter redigiert Kleist im Oktober 1810 Achim von Arnims und Clemens von Brentanos Bildbeschreibung »Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner«<sup>3</sup> und revidiert sie dabei an entscheidender Stelle. Der von Kleist umgeschriebene Artikel wird später zu einem seiner am häufigsten zitierten, wenngleich meist nur sehr selektiv gelesenen, Texte. Zunächst jedoch trägt er ihm den Protest der Verfasser ein, denen wohl nicht entgangen ist, daß der neue Text die ästhetische Position des ursprünglichen radikal verändert.

Brentanos Text ist Teil einer polemischen Auseinandersetzung, in deren Verlauf Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr Friedrichs Tetschener Altar zum Vorwurf gemacht hat, er erwecke keine ästhetische, sondern eine »pathologische Rührung«<sup>4</sup>. Brentano verteidigt Friedrich, indem er einen unendlichen Reflexionsprozeß beschreibt, der vor dem Bild in Gang gesetzt wird, indem er also das Bild als Kunstwerk im Sinne der Romantik definiert: Im Anklang an Kants Analytik des Erhabenen<sup>5</sup> oder vielleicht noch eher an Lektüren, die diese verkürzen und revidieren, beschreibt er zunächst, wie »man« im Anblick des unbegrenzten Meeres »alles zum Leben vermißt« und »seine Stimme doch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel vernimmt«<sup>6</sup>. Einem, so Brentano,

3. Friedhelm Kemp (Hg.): *Clemens Brentano. Werke*, München <sup>2</sup>1973, 2 Bde., hier Bd. 2, 1034-1038. Soweit nicht anders angegeben, stehen die im folgenden zitierten Passagen auf Seite 1034. Vgl. auch Gerhard Kurz: »Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos ›Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner‹«, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, Tübingen 1988, 128-140. Aufgrund des Manuskriptes schreibt Kurz den ersten Teil des Textes, darunter sämtliche von Kleist übernommenen Zitate, Brentano zu. Ich beziehe mich daher im folgenden auf den Text als Brentanos Text. Vgl. im übrigen die ausführliche Diskussion der beiden Texte in den vergangenen Jahren u. a. bei Christian Begemann: »Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 54-95; Bernhard Greiner: »Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 96-117; Andreas Ammer: »Betrachtung der Betrachtung in einem Zeitungsartikel über die Betrachter eines Bildes, worauf der Betrachter einer Landschaft«, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 1. Jg., 1991, 135-162. Vgl. auch die umfangreichen Hinweise zur Rezeption bei Begemann.
4. Vgl. Begemann, »Brentano und Kleist«, 84.
5. Vgl. Wilhelm Weischedel (Hg.): *Immanuel Kant. Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1989.
6. Brentano, *Werke*, 1034.

»Anspruch« (auf das »Leben«) wird also Abbruch getan, doch dieser Abbruch führt zu einer Totalisierung, bei der der Mangel durch die negative Darstellung des Ermangelten restituiert wird. Unentscheidbar ist bei Brentano dabei, ob die Restitution – um im Bild zu bleiben – nur auf einem Echo-Effekt beruht, ob man also die eigene Stimme vernimmt oder ob es vielmehr die des Lebens ist; mag sein, daß sich darin die von Kant aufgestellte Analogie der Erscheinungen des Schönen und des Erhabenen mit dem Zusammenspiel der Vermögen in uns widerspiegelt.

Nun scheint Brentano aber zu bemerken, daß sich die postulierte Totalität dieses Zusammenspiels, wenn es sie denn gäbe, nicht erkennen ließe. Denn da alles Teil von ihr wäre, müßte der Betrachter immer schon zugleich das Ganze und darüber hinaus sich selbst als Teil des Ganzen sehen. In dem Moment, wo er das Ganze sähe, wäre er jedoch bereits außerhalb dieses Ganzen und das Ganze wäre folglich nicht mehr das Ganze, sondern Teil eines größeren Ganzen, das von einem neuen Betrachter betrachtet werden müßte.

So folgt denn dem Anspruch in Brentanos Text ein Abbruch: »Dieses aber«, schreibt er über das geschilderte Zusammenspiel, »ist vor dem Bild unmöglich« – das kann einerseits heißen: vor dem Bild ist es unmöglich, in ihm aber ist es möglich; der Betrachter sollte oder müßte also Teil des Bildes werden, um die beschriebene Erfahrung zu machen; andererseits kann es aber auch bedeuten, daß vor dem Bild nicht die Natur Abbruch tun kann. Der ersten Lesart entsprechend wechselt Brentano vom »man« zum »ich« und scheint dann gleichsam eine Spiegelung um die Achse der kurz darauf erwähnten »Düne« vorzunehmen, wenn er schreibt: »und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mir das Bild tat, indem es denselben nicht erfüllte«; die erste Hälfte dieses Satzes scheint den erhabenen Natur-Vorgang zwischen Betrachter und Bild zu verlagern. Die zweite Hälfte enthält dann allerdings ein Rätsel: Denn der Vorgang scheint nun statt von dem »man«, dem »Kapuziner« oder dem »ich« von dem Bild auszugehen. Dieses stellt an den Betrachter einen Anspruch – der Betrachter rückt also in die Position der Natur, genauer des Meeres – doch das Bild stellt diesen Anspruch, indem es denselben nicht erfüllt; damit aber ist nun das Bild dasjenige, das an die Stelle der Natur rückt und den Betrachter in die Position des Mönches setzt. Das wird ausgedrückt in der Formulierung: »den mir das Meer tat« – sie läßt offen, ob der Anspruch von »mir« ausgeht oder an mich gestellt wird. Was oben in der doppelten Lesart des »seine« angedeutet wurde, wiederholt sich also hier in der Überblendung von Betrachter und Meer. Wo immer aber der Betrachter nun auch stehen mag, ob an der Stelle des Meeres oder an der des Mönches, immer ist es das Bild, das ihm zugleich den Anspruch ermöglicht, wie auch diesem Anspruch Abbruch tut und durch diesen Abbruch den Anspruch von neuem erzeugt. Daher die Schlußfolgerung, daß das Bild

die Düne wird. Ist das Bild aber Düne, dann ist es damit zugleich zu Voraussetzung, Anspruch und Abbruch dieses Anspruches geworden. Es wäre absolut, bliebe es nicht gebunden an die Bewegung des Betrachters, eine Bewegung, die beschrieben wird »als zu diesem Gemälde gehörig«, »das durchaus Dekoration ist, vor welchem eine Handlung vorgehen muß, indem es keine Ruhe gewährt«. Diese Bewegung muß stattfinden, und sie muß immer von neuem stattfinden, denn ohne den Betrachter gäbe es weder Voraussetzung, noch Anspruch, noch Abbruch. Da der Betrachter im Moment der Betrachtung immer schon Teil dessen ist, was er betrachtet, muß – der bereits ausgeführten Logik von Teil und Ganzem folgend – vor dem Bild eine unendliche Bewegung ablaufen, eine Bewegung, die ihr Ziel notwendig nie erreichen kann. Von dieser unendlichen Bewegung zeugt auch der Text Brentanos selbst. Denn Brentano beschreibt nicht bloß das Zusammenspiel von Anspruch, Abbruch und Restitution, sondern dieses Zusammenspiel strukturiert auch den Gang seiner Argumentation: Der idealtypischen Darstellung des abgeschlossenen Vorganges im ersten Schritt seiner Analyse folgt im zweiten der Abbruch, und schließlich, im dritten, die Restitution, eine Restitution, die gleichwohl immer nur als noch zu vollendende beschrieben werden kann.

Was hier vorgeführt wird, ist nun allerdings abhängig von der Identität des Anspruches, den das Bild »mir« angeblich tut, mit dem, den es »mir« nicht erfüllt – denn es handelt sich ja, wie es heißt, um »denselben« Anspruch. Das Bild erweist sich insofern immer schon als das bestimmte Andere des von ihm bestimmten Anderen, der vor es tritt, als Spiegelbild – zum Beispiel des »mir«.

Hier setzt Kleists Eingriff an. Im ersten Teil macht er die Analogie zu Kant noch deutlicher: Er ersetzt »seine Stimme« durch die unmißverständliche »Stimme des Lebens«, er ergänzt den »Abbruch, den Einem die Natur thut« durch die Bemerkung: »um mich so auszudrücken«, bringt so den Zitat-Charakter in Erinnerung – oder auch, daß die Achtung, die einem Objekt der Natur entgegengebracht wird, Kant zufolge auf einer »Subreption« beruht, der »Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserem Subjekte«<sup>7</sup>. »Natur« und »Leben« werden also bei Kleist deutlich abgesetzt von der Sphäre des Herzensanspruches. Sie scheinen als transzendente oder transzendente Kategorien verstanden zu werden. Das freilich wirft die Frage auf, in welchem Verhältnis diese Kategorien zur Sphäre der Immanenz bzw. der Empirie stehen.

Dieser Frage nähert sich Kleist im zweiten Teil seiner Analytik. Brentano aufnehmend und verändernd schreibt er von einem »Anspruch, den mein Herz an das Bild machte« und vom »Abbruch, den mir

7. Kant, *Urteilkraft*, 180.

das Bild that«, und analogisiert damit die Erfahrung des Erhabenen beim Anblick des Meeres mit der vor dem Bild. Aus den dialogischen Betrachtungen der Besucher, die Brentano an seinen Text anhängt, nimmt er einige Stichworte und zitiert sie in abgeänderter Form.<sup>8</sup>

Der Text Brentanos wird von Kleist also buchstäblich<sup>9</sup> verwendet: Zunächst beschreibt er gemäß Kants Analytik die Erfahrung des Erhabenen im Anblick der Grenzenlosigkeit des Meeres: Die Einbildungskraft bricht zusammen und stellt dabei, ermöglicht durch einen Akt der Inversion, in deren Verlauf der Mangel die Vollendung substituiert, die grenzenlose Vernunft, allgemeiner: die Idee, negativ dar. Vor dem Bild ist diese Erfahrung unmöglich, zwischen dem Betrachter und dem Bild hingegen wiederholt sich der Vorgang.

Also ein zweites Mal: Der Anspruch: daß das Bild in der Dialektik von Anspruch und Abbruch das Nicht-Darstellbare negativ darstellt und dadurch zum Abschluß kommt. Der Abbruch: daß das Bild diese negative Darstellung gerade nicht zeigt. Eine paradoxe Situation: Wenn der Anspruch an das Bild einen Abbruch erleidet, dann kann es vor dem Bild zum Abschluß des Vorgangs kommen. Doch dieser Vorgang wird genau im Moment des Schließens suspendiert, denn er kann ja nur zustandekommen, wenn er – im Bild – gerade nicht zustandekommt. Und umgekehrt, wenn er dort zustandekommt, dann erleidet der Anspruch an das Bild keinen Abbruch. Ein Dilemma: Wird dem Anspruch Abbruch getan, dann wird dem Anspruch gerade kein Abbruch getan. Wird ihm kein Abbruch getan, dann wird ihm ein Abbruch getan. Das Bild, die »Düne«, die dem »ich«, dem »Kapuziner«, die Erfahrung, die es vermitteln sollte, gerade nicht vermittelt – heißt es doch: die See »fehlte ganz« und insofern, daß sie entweder weg oder aber nicht vollkommen da war –, dieses Bild hat ihm mehr oder weniger als diese Erfahrung vermittelt.

Zwischen der ersten und der zweiten Beschreibung zeigt sich also eine zeitliche und räumliche Differenz, oder, wie man vielleicht be-

8. Konsequenterweise ersetzt er Aussagen, die dem Meer zugeschrieben werden, durch solche, die dem Bild zugeschrieben werden, die sich also auf die Darstellung, nicht auf das Dargestellte beziehen: Nicht das Meer scheint Youngs Nachtgedanken zu haben, sondern das Bild, nicht das Meer, sondern das Bild liegt »wie die Apokalypse« da. Vgl. Brentano, *Werke*, 1037; vgl. Kleist, »Empfindungen«, BKA II/7, 61.
9. Vgl. Kleists später abgegebenen Kommentar, wo es heißt: »nur der Buchstabe desselben gehört den genannten beiden Hrn.; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir.« Ebd., 102. Auch in anderen Texten Kleists über Malerei finden sich im übrigen Hinweise auf Kant. So etwa im »Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler« oder im »Brief eines Malers an seinen Sohn«. In zweitem wird – durchaus im Einklang mit Kants dritter Kritik – der Mensch als »erhabenes Geschöpf« dargestellt.

haupten könnte: die Darstellung selbst. Und mit Kleist kann man nun präziser sagen: die »Stellung« – im selben Moment, in dem sie darstellt, entstellt sie bereits. Er beschreibt sie in jenem Satz, der in seinem Text an der Stelle steht, an der Brentano von einer »wunderbaren Empfindung« spricht. Sie, »diese Stellung«, ist »der einzige Lebensfunke«, undenk- und undarstellbarer Schnitt, der Einbruch des »Lebens« »im weiten Reiche des Todes«; sie ist der »Mittelpunkt«, der Mittelpunkt, selbst unbeschreibbare Voraussetzung aller Beschreibung, nicht Vermittelndes oder Vermitteltes, sondern Mittel.<sup>10</sup> Zugleich läßt sie sich, liest man den Mittelpunkt in seiner figuralen Bedeutung, allegorisch auf den Punkt in der Mitte eines Kreises beziehen: als die nie adäquat darstellbare Voraussetzung der Kreislinie, ein Punkt, der nur in der Relation zu allen Punkten auf dieser gefunden werden kann. Stellung, Mittel und Lebensfunke können gleichermaßen als katachrestische Bezeichnungen jenes undarstellbaren und unberechenbaren Moments gelesen werden, das jede Immanenz durchbricht, ohne sie zu überschreiten; oder anders ausgedrückt: das in einer Dialektik in der Dialektik im Moment des Abschlusses den Abschluß zugleich überschreitet und hinter ihn zurückgeht, ihn demarkiert.<sup>11</sup>

10. Kleist entnimmt das Bild des einsamen Mittelpunktes im einsamen Kreis Brentanos Text. Dort ist der Mönch dieser Mittelpunkt. Vgl. Brentano, *Werke*, 1036. Mag sein, daß diese Herkunft die Interpretinnen und Interpreten bisher verleidet hat, den Satz auch bei Kleist auf den Mönch zu beziehen. Dem widerspricht allerdings sowohl der bei Kleist in äußerster Exaktheit formulierte Satz als auch der Zusammenhang der Textstelle.
11. Kleist ist mit seiner Darstellung sehr nahe bei Kants Analytik des Erhabenen. Es läßt sich zeigen, daß auch in dieser keine abgeschlossene Ökonomie beschrieben wird, sondern vielmehr eine Bewegung, die ihr Ziel immer verfehlt. Da dies in der umfangreichen Literatur, die in den vergangenen zwei Jahrzehnten zum Erhabenen erschienen ist, ausführlich und hinreichend dargestellt wurde, beschränke ich mich hier auf Kleist und seine Korrektur der teils verharmlosenden, teils vereinfachenden Lektüre Kants, wie man sie etwa bei Brentano findet. Vgl. zum Erhabenen bei Kant insbesondere Paul de Man: »Phänomenalität und Materialität bei Kant«, in: Christoph Menke (Hg.), *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main 1993, 9-38; Paul de Man: »Kant and Schiller«, in: ders., *Aesthetic ideology*, Minneapolis 1997, 129-162. De Mans Text stellt seinerseits eine Antwort auf Jacques Derridas Ende der 70er Jahre entwickelte Lektüre der Kantschen Analytik des Erhabenen dar. Vgl. Jacques Derrida: *The truth in painting*, Chicago 1987, 15-148. Vgl. zu Kleists Aufnahme des Erhabenen Werner Hamacher: »Das Beben der Darstellung«, in: David E. Wellberry (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, München 1987, 149-173. Der Begriff »demarkieren« wird von Philippe Lacoue-Labarthe in seinem Aufsatz »Die Zäsur des Spekultativen« verwendet. Vgl. ders., in: *Hölderlin-Jahrbuch*, Tübingen 1981, 203-231. Auf deutsch bedeutet er



Eine Grenzerfahrung. Sie wird anschaulich vorgeführt in Kleists Kommentar. Liest man ihn mit nur geringfügigem Wechsel der Intonation, so beginnt er, dieser Erfahrung entsprechend, zu oszillieren: »Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt [...]«: Sie ist das Traurigste und Unbehaglichste, einsame Grenze aller Ökonomie, allen Systems. »Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein [...]«: Mag sein, daß das Nichts, das Ausbleiben noch dieser »Stellung« trauriger und unbehaglicher ist, möglich wäre es. In der doppelten Lesemöglichkeit läßt der Satz die Entscheidung radikal im Mittel. Von dieser Grenzerfahrung zeugt auch der folgende, häufig zitierte Satz:

»Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären.«<sup>12</sup>

Die Augenlider, die, wenn sie geschlossen wären, zum Sinnbild des sich ganz wahnenden Subjektes werden könnten, eines Subjektes, das in seiner Blindheit durch keinen Eindruck der Außenwelt mehr gestört wird, die also Sinnbild des Abschlusses wären, sind abgeschnitten. Die Seelandschaft ist insofern auch eine Seh-landschaft: Die Augen werden einem in ihr geöffnet<sup>13</sup>, es muß in ihr gesehen werden. Die Augenlider

soviel wie: den Preis herabsetzen, nachmachen, das Markenzeichen entfernen. Der Begriff scheint mir auch für das, was Kleist beschreibt, angemessen. Es ließe sich im übrigen ausgehend von diesem Text die Nähe Kleists zu Hölderlin zeigen.

12. In älteren Ausgaben ist Kleists Schreibweise der »Augenlider« als »Augenlieder« der heutigen Schreibweise angeglichen. Das Beispiel zeigt anschaulich, wie eine Angleichung der Rechtschreibung an spätere Gepflogenheiten den potentiellen Sinn eines Wortes grundlegend verändern, ja entstellen kann. Damit ist gleichwohl nicht gesagt, daß die von mir angenommene Konnotation (s. u.) von Autor oder Text intendiert wäre. Sie stellt nicht mehr und nicht weniger als ein Potential des Kleistschen Textes dar. (Vgl. speziell die lange Zeit in vieler Hinsicht maßgebliche Ausgabe von Helmut Sembdner [Hg.]: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*. München <sup>3</sup>1964, 2 Bde.)
13. Ähnlich wie hier wird auch in »Penthesilea« eine Redensart wörtlich genommen: das zum Fressen gern haben. Im übrigen wurde die Redensart, die hier verwendet wird, wiederholt zum Bild für die radikale Infragestellung der Wahrnehmung: So in Buñuels »Un chien andalou«, der mit dem Schnitt durch ein Auge beginnt, so auch bei Georges Bataille, der in »Méthode de méditation« Hegel kommentierend schreibt: »[...] diese Voraussetzung, unter der ich sehen würde, wäre: zu sterben. Nicht einen Augenblick lang hätte ich die Möglichkeit zu sehen.« Jacques Derrida kommentiert diesen Augenblick als »tödliche Öffnung des Auges. Ein Text und ein Blick. Die Unter-

sind abgeschnitten, weil das Bild jene Grenzerfahrung ermöglicht, die Erfahrung des »Rahm«, der »Apokalypse«. Zugleich sind auch die Augenlieder abgeschnitten, sie setzen aus – aus Brentanos »Stimme des Lebens« ist ein Aussetzer des Lebens geworden; Kleist hat den zeitlichen und räumlichen Abstand zwischen der Stimme und ihrem Echo in Erinnerung gebracht.

Es dürfte bereits deutlich geworden sein, daß Kleist keineswegs der »Aufhebung der Differenz von Urbild und Abbild« oder einer besonderen »Art des ›Realismus‹«<sup>14</sup> und damit dem, was Ramdohr verworfen hatte, das Wort geredet hat. Gegen Ramdohr scheinen allerdings die abschließenden Bemerkungen gerichtet, denen zufolge Friedrich durch ein Bild, dargestellt »mit seinem Geiste«, die Füchse und Wölfe zum Heulen bringen könnte. Sie würden nicht heulen, weil sie die »mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser gemalte Landschaft« (wieder)erkennen könnten, sondern weil ihnen noch in der mit äußerster Perfektion betriebenen Darstellung und gerade dort, auf Bildern in Friedrichs Manier, die Unmöglichkeit der Erkenntnis und des Abbildes der Realität in der Grenzerfahrung gezeigt würde.

Was sich aus der Lektüre von Kleists Text ergeben hat, kann nicht folgenlos geblieben sein für diesen Text selbst und kann es nicht bleiben für seine Lektüre. Der »einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis« kann nur einer sein, der im Bild nicht gemalt werden kann und im Text selbst nicht anders denn durch eine Katachresis beschreibbar ist, ein Punkt, der das Bild als Beschriebenes und den Text seiner Beschreibung konstituiert und dabei zugleich dekonstituiert. Dieser Punkt muß, kann aber nicht benannt werden. Insofern beschreibt der Text, wie der Titel es sagt, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, wobei das vor im Sinne von Empfindungen gelesen werden kann, die einer vor ihr hat, aber auch als solche, die sich vor sie schieben – als eine Art von Übermalung, und schließlich als Empfindungen, die Friedrichs Seelandschaft nicht betreffen –, weil sie vor ihr stehen bleiben. Entsprechendes gilt für die Lektüre des Textes. Sie kann jenen undenkbaren Punkt oder Funken nur durch einen anderen Punkt ersetzen und dabei zugleich verschieben. Das heißt: Jede einzelne Lektüre dieses Textes, wie auch jede Beschreibung des Bildes ist endlich, gleichzeitig kann es aber weder eine letzte Beschreibung des Bildes noch eine letzte Lektüre dieses Textes geben.

wüßigkeit des Sinns und das Erwachen zum Tode.« Er spricht weiterhin von einem Text, der »schweigend die Struktur des Auges aufreißt«. Alles zitiert nach Jacques Derrida: »Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1989, 380–421, hier 421. Mit dieser Metapher eng verbunden ist ein anderes Öffnen der Augen, das Motiv des »Erwachens«.

14. Begemann, »Brentano und Kleist«, 84.

## »Der Findling«

Wenn, was immer als Darstellung erscheint, jener zeitlichen und räumlichen Differenz unterworfen ist, wenn es abhängt von der selbst undenk- und undarstellbaren »Stellung«, die jede Darstellung zugleich zur Entstellung werden läßt, dann wird, anders ausgedrückt, jede Darstellung auch negative Darstellung, Darstellung der Undarstellbarkeit. Es wird dadurch einerseits alles, was sich darstellt, entwertet, andererseits aber wächst jeder Darstellung aus dem, was sie verfehlt hat, und zwangsläufig verfehlen mußte, ihre Bedeutung zu – eine Bedeutung, die sich gleichwohl nicht erschließen oder festhalten läßt, die in keinem Diskurs einzuholen ist. Kleist drückt diese Folgerung im letzten Satz der *Empfindungen* aus, der das Wagnis, die *Empfindungen* »ganz auszusprechen«, ankündigt, diese Ankündigung jedoch durch ihren Platz am Ende des Textes bereits relativiert:

»Doch meine *Empfindungen*, über dies wunderbare Gemälde, sind zu verworren; daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Äußerungen derer, die paarweise, von Morgen bis Abend, daran vorübergehen, zu belehren« (62).

Ein Blick auf den Versuch, die Begriffsgeschichte des Wortes »verworfen« und der mit ihm verwandten »Verwirrung« zu schreiben, zeigt, daß beide Worte einen Zustand der Regellosigkeit oder Unordnung bezeichnen, was meistens abschätzig, im 18. Jahrhundert jedoch auch als »reizend und anziehend« und als »zeichen der empfindsamkeit«<sup>15</sup> beurteilt wird. Der Kontext der »*Empfindungen*« legt es insofern nahe, die verworrenen *Empfindungen* als weiteres Synonym für das beschriebene Oszillieren in der Grenzerfahrung zu lesen, als Beschreibung der zugleich (oder weder noch) positiven wie negativen Unmöglichkeit, zu einem Abschluß zu kommen.

Auch in der Erzählung »Der Findling« führt der Anblick eines Gemäldes zu »nicht geringer Verwirrung« (40) und wird als »wunderbare Begebenheit« (40) weitererzählt. Und wie in den »*Empfindungen*« verbirgt sich auch hier hinter der Verwirrung ein sprach- und erkenntnistheoretisches – und konkreter: hermeneutisches – Problem, das die Grundlagen der Erzählung<sup>16</sup> selbst, wie auch die Möglichkeit ihrer Interpretation erschüttert.<sup>17</sup>

15. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, München 1984, Bd. 25, Spalte 2311.
16. Was Kleist in den »*Empfindungen*« und, wie noch gezeigt wird, im »Findling« an Bildbetrachtungen ausführt, wird im folgenden immer auch als Aussage über die sprachliche Darstellung aufgefaßt. Das läßt sich nicht nur theoretisch rechtfertigen.

Nicolo, der Betrachter, stößt auf das Gemälde im Zimmer seiner Stiefmutter Elvire. Seit dem Moment, als er von Elvire mit einem »Mäd-

Kleist macht diese Gleichsetzung auch häufig explizit. So schreibt er etwa über »Der zerbrochne Krug«: »[...] es ist nach dem Terrier gearbeitet und würde nichts wert sein, käme es nicht von einem, der in der Regel lieber dem göttlichen Raphael nachstrebt.« Sembdner, *Kleist*, Bd. 2, 862.

17. »Der Findling« hat seine Leser wie kaum eine andere jener Erzählungen, die Kleist in den Jahren 1810 und 1811 erstmals in Buchform veröffentlichte, ratlos (um nicht zu sagen: verwirrt) zurückgelassen. Zurecht wurde von der »in ästhetischer, moralischer und entstehungsgeschichtlicher Hinsicht umstrittensten Novelle Kleists« gesprochen (so Rudolf Behrens: »Der Findling« – Heinrich von Kleists Erzählung von den infortunes des la vertu im Spannungsfeld zwischen Helvétius und Rousseau«, in: Angel San Miguel [Hg.], *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag*, Tübingen 1985, 9. Vgl. zur Wirkungsgeschichte auch Bernd Fischer: »Der Findling«, in: ders., *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, 113-122) –, wobei hinzuzufügen wäre, daß auch noch die Gattungsbezeichnung »Novelle« umstritten war. Uneinheitliche Perspektive und »veraltete und verschrobene Motive«, fragmentarische Psychologisierung, unwahrscheinliche Zufälle und ein ungeschickter Stil wurden moniert (vgl. insbesondere die lange Zeit tonangebende Interpretation von Kurt Günther: »Die Entwicklung der novellistischen Kompositionstechnik Kleists bis zur Meisterschaft«, Leipzig 1911, 25-36, deren konsequenteste Fortsetzung ist bei Hans M. Wolff: »Heinrich von Kleists »Findling«, in: *University of California publications in modern philology* 36. 13 [1952], 441-454, zu finden, wo kurioser Weise alles, was sich nicht in eine stringente Lektüre fügen will, als heterogenes Element ausgeschieden wird, wodurch schließlich eine »bereinigte« Fassung zustande kommt, in der nur noch steht, was zum von Wolff ausgemachten Thema gehört, der »Vergeltung von Wohltaten durch Verbrechen« [452]. Hier kann man schon nicht mehr von Kleist-Philologie sprechen, ein neuer Begriff wäre angebracht: Kleist-Misologie. Kaum weniger kurios ist die auf komplizierten Rechnungen basierende Beweisführung, mit der Frank G. Ryder: »Kleist's Findling: Oedipus manqué?«, in: *Modern Language Notes* 92. 3 [1977], 509-524, Elvire die biologische Mutterschaft für Nicolo nachzuweisen sucht). Die so zum Ausdruck kommende Ignoranz gehört keineswegs der Vergangenheit an, noch das Neue Kindler Literaturlexikon konstatiert »Unsicherheit und Brüche in Komposition und Motivierung« (Artikel zu »Der Findling«, in: Walter Jens [Hg.], *Neues Kindler Literaturlexikon*, München 1996, Studienausgabe Bd. 9, 470f.), hier 471. Lange Zeit wurde debattiert, ob es sich um die früheste oder die letzte Erzählung Kleists handle, diverse Interpretationen widmeten sich der Frage, wie die beschriebenen Handlungen moralisch einzuschätzen seien. An nahezu allen diesen Aufsätzen fällt auf, daß die Prämissen der einzelnen Urteile und Meinungen sich schon bei genauer Lektüre des »Findling« als fragwürdig hätten erweisen müssen. Das wird bereits deutlich in der kurzen Passage zum »Findling«, die sich in Carol Jacobs Essay »Kleists Style« in diesem Band findet.

chen« ertappt und, wie er glaubt, dem Vater Piachi verraten worden ist, wünscht er sich, ihr »bei dem Alten denselben Dienst zu erweisen, als sie ihm« (37). Gleichzeitig heißt es jedoch auch, daß Elvire ihm »niemals schöner vorgekommen« (37) war als in jenem Augenblick. Einerseits will er also die Situation umkehren, selbst das Gesetz des Vaters gegen die Mutter vertreten, zum Betrachter ihrer Unkeuschheit werden, andererseits aber – später in der Erzählung wird es noch deutlicher – wünscht er sich auch, selbst von der Mutter so begehrt zu werden wie das Mädchen von ihm – also gleichsam derjenige zu sein, mit dem er die Mutter ertappt. Ausgehend von diesen unvereinbaren Vorsätzen<sup>18</sup> nimmt Nicolo seine Nachforschungen und Spekulationen auf:

»Diese Verstellung, diese scheinbare Gleichgültigkeit, schien ihm der Gipfel der Frechheit und Arglist, und kaum war sie ihm aus dem Gesicht, als er schon lief, einen Hauptschlüssel herbeizuholen, und nachdem er die Umringung, mit scheuen Blicken, ein wenig geprüft hatte, heimlich die Thür des Gemachs öffnete. Aber wie erstaunte er, als er Alles leer fand, und in allen vier Winkeln, die er durchspähte, nichts, das einem Menschen auch nur ähnlich war, entdeckte: außer dem Bild eines jungen Ritters in Lebensgröße, das in einer Nische der Wand, hinter einem rotseidenen Vorhang, von einem besondern Lichte bestrahlt, aufgestellt war. Nicolo erschreck, er wußte selbst nicht warum: und eine Menge von Gedanken fuhren ihm, den großen Augen des Bildes, das ihn starr ansah, gegenüber, durch die Brust: doch ehe er sie noch gesammelt und geordnet hatte, ergriff ihn schon Furcht, von Elviren entdeckt und gestraft zu werden; er schloß, in nicht geringer Verwirrung, die Thür wieder zu, und entfernte sich« (39f.).

Nicolo schließt Elvires Zimmer mit dem Vorsatz auf, den vermeintlichen Liebhaber, die »Person«, die er »nicht erkennen konnte« (38), zu finden, und die Abfolge der Sätze zeichnet nun seinen Erkenntnisvorgang – denn darum handelt es sich in der Tat – Schritt für Schritt nach: Er findet ihn nicht, sondern vielmehr »Alles leer« (39), gelangt also zunächst zu der dem Vorsatz entgegengesetzten Erkenntnis. Doch dabei bleibt es nicht: In einer zunächst tautologisch wirkenden Wiederholung wird die Leere scheinbar gesteigert, denn Nicolo entdeckt nicht nur keinen Liebhaber, nicht nur, daß alles leer ist, sondern »nichts, das einem Menschen auch nur ähnlich war«. Doch die Steigerung, die geeignet

18. Später werden diese beiden Vorsätze auch explizit gemacht: »Der Gedanke, die Leidenschaft dieser, als ein Muster der Tugend umwandelnden Frau erweckt zu haben, schmeichelte ihn fast eben so sehr, als die Begierde, sich an ihr zu rächen; und da sich ihm die Aussicht eröffnete, mit einem und demselben Schlage beide, das eine Gelüst wie das andere, zu befriedigen, so erwartete er mit vieler Ungeduld Elvirens Wiederkunft« (42f.). In psychoanalytischer Terminologie könnte man hier vielleicht von einem ödipalen double-bind sprechen: Wie der Vater sollst du werden – wie der Vater darfst du nicht werden.

schien, die gewonnene Erkenntnis noch zu bekräftigen, erweist sich nach dem auf das Entdecken folgenden Doppelpunkt, der den Satz beinahe exakt in der Mitte unterbricht und gleichsam dessen Peripetie markiert, als hyperbolischer Zusatz, in dem die Suspension und Revision der Entdeckung bereits angelegt ist: Nicolo entdeckt »nichts« Menschenähnliches, »außer dem Bild eines jungen Ritters in Lebensgröße« (39) – die narrative Entfaltung des Umschlags folgt dem zäsurierenden Doppelpunkt nun gleichsam wie das Donnergrollen dem Blitz. Das Ritterbild erscheint dabei als Teil einer Raumin szenierung, die an eine Kirche oder ein Theater erinnert: Aufgestellt hinter einem Vorhang, bestrahlt von besonderem Licht, versetzt es den Betrachter in Furcht und Schrecken. Dabei ist für den Leser zunächst so wenig wie für Nicolo erkennbar, worin die Ursache für den Schrecken zu suchen ist. Augenfällig ist, daß der Peripetie des vorhergehenden Satzes, jenem Moment der Suspension und Revision, im folgenden Satz ein Perspektivwechsel in der Erzählung entspricht, eine Inversion: Der Späher wird zum Ausgespähten. Nicht mehr Nicolo durchspäht den Raum, sondern das Bild, ersetzt durch die zu ihm in einer synekdochischen Beziehung stehenden »großen Augen«, sieht ihn starr an. Analog dazu werden seine Gedanken (wenn ein Possessivpronomen hier noch zulässig ist) zu Gedanken, die ihm durch die Brust fahren.<sup>19</sup> Es kommt also zu einer Spaltung. Diese Spaltung ist für Nicolo mit einem Verlust der Sammlung und Ordnung verbunden, einem Verlust der Kontrolle. Entsprechend heißt es – in der oben bereits erwähnten Formulierung – weiter: »erschloß, in nicht geringer Verwirrung, die Thür wieder zu, und entfernte sich« (39). Mit »Verwirrung« wird hier also – wie schon vor Friedrichs Seelandschaft – eine Erfahrung des Nicht-Wissens gekennzeichnet.

Aus der später von Xaviera konstatierten Ähnlichkeit von Ritter und Nicolo läßt sich folgern, daß Nicolo im Augenblick der Begegnung mit dem Bild sein Alter ego, sein anderes Ich oder auch sein Ich als Anderer entgegentritt. Das Bild ist insofern zugleich mehr und weniger, als er zu finden hoffen konnte: weniger, weil er statt des Liebhabers nur ein Bild findet, mehr, weil, was ihm real unmöglich ist, zugleich Betrachter und Betrachteter, Geliebter der Mutter und Agent des Vaters zu sein, hier scheinbar möglich wird. Der Schein wird jedoch gestört durch seine Anwesenheit als Betrachter vor dem Bild. Diese Störung, die Spaltung, wird aufgehoben im Schließen der Türe und der auf sie folgenden Entfernung; einer Entfernung, die man vermutlich zunächst als Weggehen oder Abgang lesen wird, die sich aber auch als Entfernung des »sich«,

19. Man findet vergleichbare Formulierungen häufiger in den Briefen Kleists, wenn die Betrachtung von Bildern geschildert wird; vgl. etwa den Brief an A. v. Werdeck vom November 1801. Hier interessiert freilich nur, wie die vom Bild ausgehenden Gedanken im »Findling« zu lesen sind.

das zuviel ist, oder vom »sich«, das dem »er« gegenübersteht, verstehen läßt, und darüber hinaus zugleich als Ent-fernung, als das Zusammenfallen des in der Betrachtung Gespaltenen, also etwa des »er« und des »sich« in der Selbstreflexion.<sup>20</sup>

Nicolas »Verwirrung« läßt sich dabei in Kants Terminologie als »Widerstreit« bezeichnen.<sup>21</sup> Dieser Widerstreit wird Kant zufolge in der Annäherung an eine Größe entfacht, die auf-, nicht aber zusammengefaßt werden kann. Dabei kommt es zur Grenzerfahrung, wenn diese Größe »beinahe das Äußerste unseres Vermögens der Zusammenfassung in eine Anschauung erreicht«<sup>22</sup>. Wir fühlen uns dann, vorausgesetzt die Einbildungskraft wird zur ästhetischen Zusammenfassung in eine größere Einheit aufgefordert, »im Gemüt als ästhetisch in Grenzen eingeschlossen«<sup>23</sup>; die Unlust aus dieser Begrenzung wird nun jedoch als zweckmäßig »für Vernunftideen und deren Erweckung« vorgestellt. Kant spricht hier vom Mathematisch-Erhabenen, und die Größen, von denen er spricht, sind »Zahlgrößen«, gleichwohl ist das Gefühl des Er-

20. In vielen Texten Kleists findet sich die wörtliche Verwendung von figürlichen Wendungen. Sie kann schon von daher nie grundsätzlich ausgeschlossen werden. Zu denken wäre etwa an den Fall des Richters Adam in »Der zerbrochne Krug«, der zugleich Fall aus dem Fenster, Adams Sündenfall und Gerichtsfall (causa) ist. Im »Findling« findet man Formulierungen wie »an seines Sohnes statt« (22), was hier nicht nur anstelle seines Sohnes, sondern auch ganz wörtlich an dessen Platz auf dem Wagen meint; es heißt, Piachi habe Nicolo »in dem Maaße lieb gewonnen, als er ihm theuer zu stehen gekommen war« und später ist davon die Rede, daß nur »die bestimmte Erinnerung«, daß Elvire Colino und nicht Nicolo geflüstert habe, Nicolos Wahn noch bremse.
21. Durch ihren Widerstreit, so Kant, bringen Vernunft und Einbildungskraft in der Beurteilung des Erhabenen »subjektive Zweckmäßigkeit der Gemütskräfte hervor: nämlich ein Gefühl, daß wir reine selbständige Vernunft haben, oder ein Vermögen der Größenschätzung, dessen Vorzüglichkeit durch nichts anschaulich gemacht werden kann, als durch die Unzulänglichkeit desjenigen Vermögens, welches in Darstellung der Größen (sinnlicher Gegenstände) selbst unbegrenzt ist«. Kant, *Urteilkraft*, 182. Das »oder« findet sich erst in den Ausgaben von 1793 und 1799, nicht aber in der ersten Ausgabe von 1790. Mir scheint, daß Kant hier der Logik seiner Darstellung Rechnung trägt: Wenn Vernunft als jenes Vermögen beschrieben wird, das rein und selbständig und nur negativ darstellbar ist, dann scheint dieses »oder« das Schwan-ken anschaulich zu machen, in das die Darstellung versetzt wird, wenn das Unbeschreibbare beschrieben wird. Die gleichsetzende Apposition wird ersetzt durch ein »oder«, das sich sowohl als »in anderen Worten« als auch als »oder aber« lesen läßt. Aus der scheinbaren Präzisierung wird so in der zweiten und dritten Ausgabe eine Präzisierung, die zugleich auch Einschränkung, Zurücknahme des Behaupteten ist.

22. Ebd., 183.

23. Ebd.

haben eines, das ausgelöst wird von der Erkenntnis der unschätzbaren Größe in uns.<sup>24</sup> Kleist scheint diese Ungröße als »Lebensgröße« zu bezeichnen. Wie in den Empfindungen die »mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser« (62) gemalte Landschaft, so läßt hier die »Lebensgröße«, die Ähnlichkeit mit dem unabbbildbaren Menschen, den Mangel der Darstellung eben dort, wo sie nahezu vollkommen scheint, vor Augen treten. An die Stelle der Erkenntnis tritt Verwirrung und der Nicolo selbst unerklärliche Schrecken. Die Textstelle führt also, übertragen auf eine Bildbetrachtung, jenes Verfehlen des »absoluten Ganzen«<sup>25</sup> vor, das Kant in diesem Zusammenhang beschreibt. Und wenn Kant an anderer Stelle das Gefühl der Erhabenheit davon ableitet, daß wir »der Natur in uns, und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns, überlegen zu sein uns bewußt werden können«<sup>26</sup>, so scheint die Bewegung des Bewußtwerdens hier an ihre unüberschreitbare Grenze geführt. Die Spaltung, die sich bei Kant darin zeigt, daß die Überlegenheit zugleich behauptet und als im Bewußtsein erst zu erlangende beschrieben wird, daß sie also schon da und zugleich noch nicht erreicht ist, diese Spaltung zeigt sich hier in der Spaltung Nicolos, den man, angesichts seines Erschreckens vor dem Bild mit Kant vielleicht als »rohen Menschen« bezeichnen könnte: »In der Tat wird ohne Entwicklung sittlicher Ideen das, was wir, durch Kultur vorbereitet, erhaben nennen, dem rohen Menschen bloß abschreckend vorkommen.«<sup>27</sup> Nicolo, so kann man folgern, erschrickt, weil ihm im Anblick des Bildes, mit Kant, seine »Natur in uns« als Grenze vor Augen geführt wird, die das Gefühl der Überlegenheit nicht zuläßt, und die dadurch auch die Überlegenheit über die »Natur außer uns« unmöglich macht: Der Schrecken wird zur Furcht vor Elvira. Dabei lassen Furcht

24. Vgl. ebd., 180. »Also ist das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung fürs Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserm Subjekte) beweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht.«
25. Ebd., 183.
26. Ebd., 189.
27. Ebd., 190. Kant spricht von diesem Schrecken im Zusammenhang mit dem Dynamisch-Erhabenen der Natur. Dagegen spricht er explizit vom Widerstreit nur im Paragraphen über die »Qualität des Wohlgefallens in der Beurteilung des Erhabenen«, der unter dem Abschnitt über das Mathematisch-Erhabene aufgeführt ist. Es scheint mir aber, daß man implizit eine Darstellung dieses Widerstreits auch im Kapitel über das Dynamisch-Erhabene findet. Vgl. zum Widerstreit auch Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, übersetzt von Joseph Vogl, München <sup>2</sup>1987, außerdem ders.: »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur* 38. Jg. (1984), 151-164.



und Schrecken wie schon die dramatische Form der Bildbetrachtung eine idealisierte Form der attischen Tragödie als das Muster erscheinen, das dieser Szene, der Kantschen Analytik des Erhabenen und darüber hinaus auch der vom Erzähler verwendeten Gattung der moralischen Erzählung (bzw. in späterer Terminologie: der Novelle) zugrunde liegt. Die Szene ist insofern eine *mise en abîme*, ein Bild im Bild – es wird schon darin erkennbar, daß Nicolo sein Erlebnis als »wunderbare Begebenheit« weitererzählt. Wie in Friedrichs Seelandschaft tritt so auch im »Findling« der Rahmen ins Bild, es ist eine Novelle über die Novelle oder präziser noch: über die Unmöglichkeit der Novelle: Die Tradition der auf kathartische Wirkung angelegten Darstellungen von Verbrechen und der modernen Heiligenlegenden ist zwar in der aufdringlich moralisierenden Erzählweise noch auszumachen, doch die implizite Voraussetzung solcher Lehrgeschichten, daß Literatur Nachahmung sei und daher zum Exempel taue, wird in Szenen wie dieser in Frage gestellt. Denn es geht Nicolo hier ja ausdrücklich um das Verhältnis von Schein und Wirklichkeit, von Darstellung und dem, was mit ihr gemeint ist: Nicolo glaubt, »die Scheinheilige entlarven« (38) zu können, ihre »Verstellung, diese scheinbare Gleichgültigkeit, schien ihm der Gipfel der Frechheit und Arglist« (39) und der vorläufige Mißerfolg der Nachforschungen vergrößert die Neugierde, »zu wissen, wer damit gemeint sei« (40).

Die Passage handelt also vom Verstehen: Es ist nicht zu trennen von einem Aspekt der Beherrschung und wird immer in Frage gestellt durch die uneinholbaren Voraussetzungen, die präfigurieren, was im Erkenntnisprozeß herausgefunden werden wird.

Diese Infragestellung wird noch deutlicher in der zweiten Bildbetrachtung, durch die Nicolo zusammen mit Xaviera das Rätsel der ersten lösen will:

»[...] kaum wußte Nicolo auf diese Weise das Feld rein, als er schon zu Xavieren eilte, und diese mit einer kleinen Tochter, die sie von dem Cardinal hatte, unter dem Vorwande, Gemälde und Stickereien zu besehen, als eine fremde Dame in Elvirens Zimmer führte. Doch wie betroffen war Nicolo, als die kleine Klara (so hieß die Tochter), sobald er nur den Vorhang erhoben hatte, ausrief: »Gott, mein Vater! Signor Nicolo, wer ist das anders, als Sie?« – Xaviera verstummte. Das Bild, in der That, je länger sie es ansah, hatte eine auffallende Ähnlichkeit mit ihm: besonders wenn sie sich ihn, wie ihrem Gedächtnis wohl möglich war, in dem ritterlichen Aufzug dachte, in welchem er, vor wenigen Monaten, heimlich mit ihr auf dem Carneval gewesen war. Nicolo versuchte ein plötzliches Erröthen, das sich über seine Wangen ergoß, wegzuspotten; er sagte, indem er die Kleine küßte: »wahrhaftig liebste Klara, das Bild gleicht mir, wie du demjenigen, der sich deinen Vater glaubt!« – Doch Xaviera, in deren Brust das bittere Gefühl der Eifersucht rege geworden war, warf einen Blick auf ihn; sie sagte, indem sie vor den Spiegel trat, zuletzt sei es gleichgültig, wer die Person sei; empfahl sich ihm ziemlich kalt und verließ das Zimmer« (41f.).

Nachdem die Ähnlichkeit von Nicolo und Colino bei der nächtlichen Begegnung des als Ritter verkleideten Nicolos mit Elvire sowie in der Entdeckung des Bildes zweimal angedeutet worden ist, wird sie erstmals manifest, wenn Klara, die kleine Tochter, die Xaviera »von dem Cardinal hatte«, ausruft: »Gott mein Vater! Signor Nicolo, wer ist das anders, als Sie?« und Nicolo darauf antwortet: »Wahrhaftig, liebste Klara, das Bild gleicht mir, wie du demjenigen, der sich deinen Vater glaubt!« (42). War es zuvor Klara, die das Bild und Nicolo verglichen hat, so ist es nun derjenige, der sich ihren Vater glaubt, der sie und sich vergleicht, und dabei, was er durch seinen Glauben voraussetzt, in der vielleicht nur auf diesem beruhenden Ähnlichkeit bestätigt findet. Bewiesen wird ihm dabei also möglicherweise nichts anderes als das, was dem Beweis bereits vorausgesetzt wurde. Klara wird dabei für den, der sich ihren Vater glaubt, was das Bild für Nicolo ist: Die Allegorie, das heißt: die selbst asemantische (oder wie der Nama Klara nahelegt: reine) auf ein unbestimmtes anderes Zeichen verweisende Darstellung einer »Voraussetzung« vor aller Setzung. Klara oder, leicht simplifiziert: ihre reale Existenz, ist also hier Voraussetzung für die erste Setzung, die darin besteht, daß sie als Tochter angesehen wird, worauf der Glaube an die Ähnlichkeit folgt. Durch die Setzung und den Glauben wird über sie jedoch nichts anderes ausgesagt, als daß es sie geben muß. Anders gesagt: Es gibt keine gesicherte Beziehung zwischen Darstellung und dem, was in ihr dargestellt wird, bzw. keine gesicherte Beziehung vom Zeichen zum Referenten. Dabei spiegelt sich das Verhältnis jener Darstellung zu dem, wofür sie steht, in der analogen Unsicherheit der Vaterschaft wieder, im Topos des *pater semper incertum*. Was immer in der Darstellung erscheint, ist insofern Zeugung und Zeugnis, freilich ohne Zeugenden, ohne Möglichkeit eines Vaterschaftstestes: Es ist, wie der Titel es sagt, ein »Findling«. <sup>28</sup>

Von dem beschriebenen Verfehlen der Identität und der Präsenz berichtet die zitierte Textstelle in verschiedenen Variationen: Glaubt man dem Erzähler, dann ist Nicolo dem Bild einerseits aufgrund der zufällig gewählten Maske, andererseits aber auch durch die Gesichtszüge, also von Natur aus, ähnlich – andernfalls könnte Klara, die ihn nicht mit der Ritter-Maske gesehen hat, ihn nicht wiedererkennen. Darüber hinaus scheint ihn eine Ähnlichkeit der Gesichtsfarbe mit dem Bildnis zu

28. Klaus Müller-Salget weist in seinem Stellenkommentar (vgl. Klaus Müller-Salget [Hg.]: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Frankfurt am Main 1990, Bd. 3, 871) darauf hin, daß Nicolo zutreffender als Waise zu bezeichnen wäre, weil seine Eltern schließlich »sehr wohl bekannt gewesen sind«. Er setzt hier freilich voraus, daß der Titel »Der Findling« als Bezeichnung Nicolos zu lesen ist. Da der Titel jedoch anders als in »Michael Kohlhaas« an keiner Stelle in der Erzählung explizit vorkommt, ist diese Voraussetzung nicht unproblematisch.

verbinden: Denn Klara konstatiert die Ähnlichkeit erst in dem Moment, in dem der Vorhang aufgehoben wird, und das, obwohl zuvor nicht die Rede davon war, daß der Vorhang aufgehoben werden muß, um das Bild zu betrachten. Das Rot des Vorhangs, das an dieser Stelle unerwähnt bleibt, findet daraufhin seine Widerspiegelung im »Erröthen, das sich über seine Wangen ergoß« (42). Es scheint also, daß die dem Erröten vorangehende Blässe Nicolo mit Colino verbindet. Das wird bereits zuvor nahegelegt, ist er doch, als Elvire ihn bei Nacht mit Colino verwechselt – sei's wegen des Geräuschs in seinem Rücken, sei's wegen der verschlossenen Tür – »von Schrecken bleich« (31). Das dem Anschein nach Natürliche erscheint so durch seine Verdoppelung und Spiegelung im scheinbar Künstlichen als selbst bereits Künstliches, beide erscheinen als reine Setzung und Gegensatzung innerhalb der Beschreibung eines Erzählers, oder anders ausgedrückt: als dessen Inszenierung.

Das Erröten Nicolos wiederholt diese Figur auf andere Weise: Gelesen als unwillkürlicher, natürlicher Ausdruck des Inneren erscheint es zugleich in seiner Spiegelung des roten Vorhangs als Äußerlichkeit. Begreift man den bleichen Nicolo als Spiegelung des bleichen Ritters, dann wird das Erröten überdies zum paradoxen Zeichen: Entüllend verhüllt es die Ähnlichkeit. Dann aber ist der Versuch, es wegzuspotten, der Versuch, die Ähnlichkeit wiederherzustellen wie auch, sie zu leugnen.

Auch das Fehlen einer Gewißheit der Vaterschaft im Leben wie in der sprachlichen Darstellung wird noch weiter ausgeführt, wobei zugleich bereits auf die Gefahr einer Semantisierung des reinen (wenngleich nie als solchen erkennbaren) Zeichens hingewiesen wird. Klara ist demjenigen, der, darf man dem Erzähler vertrauen, sich ihren Vater glauben muß, nicht nur durch diesen Glauben verbunden, sondern auch auf einer »logographischen« Ebene – zumindest wenn man die Buchstaben auf Phoneme reduziert: Xaviera, vorher als »Beischläferinn ihres Bischoffs« (25) vorgestellt, hat hier plötzlich, ohne auf den ersten Blick erkennbaren Grund eine Tochter »von dem Cardinal« (41). An keiner anderen Stelle der Geschichte ist von ihm die Rede. Nun enthält dieser Cardinal aber, eingeschrieben als phonematisches Anagramm, den Namen seines angeblichen Kindes: Die Lautfolge KLARA ist gleichsam aus dem gesprochenen KARdinAL herausgenommen. Doch wie bereits bei der doppelten Evidenz für die Ähnlichkeit oder Identität von Nicolo und Colino wird auch dieses Mal wieder die Evidenz durch eine Verdoppelung erschüttert – und dies gleich zweifach: Relativiert zum einen die Doppelung von konstatierte und anagrammatische Verwandtschaft die Bedeutung beider, läßt sie beide als Setzungen des Erzählers hervortreten, so wird zum anderen die Bedeutung der anagrammatischen Verwandtschaft selbst im gleichen Abschnitt erschüttert. Denn mit derselben Sicherheit, mit der sich Klara durch Umgruppierung der Phone-

me dem KARDINAL zuordnen läßt, läßt sie sich auch von dem im selben Abschnitt erwähnten KARNEVAL ableiten. Diese Verdoppelung hebt nach derselben Logik, derzufolge die einfache Übereinstimmung des klanglichen oder buchstäblichen Materials als Beweis der Verwandtschaft genommen werden kann, diesen Beweis wieder auf und läßt beide Beweise als Beweis der Unmöglichkeit eines Beweises, einer Sicherheit aufgrund der Ähnlichkeit des lautlichen oder schriftsprachlichen Materials erscheinen. Zugleich wird freilich wie in Nicolos Entgegnung der Blick auf die Sinn- oder Bedeutungseffekte gelenkt, die nie auszuschließen sind, wenn der Buchstabe oder das Klangmaterial ins Spiel kommt – es wird also die Aufmerksamkeit vom Bild auf den Laut und die Schrift gelenkt.<sup>29</sup> Dabei läßt sich der Karneval, führt man ihn auf

29. »Der Findling« bietet für solche Effekte eine Unmenge an Anschauungsmaterial, Stoff für eine kryptonymische, oder, um mit Kleist zu sprechen, logographische Lektüre: So tritt Nicolo das Erbe des »eifjährigen Knaben« Paolo (19) an, und lernt mit dessen »elfenbeinernen Buchstaben« (45) das Lesen, so fügt er der Ritterverkleidung, nachdem er hört, daß der abgebildete Collin oder Colino hieß, ein »Collet« (51) hinzu, so scheint Elvire bereits in ihrem Namen den unterschiedlichen Perspektiven Raum zu geben, indem sie gleichermaßen mit »Elvira« aus Dom Juan und Elmiere aus dem Tartuffe in Verwandtschaft gebracht werden kann. Der »Güterhändler Piachi« wird, als er Nicolo auf seinen Wagen holt, als »Landmäkler« bezeichnet. Das mag nichts zu bedeuten haben, läßt jedoch allerlei Deutungen zu: So ist ein Mäkler einerseits der Zwischenhändler, andererseits der Mäkelnde im Sinne eines Nörgelnden, schließlich der niedrigere Händler –, was dann die Frage aufwirft, wer der höhere Händler ist: Vielleicht ist es Gott – »Gottes Sohn« nämlich ist Nicolo den Aussagen der Krankenhaus-Vorsteher zufolge –, und Piachis Kampf gegen die Bigotterie kann insofern auch als Kampf gegen den zweiten Gott, den höheren Händler neben ihm gelesen werden; vielleicht ist es aber auch der Karneval – man könnte dann dem in Piachi verkörperten spekulativen Prinzip die höhere (Un-)Ordnung des Karnevals entgegengestellt sehen. In einer weiteren Bedeutung ist ein »Mäkler« auch die niederdeutsche Bezeichnung für einen Balken, an dem etwas hochgezogen wird, also genau ein solcher Balken wie der, auf den sich Elvire flüchtet und von dem Colino sie rettet. So gelesen wäre Piachi in gewisser Weise ein Kryptonym für Colino. Es käme in ihm eine Metonymie – der Retter wird ersetzt durch den Balken, von dem Elvire gerettet worden ist – und ein Allosem zusammen: Der Balken wird durch den Mäkler ersetzt. Piachi schließlich bemängelt Nicolos Bigotterie, was nicht nur im literalen Sinn als Anbeten von zwei Göttern, und nicht nur als Scheinheiligkeit, sondern auch als Buchstabengläubigkeit übersetzt werden kann, und genau diese Buchstabengläubigkeit wird Nicolo später zum Verhängnis. Vgl. zu dergleichen Fallen und Fälen auch Paul de Man: »Ästhetische Formalisierung«, in: ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988, 205-233, hier 225-227 und 232. Jeder einzelne dieser Abwege könnte vermutlich zum Eckstein einer anderen Interpretation werden. Immer aber wäre eine solche Interpretation gezwungen, zumindest einige der Abwe-

eine seiner etymologischen Wurzeln, auf das Wort Carnevale, Fleischentzug, zurück, auch als Prinzip der Darstellung – als Modus der Abwesenheit dessen, was sich darstellt – lesen. Um so entscheidender erscheint die buchstäbliche Differenz, die Kleists eigenartige Schreibung des Namens »Klara« zwischen Laut- und Schriftgestalt einführt. Die für einen italienischen Mädchennamen eigenartige Schreibweise mit »K« insistiert auf dem räumlichen Aufschub eines Längsstriches (I), der K von C und dadurch Logos von Phone und Gelesenes von Gehörtem unterscheidet.<sup>30</sup>

Der Einwand, mit dem Nicolo die Glaubwürdigkeit der unbeteiligten Zeugin Klara erschüttert, läßt sich auch auf den Erzähler beziehen. Denn wo alles, was sich darstellt, durch die der Darstellung uneinholbare Voraussetzung immer schon entwertet wird, da kann alles zu allem werden. Es eröffnet sich hier ein unendlicher Regreß. Dem trägt in der Episode Xaviera Rechnung: »Doch Xaviera, in deren Brust das bittere Gefühl der Eifersucht rege geworden war, warf einen Blick auf ihn; sie sagte, indem sie vor den Spiegel trat, zuletzt sei es gleichgültig, wer die Person sei« (42), »gleichgültig« wird hier zuletzt, von welcher Person (und zu wem) Xaviera spricht: vom Bildnis (Colino), vom Vater Klaras, von Nicolo, auf den sie einen Blick wirft, von Klara, von ihrem Spiegelbild oder von sich als der Person, die sich spiegelt – gleichgültig, weil die eine wie die andere Person für Xaviera als Spiegelbild, als zumindest immer schon gespiegeltes Bild, oder anders: als dargestellte Person in der Darstellung austauschbar wird. Dabei steht der Spiegel an entscheidender Stelle: Führt man den Kardinal auf die etymologische Herkunft seines Namens, auf den Angel- oder Drehpunkt, zurück, dann wird allen drei Figuren die Spiegelachse oder der Spiegelpunkt vorgehalten; der Spiegel als unhintergehbare Ebene der Darstellung.

Es ließe sich zeigen, daß, was in den Begegnungen mit dem Ritterbild vorfällt, das Mißlingen des Versuches, Wissen zu erlangen und allgemeiner: zu einem Abschluß zu kommen, in der gesamten Erzäh-

ge zu verwerfen und würde ausgehend von ihnen ihre erneute Widerlegung erfahren können.

30. Die hier nach der BKA zitierte Textpassage kann als Beispiel der unabsehbaren Folgen genommen werden, die eine Editionspraxis nach sich zieht, die davon ausgeht, daß das »Phonetische [...] für die Beurteilung von Kleists Sprache ausschlaggebend ist«. Wo, wie Sembdner im Nachwort seiner Ausgabe schreibt, die Rechtschreibung »unter Beibehaltung des Lautstandes [...] modernisiert« wird, verschwindet jene an dieser Stelle wahrscheinlich bedeutungstragende Differenz zwischen Schrift- und Klangkörper. Vgl. Sembdner, *Kleist*, 1039. In Sembdnerns Ausgabe werden »Cardinal« wie »Carneval« ihrer heutigen Schreibweise entsprechend mit »K« geschrieben, so daß nun aus der nur annähernden eine tatsächliche anagrammatische Verwandtschaft geworden ist. Vgl. ebd., 208.

lung in unzähligen Varianten geschildert wird – angefangen mit dem ersten Satz, in dem Antonio Piachi nicht als »wohlhabender Güterhändler« (19) vorgestellt wird, als Inbegriff der Freiheit, der gelungenen Vermittlung und des Tausches, ohne daß zugleich durch die großen Reisen, zu denen er zuweilen »genöthigt« (19) ist, seine Beschränkung vorgeführt wird. Das Hin und Her der beschriebenen Reise nimmt anschaulich auf, was so exponiert wurde. Die Geschichte ließe sich formalisieren als Folge von Bewegungen, die vor ihrer Vollendung suspendiert werden, deren Abschluß nur durch eine Ersetzung möglich wird, die jedoch nie restlos gelingt. Nicolo etwa nimmt Paolos Platz als Sohn und Erbe ein, doch er ist gleichwohl »fremd und steif« (24), später neigt er gegen den Willen des Vaters zur Bigotterie und zeigt gegen den Willen der Mutter einen »Hang für das weibliche Geschlecht« (228). Dieser Hang zur Frau und zu Frömmelei oder, wörtlich genommen, zum zweiten Gott, gleichsam ein Überhang, entrückt ihn den Eltern, die sich doch »in Zufriedenheit mit ihm« (26) vereinigen wollten. Ihnen zuliebe zerreißt er zwar die Verbindung mit Xaviere, doch hat er sie, wie es später heißt, »nie ganz aufgegeben« (30). Elvire heiratet statt Colino Piachi, doch von dem Vorfall in ihrer Jugend ist ein »Zug von Traurigkeit« »zurückgeblieben« (26).

Wenn die Ersetzung als Prinzip der Ökonomie verstanden wird, dann läßt sich die Erzählung als Darstellung einer von Zu- und Vorfällen zugleich generierten wie auch unterbrochenen Ökonomie beschreiben. Im ökonomischen Kreislauf rückt einer an den Platz des anderen, doch er nimmt den Platz nicht ein, ohne gleichzeitig den Kreis zu öffnen, ihn durch einen Überhang, die Hinzufügung einer kleinen Differenz, zu etwas anderem zu verformen. Und es ist die Öffnung, der Überhang, die geringfügige Differenz, die den nächsten Vorfall, das nächste Ereignis hervorbringt.

Diese Charakterisierung der Geschichte stolpert freilich in eine der Fallen, die alle Erzählungen Kleists ihren Lesern anbieten: Sie erklärt paradoxerweise das zum Gesetz, was die Gesetzmäßigkeit durchbricht. Wenn in den Bildbetrachtungen, ähnlich wie in den verschiedenen Texten zu Friedrichs Seelandschaft, die Erzählung selbst dekomponiert wird, indem sie auf die ihr uneinholbare Voraussetzung vor aller Setzung zurückgeführt wird, und der »Findling« insofern, um mit Kleist zu reden, auf jener ganz neuen Bahn liegt, die der Maler der Seelandschaft »im Felde seiner Kunst gebrochen« (61) hat, und wenn diese De-Komposition das strukturierende (und zugleich destrukturierende) Prinzip der gesamten Erzählung ist, so kann das nicht ohne Auswirkung auf die Lektüre bleiben, die dann entsprechend dekomponiert wird. Die Reaktionen Nicolos und Xavieras zeichnen deren Möglichkeiten vor.

Wie Xaviera kann die Lektüre die Gleichgültigkeit (und Gleichgültigkeit) behaupten, und damit die Erzählung zum bloßen Maskenspiel erklären. Sie fände dann ihr Vorbild in Nicolo, der sich – entgegen

dem, was er, wohl ohne es zu verstehen, zu Klara sagt – bestärkt durch die logographische Ähnlichkeit seines Namens mit dem Colinos, erst mit dem Ritter identisch glaubt, um dann, nach Xavieras Enthüllung, als das, was er nicht ist, vor Elvire zu seinem Nutzen zu erscheinen. Sie müßte dann freilich konsequenterweise die unbestimmte und unbestimmbare Differenz verdecken wie Nicolo bei seinem Täuschungsversuch das verräterische Abbild – er verhängt es mit einem schwarzen Tuch (vgl. 51). Wie die angeblich gleichgültige Xaviera könnte sie weiter nach dem Original, dem Ursprung des Abbildes, der Essenz der Geschichte suchen, doch wäre sie dann gezwungen, was als Zufall, Vorfall, oder – in Nicolos Entgegnung auf Klara – als unkalkulierbare »Voraussetzung« erscheint, einem höheren Gesetz zuzuschreiben. Die Lektüre würde sich damit verhalten wie Nicolo bei jener abscheulichsten »That, die je verübt worden ist« (50), ihrer »Vergötterung« Vorschub leisten, sich zum Herrn des Texts machen. Im einen wie im anderen Fall würde sie versuchen, den Rest zu eliminieren, sie würde so die Erzählung versäumen oder, mit deren Bildlichkeit gesprochen, in der Wiege bleiben (vgl. 49) bzw. die Türe schließen (vgl. 40). Das Dilemma, vor das die Lektüre gestellt ist, läßt sich auch als Frage nach der Möglichkeit der Erinnerung formulieren. So heißt es im Text, nachdem zuvor geschildert wurde, daß Piachi »mit verstellter Schrift, im Namen Xavieras« (34) an Nicolo geschrieben hat, daß dieser sich augenblicklich »in Vergessenheit Constanzens« (35) aus dem Haus begab. Das »Verstellen« der Schrift also führt zum Vergessen, es ist – in der Begrifflichkeit der »Empfindungen« – das Vergessen der »Stellung«. Wie aber sie erinnern? In einem Brief schreibt Kleist im Juli 1801 an Adolfine von Werdeck:

»Ach, die Liebe entwöhnt uns von ihren Freuden, wie die Mutter das Kind von der Milch, indem sie sich Wehrmuth auf die Brust legt – Und doch ist die Erinnerung selbst an das Bitterste noch süß. Ja, es ist kein Unglück, das Glück verloren zu haben, das erst ist ein Unglück, sich seiner nicht mehr zu erinnern.«<sup>31</sup>

Die Passage handelt vom Erinnern in Form eines Gleichnisses von der Erfahrung einer gleichzeitigen Ersetzung und Verschiebung. An die Stelle der süßen Milch legt sich der bittere Wermut, sozusagen eine negative Repräsentation der verlorenen Muttermilch. Negativ, das heißt: Nicht der bittere Wermut selbst, sondern der Mangel, das Fehlen des süßen Geschmacks zum Beispiel, ist es, was die Erinnerung versüßt, und das Fehlen dieses Mangels wäre das Unglück, von dem Kleist hier spricht. Erinnerung wäre dieser Textstelle nach also gebunden an den Vorgang der Verkehrung des realen Mangels in Präsenz. Und das Un-

31. BKA IV/2, Briefe 2, Mai 1801 – August 1807, 70.



glück wäre sowohl, wenn der Mangel nicht mehr erkannt würde, wie auch, wenn seine Ersetzung vollständig gelänge, oder wenn es zumindest so schiene: Denn weder der bittere Wermut allein, noch die phantasmatische Süße allein könnten die Erinnerung aufrecht erhalten. Die Passage läßt sich auch als Allegorie dessen lesen, was Kleists »Findling« der Unendlichkeit romantischer Spiralen und Zirkel wie auch den gleichgültigen Schlüssen und den Verführungen durch den schönen Schein entgegensetzt: Eine unwiederbringliche Abwesenheit, eine Ohnmacht, ein Schweigen – dasjenige, was den Schein der Vollkommenheit, des Abschlusses, der perfekten Ersetzung unterbricht. Eine Lektüre, die dem, was sie in der Erzählung findet, in ihrem eigenen Gestus Platz einräumen will, könnte sich daher wohl kaum anders verhalten als Elvire, die als Webende (vgl. 38) vielleicht auch eine Allegorie des Schreibens und des Lesens ist. Anders als Nicolo, der jenen Rest, der die bildliche Versöhnung von der realen Unvereinbarkeit der Gegensätze und seinen Namen von dem Colinos unterscheidet, loszuwerden versucht, ist Elvire darauf bedacht, die Erinnerung an Colino zu bewahren. Das gelingt ihr freilich in den zwei Szenen, in denen sie den maskierten Nicolo mit Colino verwechselt, nur im selben Augenblick, in dem es ihr zugleich mißlingt: im Moment ihrer Ohnmacht. In der ersten Verwechslungsszene heißt es von ihr, daß sie »wie durch einen unsichtbaren Blitz getroffen, bei seinem Anblick von dem Schemel, auf welchem sie stand, auf das Getäfel des Bodens niederfiel« (31). Später, wenn Nicolo sich an Colinos Platz stellt, heißt es, daß sie »Colino! Mein Geliebter! rief und ohnmächtig auf das Getäfel des Bodens niedersank« (51). Elvires Erinnerung scheint an genau jenen Unterschied zwischen dem Bild und dem auf ihm Dargestellten gebunden, der Nicolo irritiert hat. In ihrer Ohnmacht, in dem einem »Blitz« vergleichbaren Schock, wird die Erinnerung bewahrt, der Schein der Ganzheit durchbrochen, die »Vergötterung« (51) verhindert, sie ist vergleichbar jenem »Lebensfunken« vor Friedrichs Seelandschaft, dem Aussetzer des Lebens. Nur als Aufgabe kann die Deutung ihr Ziel nicht verfehlen.<sup>32</sup>

32. Dieser Essay wurde im Rahmen zweier Seminare bei Werner Hamacher und Marianne Schuller in Baltimore und Hamburg 1992/1993 geschrieben. Seither sind mehrere Arbeiten zu den hier gelesenen Texten erschienen, die zum Teil eine Revision des hier wiedergegebenen Bildes der Literatur über die zwei besprochenen Texte nahelegen. Erwähnt seien speziell: Carl Niekerk: »Men in Pain. Disease and Displacement in ›Der Findling‹«, in: Paul Michael Lützeler/David Pan (Hg.), *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Würzburg 2001, 107-119. Bernhard Greiner: »Der Findling. Das Böse: Die Verweigerung des Ideellen«, in: ders., *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst*, Tübingen, Basel 2000. Günter Oesterle: »Der Findling. Redlichkeit versus Verstellung – oder zwei Arten, böse zu werden«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen*, Stuttgart 1997, 157-180. Marianne Schuller:



## Literatur

- Ammer, Andreas:** »Betrachtung der Betrachtung in einem Zeitungsartikel über die Betrachter eines Bildes, worauf der Betrachter einer Landschaft«, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 1. Jg. 1991, 135-162.
- Begemann, Christian:** »Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 54-95.
- Behrens, Rudolf:** »Der Findling« – Heinrich von Kleists Erzählung von den infortunes des la vertu im Spannungsfeld zwischen Helvétius und Rousseau«, in: Angel San Miguel (Hg.), *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut zum 85. Geburtstag*, Tübingen 1985, 9-28.
- de Man, Paul:** »Ästhetische Formalisierung«, in: ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988, 205-233.
- de Man, Paul:** »Phänomenalität und Materialität bei Kant«, in: Christoph Menke, (Hg.), *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main 1993, 9-38.
- de Man, Paul:** »Kant and Schiller«, in: ders., *Aesthetic ideology*, Minneapolis 1997, 129-162.
- Derrida, Jacques:** »Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1989, 380-421.
- Derrida, Jacques:** *The truth in painting*, Chicago 1987.
- Fischer, Bernd:** »Der Findling«, in: ders., *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, München 1988, 113-122.
- Greiner, Bernhard:** »Der Findling. Das Böse: Die Verweigerung des Ideellen«, in: ders., *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst*, Tübingen, Basel 2000, 348-362.
- Greiner, Bernhard:** »Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 96-117.
- Grimm, Jacob und Wilhelm:** *Deutsches Wörterbuch*, München 1984. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe, Leipzig, Hirzel 1862.
- Günther, Kurt:** *Die Entwicklung der novellistischen Kompositionstechnik Kleists bis zur Meisterschaft*, Leipzig 1911.
- Hamacher, Werner:** »Das Beben der Darstellung«, in: David E. Wellberry (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am*

Ur-Sprung. Kleists Erzählung »Der Findling«, in: dies., *Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen*, Frankfurt am Main 1997, 13-60. Gail M. Newman: »Family Violence in Heinrich von Kleist's Der Findling«, in: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik* 29. 4 (1996), 287-302.

- Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«, München 1987, 149-173.*
- Jens, Walter (Hg.):** *Neues Kindler Literaturlexikon*, Studienausgabe, München 1996.
- Kemp, Friedhelm (Hg.):** *Clemens Brentano. Werke*, 2 Bde., München <sup>2</sup>1973.
- Kurz, Gerhard:** »Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos ›Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner«, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, Tübingen 1988, 128-140.
- Lacoue-Labarthe, Philippe:** »Die Zäsur des Spekultativen«, in: *Hölderlin-Jahrbuch*, Tübingen 1981, 203-231.
- Lyotard, Jean-François:** »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur* 38. Jg. (1984), 151-164.
- Lyotard, Jean-François:** *Der Widerstreit*, übersetzt von Joseph Vogl, München <sup>2</sup>1987.
- Müller-Salget, Klaus (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Frankfurt am Main 1990.
- Newman, Gail M.:** »Family Violence in Heinrich von Kleist's Der Findling«, in: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik* 29. 4 (1996), 287-302.
- Niekerk, Carl:** »Men in Pain. Disease and Displacement in ›Der Findling‹«, in: Paul Michael Lützeler/David Pan (Hg.), *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Würzburg 2001, 107-119.
- Oesterle, Günter:** »Der Findling. Redlichkeit versus Verstellung – oder zwei Arten, böse zu werden«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen*, Stuttgart 1997, 157-180.
- Reuß, Roland/Staengle, Peter (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke*, Brandenburger Kleist-Ausgabe (BKA), Frankfurt am Main 1988ff.
- Ryder, Frank G.:** »Kleist's Findling: Oedipus manqué?«, in: *Modern Language Notes* 92. 3 (1977), 509-524.
- Schuller, Marianne:** »Ur-Sprung. Kleists Erzählung ›Der Findling‹«, in: dies., *Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen*, Frankfurt am Main 1997, 13-60.
- Sembdner, Helmut (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München <sup>3</sup>1964.
- Weischedel, Wilhelm (Hg.):** *Immanuel Kant. Kritik der Urteilkraft*, Frankfurt am Main 1989.
- Wolff, Hans M.:** »Heinrich von Kleists ›Findling‹«, in: *University of California publications in modern philology* 36. 13 (1952), 441-454.



# Rhetorik



**Die Inversion der Rhetorik und  
das Wissen von Sprache.  
Zu Heinrich von Kleists Aufsatz  
»Über die allmähliche Verfertigung  
der Gedanken beim Reden«**

WOLFRAM GRODDECK

Die so überaus evidente These in Kleists Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, wonach man, um seine Gedanken zu entwickeln, anscheinend einfach drauflosreden soll, erscheint heute psychologisch binsenwahr, und wir sind zunächst auch geneigt, Kleists Ausführungen für eine Wahrheit von hohem praktischen Wert anzusehen. Dennoch begegnet man dieser Einsicht über die spontane Entwicklung von Gedanken beim Reden im Ernstfall dann doch wieder mit Skepsis und zieht es vor, seine Gedanken gefunden und ausformuliert zu haben, bevor man eine Rede hält. Solche praktische Skepsis gegenüber der These einer spontanen Gedankenerzeugung im Akt des Redens möchte ich als Anhaltspunkt dafür nehmen, wie sehr Kleists Aufsatz eben doch *gegen* die übliche Ansicht über das Verhältnis von Denken und Reden konzipiert ist.

Die eigentümliche Problematik des kleinen – zwischen 1805 und 1808 verfassten, aber erst 70 Jahre später publizierten – Aufsatzes<sup>1</sup> hat

1. Da der Aufsatz in Roland Reuß/Peter Staengle (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe*, Frankfurt am Main 1988ff. [=BKA] noch nicht erschienen ist, zitiere ich den Text nach Klaus Müller-Salget (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, Frankfurt am Main 1990, Bd. 3, 534–540 [=Müller-Salget; Zitatsnachweise von Kleists Aufsatz nach dieser Ausgabe im folgenden nur mit Seitenzahl in Klammern]. Das Manuskript von Schreiberhand mit eigenhändigen Korrekturen von Kleist und mit redaktionellen Markierungen von fremder Hand ist im Zweiten Weltkrieg verschollen. Vgl. dazu auch

in der Kleist-Sekundärliteratur zwar noch nicht jene methodologische Aufmerksamkeit erhalten, wie sie etwa dem Aufsatz »Über das Marionettentheater« zuteil wurde, aber das Interesse der Forschung hat sich in den letzten Jahren deutlich vertieft. Bezog sich die ältere Kleist-Forschung zwar immer wieder auf die suggestive Überschrift des Aufsatzes oder auf einzelne Formulierungen daraus, so ist erst in den letzten Jahren der Text als ganzer Gegenstand eigener Untersuchungen geworden. Dabei scheint sich eine Tendenz zur Interpretation vor allem aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht abzuzeichnen.<sup>2</sup> Auch wenn Joachim Theisen in seiner ausführlichen und sehr genauen Interpretation immer wieder rhetorische Begriffe reflektiert, ist der Bezug auf die Tradition der Rhetorik, um den es im folgenden gehen soll, bisher doch, so weit ich sehe, nur bei Jill Anne Kowalik expliziter thematisiert worden. Sie zeigt, wie genau sich Kleists Terminologie – etwa im Wort »Verfertigung« – an den Sprachgebrauch der schulrhetorischen Handbücher des 18. Jahrhunderts anschließt und liest die Ausführungen Kleists als eine konsequente Parodie auf die zeitgenössische Schulrhetorik und zugleich als Ausdruck einer tiefen Sprachskepsis.<sup>3</sup>

Man sollte aber die Tatsache nicht aus dem Blick verlieren, daß sich Kleist – über welche Vermittlungen auch immer – selbst in die Tradition der klassischen Rhetorik von Aristoteles bis Pseudo-Longin stellt. Auf den essentiellen Bezug zur klassischen Rhetorik kann man schon in Kleists Briefen einen deutlichen Hinweis finden. Der Aufsatz

Helmut Sembdner (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, München<sup>8</sup> 1985, Bd. 2, 925 [=Sembdner]. Eine ausführlichere Beschreibung der Handschrift und eine Liste von interessanten, sonst nirgends vollständig mitgeteilten »Lesarten« findet sich in Erich Schmidt (Hg.): *H. v. Kleists Werke*, im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig, kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe, 4. Band, Leipzig und Wien o.J. (1904-1905), 392f. [=Schmidt].

2. Das gilt insbesondere für die beiden jüngsten Arbeiten: Jens Kapitzky: »Erfolglose Meditation und kommunikative Erkenntnis. Zu Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*«, in: *Kodikas/Code, Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics* 21 (1998), No. 3-4, 251-270 und Joachim Theisen: »Es ist ein Wurf wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes.« Kleists Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68. 4 (1994), 217-244. Eine inspirierende Lektüre des Kleistschen Aufsatzes gibt Michael Rohrwasser: »Eine Bombenpost. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Heinrich von Kleist, Text + Kritik, Sonderband*, München 1993, 151-162. – Bei Theisen, 219, Anm. 6, findet sich auch ein ausführlicheres Literaturverzeichnis der bisherigen Arbeiten zum Thema.
3. Jill Anne Kowalik: »Kleist's Essay on Rhetoric«, in: *Monatshefte* 81. 4 (1989), 434-446.

ist ja dem Freund Rühle von Lilienstern gewidmet; und über diesen Adressaten (dem er schon den frühen Text: »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen!«<sup>4</sup> zugeeignet hatte) schreibt nun Kleist, in einem Brief an Ernst von Pfuel vom August 1805:

»Rühle ist in der That ein trefflicher Junge! Er hat mir einen Aufsatz geschickt, in welchem sich eine ganz *schöne* Natur ausgesprochen hat. [...] Er kann, wie ein ächter Redekünstler, sagen, was er will, ja er hat die ganze Finesse, die den Dichter ausmacht, und kann auch das sagen, was er *nicht* sagt.«<sup>5</sup>

Die Briefstelle von Kleist zeigt, wie sehr hier der *Dichter* aus der Perspektive des *Redners* gedacht wird, und im Lob »wie ein ächter Redekünstler« hat sich noch etwas von dem Glanz erhalten, der den antiken Rhetor einst umgab.

Der Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« thematisiert den Zusammenhang von »Gedanke« und »Rede« und berührt damit auch das eigentliche Grundproblem aller Rhetoriklehre, nämlich das Verhältnis von »res« und »verbum«, von Sache und Wort, oder – anders übersetzt – von Gedanke und Ausdruck.

Geht jedoch die klassische Rhetoriklehre – von Cicero bis hin zur Tübinger Rhetorik – davon aus, daß der »Gedanke« *vor* der sprachlichen Formulierung gefunden sein müsse und unabdingbare Voraussetzung für die kunstvolle »Verfertigung« der Rede sei, so demonstriert Kleist nachdrücklich eine synchrone Wechselwirkung von Denken und Reden mit dem paradoxen Effekt, daß der Gedanke erst am Ende der Rede »fertig« ist. Kleists Umkehrung<sup>6</sup> des traditionellen Verhältnisses von Gedanke und Wort konterkariert nun deutlich die klassische Lehre von der Abfolge der fünf Arbeitsgänge des Redners: Hier kommt zuerst die *Inventio* (die Findung der Gedanken), dann die *Dispositio* (die Gliederung der Gedanken), drittens die *Elocutio* (die sprachliche Ausformulierung der Gedanken), dann folgt die *Memoria* (das Auswendiglernen der Rede) und ganz zum Schluß noch die *Actio* (der Vortrag der Rede). Kleists Behauptung einer »allmähliche[n] Verfertigung der Gedanken beim Reden« impliziert eine bewußte Umkehrung dieser traditionellen Abfolge.<sup>7</sup> Denn nun kommt zuerst der fünfte Arbeitsgang, die *Actio*

4. Müller-Salget, 515-530.

5. BKA IV/2, 374.

6. Auch Joachim Theisen, »Es ist ein Wurf wie mit dem Würfel«, macht die Beobachtung, Kleist habe in seinem Aufsatz »im Grunde die gesamte klassische Rhetorik auf den Kopf gestellt« (ebd., 234) – allerdings nicht in bezug auf die »Verfertigung der Rede«, sondern in Hinsicht auf die Funktion des Zuhörers.

7. Zur Konzeption der fünf Arbeitsgänge in der klassischen Rhetorik ausführlicher Vf.,



oder der Vortrag. Es folgt, entsprechend der *Elocutio*, eine sprachliche Ausformulierung aufs Geratewohl, welche – statt der *Dispositio* – zu einer diffusen Gliederung führt und die unerwartet in der *Inventio*, der Findung des Gedankens, dem ersten Arbeitsschritt des klassischen Redners, endet. – Nur der vierte Arbeitsgang des Redners, die *Memoria*, hat in dieser Umkehrung keinen Platz, sie transformiert sich, würde ich sagen, zum Begriff des *Wissens* im Text.

Es scheint mir durchaus erhellend zu sein, Kleists rhetorischen Geniestreich auf dem Hintergrund der traditionellen Lehre der Beredsamkeit zu sehen, da so deutlich wird, daß es sich bei seinem Aufsatz um eine komplizierte *ironische* Konzeption handelt. Es gibt andere Texte von Kleist, denen man die Ironie sofort ansieht, z.B. der kurze Aufsatz »Betrachtungen über den Weltlauf«<sup>8</sup>, welcher die Abfolge der Zeitalter in der Entwicklung der Kulturen einfach umkehrt, oder die Abhandlung »Allerneuester Erziehungsplan«<sup>9</sup>, welche die Einrichtung einer »Lasterschule« zur Hebung der Sitten vorschlägt. Demgegenüber ist die Ironie im Aufsatz über das Verfertigen der Gedanken beim Reden nicht so offensichtlich.

Nun bedeutet aber ›Ironie‹ nicht einfach, daß das Gegenteil vom Gesagten gemeint sei, sondern die Ironie funktioniert ja gerade dadurch, daß ein Sachverhalt mit seinem Gegensatz in eine spannungsvolle Beziehung gesetzt wird. Die Ironie in der Kleistschen Formulierung einer »Verfertigung der Gedanken beim Reden« provoziert eine interpretatorisch kreative Wechselwirkung zwischen der klassischen Rhetorik und ihrer parodierenden Umkehrung. In solch einem ironischen, polemischen oder gar revolutionären Umgang mit der Tradition entsteht eine neue, experimentelle Rhetorik, die zugleich ein poetisches Programm enthält.

Doch nun zu Kleists Aufsatz im Einzelnen und zur Logik seiner Darstellung: Der Text verläuft zunächst vom ersten bis zum letzten Wort ohne jeden Absatz und imitiert insofern selbst eine improvisierte Rede, die sich ihres Zieles noch nicht sicher ist und sich daher in keinem Moment unterbrechen lassen will. Dennoch läßt sich der Text über seine inhaltliche Argumentation als ein in sechs oder sieben Abschnitte gegliedertes Nacheinander verfolgen.

Die einleitende Passage, eigentlich schon der erste Satz, formuliert die These, um welche es im ganzen Aufsatz geht:

*Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel, Frankfurt am Main 1995, 95-115.

8. Müller-Salget, 542.

9. Müller-Salget, 545-552.

»Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen« (534).

Der Begriff »Meditation« ist hier wohl im Sinne des lateinischen Wortes »meditatio« zu verstehen, als »reines wissenschaftliches Denken« – als ein Begriff, wie er sich z. B. auch im Titel von Descartes' *Meditationes de prima philosophia* findet. Nach Adelung versteht man unter »Meditation«: »Im weitesten Verstande, eine jede Beschäftigung und Anstrengung des Gemüthes, Wahrheiten zu erkennen. In engerer, die regelmäßige Vorstellung und Vergleichung mehrerer Wahrheiten und Bemühung, ihren Zusammenhang einzusehen.«<sup>10</sup>

Kleists Aufsatz setzt also bei der Grenze oder gar beim Versagen des reinen, wissenschaftlichen Erkennens ein und rät zur Vorwärtsflucht ins Chaos der Sprache. Entscheidend ist allerdings gar nicht die Person, die man fragen oder mit der man sprechen soll, sondern der Akt des Redens selber, der in der Form der Belehrung des anderen eine Selbstbelehrung darstellt. Dabei ist »Belehrung« hier wiederum ein rhetorisch definierter Begriff, denn das *docere* ist neben dem *delectare*, dem Unterhalten, und dem *movere*, der Erregung von Gefühlen, eines der drei *officia oratoris*. Diese Beobachtung ist wichtig, weil sie die angeblich dialogische Situation als eine verkappte monologische und das heißt als eine *rhetorische* und nicht als eine *dialektische* zeigt, wie es etwa für ein philosophisches Lehrgespräch typisch wäre. Nicht *fragen* soll der »sinnreiche [...] Freund«, der »etwas wissen« will, sondern »selber allererst erzählen« (534) – getreu übrigens der rhetorischen Praxis, wonach die *narratio* am Anfang der Rede zu stehen habe.<sup>11</sup>

Im folgenden Abschnitt exemplifiziert der Autor seine These am Beispiel eigener Unterredungen mit seiner Schwester. Er setzt sich dabei selbst unter den Zwang, reden zu müssen und stellt fest, daß er – zu seinem eigenen Erstaunen – allein durch den Mechanismus des Redens und durch die Wirkung eines aufmerksamen Gesichtes seinen gesuchten Gedanken schließlich findet. Ähnlich erging es wohl, schreibt der Autor des *Amphitryon* durchaus kokett, dem großen Molière mit seiner Magd.

Die nächste Passage betrifft nun explizit einen »große[n] Redner« (536) in einem weltgeschichtlichen Augenblick: Es geht um die Rede von Mirabeau aus dem Jahre 1789, welche zur Konstituierung der

10. Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders der Oberdeutschen*, 4 Bde., Leipzig <sup>2</sup>1703-1801, Bd. 3, 132.

11. Das Wort »allererst« wurde von Kleist übrigens erst *nachträglich* in die Handschrift eingefügt (Schmidt, 392).

französischen Nationalversammlung als gesetzgebender Instanz geführt hat. – In dieser historischen Szene vermutet Kleist ein »Gesetz« am Werk, das auch die Physik beherrscht: die Dynamik elektrischer Felder. Das seltsam anmutende »Gleichnis« von der »merkwürdige[n] Übereinstimmung« (537), die zwischen der »physischen und moralischen Welt« bestehe, findet sich auch in dem frühen Glücksaufsatz und im »Allerneueste[n] Erziehungsplan«. Hier steht es ziemlich genau in der Mitte des Textes und verbindet sich mit der Nennung der sogenannten »Kleistischen Flasche«. Hievon nachher mehr.

Im folgenden Abschnitt ist es die – ziemlich frei nacherzählte – Fabel »Les animaux malades de peste« von Lafontaine, wo sich der rettende Gedanke erst während der Rede des Fuchses einfindet. Dann folgt eine längere Passage, welche die exemplarischen Beobachtungen kommentiert und den Fall diskutiert, daß der Gedanke tatsächlich schon vor der Rede fertig ist. Hier kann der Gedanke in einem unverständlichen Stammeln untergehen, denn das Reden produziert jetzt, da der Gedanke schon fertig ist, keine Erregungsenergie mehr, so daß die, welchen solches zustößt, »selbst nicht mehr recht wissen, was sie haben sagen wollen« (539).

Im letzten Abschnitt schließlich thematisiert Kleist die Situation, wo »unterrichtete Köpfe examiniert werden« (539). Weil hier von Anfang an festgelegt ist, was zu wissen sei, können auch keine Gedanken und kein Wissen mehr entstehen. Die Kritik an den staatlichen Dispositiven des Wissens bezieht sich dabei wohl nicht nur auf die *preussische* Praxis des Examinierens.<sup>12</sup> Kleists Begründung seiner Kritik an der Form des Examens betrifft auch nicht nur die *Institutionen* des Wissens, sondern den *Subjektbegriff* selbst: »Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß« (540). Das Wissen erscheint nicht als Tätigkeit eines transzendentalen Subjekts, eines »Wir«, sondern als Effekt eines »Zustandes«, in welchem das Subjekt sich befindet oder eben nicht. Die Situation des öffentlichen Examens lähmt nicht nur den Kandidaten, der wissen muß oder soll, sondern auch den Prüfer, der wissen wollen muß. Mit dieser Pattsituation endet Kleists Aufsatz und die Schlußbemerkung: (»Die Fortsetzung folgt.«) wirkt eigentlich wenig glaubwürdig, wenn nicht gar parodistisch.<sup>13</sup>

12. Soichiro Itoda: »Die Funktion des Paradoxons in Heinrich von Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1991, 218–228.
13. Die in der Sekundärliteratur gelegentlich anzutreffende Behauptung, der Nachsatz: (»Die Fortsetzung folgt«), stamme nicht von Kleist selbst, dürfte aufgrund der etwas unklaren Schilderung des verlorenen Manuskriptes bei Semdner (Bd. 2, 393) verursacht sein. Nach den Mitteilungen in den »Lesarten« in der Ausgabe von Schmidt (393) stammt die Parenthese: (»Die Fortsetzung folgt«) offensichtlich von Kleist selbst.

Achtet man nun auf das Wort »wissen« in den verschiedenen Beispielen, so fällt auf, daß es in der ersten Hälfte futurisch verwendet wird, als Noch-nicht-Wissen, in der zweiten aber plötzlich perfektivisch, als Nicht-mehr-Wissen.

Schon der Versuch einer inhaltlichen Rekapitulation des Argumentationsverlaufs zeigt, wie sich im Text irritierende Interferenzen zwischen der Gedanken-Entwicklung und ihrer szenischen oder poetischen Darstellung, ihrer Erzählung, ergeben. Ich möchte nun – in einer erneuten Annäherung an den Text – fragen, wie sich das Wissen um die Produktion von Wissen beim Reden in Kleists eigener Rede herstellt. Dabei gehe ich von der Vermutung aus, daß die Evidenz von Kleists eigener Rede nicht aus der *Mitteilung* einer Erfahrungstatsache entspringt, auch nicht aus der Stringenz der Argumente, sondern aus der literarischen *Darstellung* der Beispiele. Anders gesagt: Es ist nicht der Autor, das Subjekt Kleist, der »weiß«, wie Wissen entsteht und dies einfach mitteilt, sondern das Wissen über die Produktion von Wissen entspringt selbst erst aus der reflektierten Konstellation der Beispiele.

Die produktive Selbstbezüglichkeit des Textes entsteht durch eine »Wechselwirkung« (537) gleich am Anfang: Denn so, wie der Autor *im* Text das Gegenüber seiner Schwester benötigt, um seine Gedanken beim Reden zu verfertigen, so benötigt offenbar auch der Autor *des* Textes ein Gegenüber. Und dieses Gegenüber ist der Adressat Rühle von Lilienstern, dem der Aufsatz gewidmet ist und der, wie gesagt, von Kleist als »ein ächter Redekünstler« angesehen wurde. Aber auch dieser Adressat – das ist leicht einzusehen – ist wiederum nur ein Stellvertreter für alle späteren Leserinnen und Leser des Textes. Der konkrete Leser wird im ersten Satz der kleinen Abhandlung mit »du« angesprochen und als »sinnreicher Freund« bezeichnet. Das ist auf den ersten Blick nichts besonderes, die Anrede eines »geneigten Lesers«, eines aufmerksamen Publikums, ist literarische und rhetorische Konvention – allerdings glaube ich, hier eine besondere Konstellation zu erkennen:

»Ich sehe dich zwar große Augen machen, und mir antworten, man habe dir in frühern Jahren den Rat gegeben, von nichts zu sprechen, als nur von Dingen, die du bereits verstehst« (534).

Autor und Leser stehen hier nämlich in einem Blickkontakt, »Ich sehe dich [...] große Augen machen«, in einem Blickkontakt, der durchaus umkehrbar erscheint und der geeignet ist, eine *mise en abîme*, eine unendliche Spiegelung von Autor- und Leser-Augen, von Text und Lektüre in Gang zu setzen.

Die im Blickkontakt von Autor und Leser demonstrativ installierte Reflexion des Textes und seiner Lektüre wird noch durch einen weiteren Effekt verstärkt, der sich ebenfalls aus der Formulierung »Ich sehe dich zwar große Augen machen« ergibt. Es läßt sich darin nämlich

eine explizite rhetorische Figur erkennen, die schon Aristoteles bedacht hat. Diese Figur wurde später *evidentia* genannt. Von Cicero wurde sie auch »als *Unmittelbar-vor-Augen-Stellen*« – sub oculos subiectio – bezeichnet. Das Besondere an dieser rhetorischen Figur, die in der klassischen Rhetorik eher etwas verpönt war, ist ihr *theatralischer* Effekt: Denn – wie Quintilian tadelnd bemerkt – »es ist nicht, als ob die Dinge erzählt, sondern als ob sie aufgeführt würden«. <sup>14</sup>

Die Dramatisierung der Rede, die Überschreitung der Rhetorik zur Theatralik, zeigt sich dann auch in der Selbstinszenierung des nachdenkenden Autors in der folgenden Szene des Textes, die zugleich auch an eine Vorrichtung für ein naturwissenschaftliches Experiment erinnert:

»Ich pflege dann gewöhnlich ins Licht zu sehen, als in den hellsten Punkt, bei dem Bestreben, in welchem mein innerstes Wesen begriffen ist, sich aufzuklären« (535).

Das »Licht«, die so evidente Metapher der Aufklärung, wird hier unmittelbar bühnenwirksam inszeniert, aber der reflektierende Autor im Text wirkt wie ein vom Bühnenlicht geblendeter Schauspieler, der – bevor er nicht mit seiner Schwester, die »hinter [ihm] sitzt« (535) redet – gar nichts erkennen kann. Der Sinn der aufklärerischen Licht-Metapher im Text scheint also auf eine etwas doppeldeutige Art inszeniert zu sein. Und die ambivalente Metaphorik der Aufklärung wirkt auch noch in der Sentenz nach, welche die Szene mit der Schwester abschließt:

»Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht [...]« (536).

Was sich zunächst als ein aufgeklärt humanistisches Bekenntnis zum Antlitz des Menschen liest, erweist sich alsbald als eine höchst transitorische Angelegenheit. Denn bei genauerem Hinsehen auf den Fortgang von Kleists Text muß man feststellen, daß der »sinnreiche Freund« mit den großen Augen bereits nach dem vierten Satz auf Nimmerwiedersehen aus dem Text verschwindet. Ja, er muß verschwinden, denn seine Funktion hat sich erfüllt, sobald die Gesetzmäßigkeit der Wissensproduktion, von der der Aufsatz handelt, erstmals im Text ausgesprochen ist. In dem Augenblick, wo der Autor des Textes seinen Leser darüber

14. Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972, Zweiter Teil, 287. – Zur Dynamik der *evidentia* in der Theorie der Rhetorik vgl. den Aufsatz von Rüdiger Campe: »Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian, Institutio oratoria VI, 1-2«, in: Josef Kopperschmidt (Hg.), *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*, München 2000, 135-152.

belehrt hat, daß man beim Reden nicht andere, sondern sich selbst belehren soll, wird der Adressat des Textes überflüssig, und der Autor belehrt fortan nur noch sich selbst, jede direkte Anrede des Lesers, jedes »du« überhaupt, wird von nun an vermieden und durch ein unpersönliches »man« ersetzt:

»Der Franzose sagt, *l'appétit vient en mangeant*, und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn *man* ihn parodiert, und sagt, *l'idée vient en parlant*« (535, Hervorhebung von mir).

Der Appetit der Rede ist offenbar so groß, daß sie – sich selbst beim Wort nehmend – ihr Gegenüber sobald als möglich *verschlingt*. Das im Text vergegenwärtigte Leser-Antlitz – »Ich sehe dich [...] große Augen machen« – fungiert als bloßer Energiespender des Textes und wird sogleich von ihm verschlungen und in Begeisterung verwandelt. Die Begeisterungsenergie ist aber, wie die Beispiele von Mirabeau und dem Lafontaineschen Fuchs zeigen, wesentlich Vernichtungsenergie.<sup>15</sup> Daß die produktive Rede den Leser – überhaupt jedes Gegenüber – verschlingt, kann man allerdings auch so auffassen, daß der »sinnreiche« Leser fortan mit der Rede so eng verschlungen ist, daß er als Moment der Autoreferenz des Textes aufgehoben ist und in ihm als Sinnproduzent weiter wirkt.

Ein Satz im Text des Aufsatzes, in welchem die poetische Selbstbezüglichkeit so stark wird, daß Reden, Denken und Lesen als ein und derselbe Akt erscheinen, ist der folgende:

»Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist« (535).

15. In Kleists Trauerspiel *Penthesilea*, das etwa zur selben Zeit wie der Aufsatz entstanden ist, wirkt der abgründige Zusammenhang von Essen und Reden noch offensichtlicher. Hier »parodiert« die Amazonenkönigin den »Erfahrungssatz«, »[d]aß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte« (Vers 2993, BKA I/5, 188), indem sie diese Redensart *wörtlich* nimmt – und damit ein poetologisches Programm verwirklicht. Im Kontext von Kleists Aufsatz erscheint es evident, daß sich Penthesileas verliebter Kannibalismus als Rückübersetzung der Formel von der »allmähliche[n] Verfertigung der Gedanken beim Reden« in den parodierten ursprünglichen »Erfahrungssatz« »*l'appétit vient en mangeant*« lesen läßt. Der von der Fertigstellung seines Trauerspiels erschöpfte Dichter schrieb jedenfalls an Marie von Kleist im Herbst 1807: »Sie hat ihn wirklich aufgegessen, den Achill, vor Liebe. Erschrecken Sie nicht, es läßt sich lesen.« Sembdner, Bd. 2, 796.

Hier reflektiert die Aussage unmittelbar sich selbst. Der Satz, der mit den Worten »fertig ist« fertig ist, ist performativ: Er realisiert das, wovon er spricht – die Herstellung einer Erkenntnis beim Reden – dadurch, daß er davon spricht.

Eine solch performative Rede ist aber trügerisch. Denn das spontane Sprechen erweist sich bei genauerem Hinsehen als rhetorisch höchst kalkulierte Rede: Es handelt sich um keine spontane mündliche Formulierung, sondern um eine stilistisch elaborierte *Periode*, die den prosodischen Gesetzen von Aufschub, Höhepunkt und retardierendem Moment folgt und vor allem die Effekte des *Hyperbatons* ausspielt, jener rhetorischen Figur, welche der antike Stiltheoretiker Pseudo-Longin in seinem Traktat *Vom Erhabenen* als das bevorzugte Mittel zur Erreichung der »erhabenen Wendung« darstellt.<sup>16</sup>

Die selbstbezügliche Dynamik des Textes, in der Simulation einer natürlichen, spontanen Rede – auch dieser Effekt ist ein Stilideal der antiken Rhetorik – verdeutlicht nicht nur die Darstellung der Gedanken von der Dunkelheit zur Deutlichkeit – von der *obscuritas* zur *perspicuitas* –, sondern sie verwirrt sie auch wieder. Denn genau betrachtet verhält es sich ja so, daß der Grundgedanke des Aufsatzes, wonach die Gedanken erst beim Reden fertig werden, schon ganz zu Beginn des Aufsatzes fertig formuliert ist. Alles Folgende ist Wiederholung und Variation dieser von Anfang an feststehenden Erkenntnis. Man könnte durchaus behaupten, daß Kleists Aufsatz selber verworrene und verwirrende Passagen enthält, die sich daraus erklären, daß er eben selbst »vor aller Rede [...] mit dem Gedanken fertig« (538) gewesen ist.

Immer dann, wenn in Kleists Aufsatz die Darstellung dem Gedanken einer »allmähliche[n] Verfertigung beim Reden« mimetisch zu entsprechen scheint, läuft sie daher Gefahr, diesen Gedanken zu »parodieren«. Dazu eine Textstelle aus dem Mirabeau-Beispiel:

16. Die Nähe von Kleist zu Pseudo-Longins Ästhetik des Erhabenen zeigt sich im Vergleich des zitierten Satzes mit folgendem exemplarischen Satz aus dem Traktat *Vom Erhabenen*: »Denn wie wirklich Menschen, die zürnen, die geängstigt sind oder empört oder erregt von Eifersucht oder von etwas anderem (es gibt unendlich viele Affekte, und niemand könnte ihre Zahl nennen), immer wieder von ihrem Weg abirren, sich das eine vornehmen und dann häufig zum anderen überspringen, sinnlos mittendrin etwas einschieben, dann im Kreis zum Ausgang zurückkehren und ganz besessen von ihrer Heftigkeit wie von einem Wirbelwind jetzt hier – und gleich wieder dorthin gerissen werden und in dauerndem Wechsel tausendfach die Ausdrücke und Gedanken in ihrer natürlichen Ordnung und Verbindung ändern, so ahmen die besten Schriftsteller durch das Hyperbaton die Natur nach und erreichen die gleichen Wirkungen.« Pseudo-Longinos: *Vom Erhabenen*, Griechisch und Deutsch von Reinhard Brandt, Darmstadt <sup>2</sup>1983, 75f.

»Ich glaube, daß mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde. Aber die Überzeugung, daß er die ihm nötige Gedankenfülle schon aus den Umständen, und der daraus resultierenden Erregung seines Gemüts schöpfen würde, machte ihm [sic] dreist genug, den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen. Mir fällt jener ›Donnerkeik‹ des Mirabeau ein [...]« (536).

In dieser Passage zeigt sich zunächst wieder das parodistische Prinzip einer auf den Kopf gestellten rhetorischen Begrifflichkeit. Was das *Ziel* einer traditionellen Rede ist, die Überzeugung des Publikums, wird hier zur Voraussetzung des Redens: Der Redner selbst – nicht sein Publikum – ist *überzeugt*, daß die Gedankenfülle schon kommen wird. Auch der Begriff der »Erregung«, der in Kleists Aufsatz eine so wichtige Rolle spielt, wäre eigentlich ein Zweck der Rede – es ist als *movere* eines der drei schon erwähnten *officia oratoris*.

Die Feststellung über den »große[n] Redner«, der einen »Anfang« setzt, ohne zu wissen, was er sagen wird, erweckt zunächst listig den Eindruck, daß auch für Kleists eigene Rede das entscheidende Argument noch kommen wird. Der abrupte Übergang: »Mir fällt jener ›Donnerkeik‹ des Mirabeau ein« *simuliert* in Kleists Text den Gestus der plötzlichen Eingebung, die im selben Moment Thema seiner eigenen Argumentation wird und sie unversehens in den Sog der Selbstparodie zieht.

Die Rede Mirabeaus in Kleists Rede führt nun zu einer spannungsvollen Engführung zweier Rede-Instanzen im Text, wobei aber die zitierte Rede durch die parenthetisch kommentierende Rede nicht etwa aufgehalten, sondern in ihrem Tempo noch beschleunigt wird. So entsteht das Darstellungsparadox, daß gerade die *Reflexion* des rhetorischen Verfahrens die zitierte Rede zu einer *dramatischen* Szene hin transzendiert:

»Ja«, antwortete Mirabeau, »wir haben des Königs Befehl vernommen« – ich bin gewiß, daß er bei diesem humanen Anfang, noch nicht an die Bajonette dachte, mit welchen er schloß: »ja, mein Herr«, wiederholte er, »wir haben ihn vernommen« – man sieht, daß er noch gar nicht recht weiß, was er will. »Doch was berechtigt Sie« – fuhr er fort, und nun plötzlich geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf – »uns hier Befehle anzudeuten? Wir sind die Repräsentanten der Nation.« – Das war es was er brauchte! »Die Nation gibt Befehle und empfängt keine.« – um sich gleich auf den Gipfel der Vermessenheit zu schwingen. »Und damit ich mich Ihnen ganz deutlich erkläre« – und erst jetzo findet er, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt: »so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsre Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden.« – Worauf er sich, selbst zufrieden, auf einen Stuhl niedersetzte« (536f.).

Um die ganze Sprachgewalt, die Kleist in dieser dramatischen Reflexion einer Rede freisetzt, ermessen zu können, ist es aufschlußreich, den hi-



storischen Text der Rede, den Kleist hier ziemlich frei behandelt, dagegen zu halten:

»Nous avons entendu les intentions qu'on a suggérées au roi, et vous qui ne sauriez être son organe auprès de l'assemblée nationale, vous qui n'avez ici, ni place, ni voix, ni droit de parler, vous n'êtes pas fait pour nous rappeler son discours: allez dire à votre maître que nous sommes ici par la puissance du peuple, et qu'on ne nous en arrachera que par la puissance des bayonnettes.«<sup>17</sup>

Im historischen Text der Rede ist die politische Entscheidung bereits gefallen, und dieser ›Gedanke‹ wird dem Zeremonienmeister des Königs lediglich als eine beschlossene Sache in wohlgesetzten Worten mitgeteilt. Die historische Rede des Mirabeau könnte man geradezu als ein Gegenbeispiel zu der Kleistschen Behauptung einer Verfertigung der Gedanken *beim* Reden anführen. Was also in Kleists Text als historischer Beleg für die Richtigkeit der These herhalten soll, gewinnt, bei genauerer Lektüre, seine *Evidenz* allein aus der dramatischen Reflexion in Kleists eigener Rede, in der die historische Rede Mirabeaus wie ein blitzartiger Einfall auftaucht und in die Darstellung des Textes einschlägt.

Das in Anführungszeichen gesetzte Wort »Donnerkeil« – gemeint ist ein Blitzschlag – fungiert zunächst als die topische Metapher für die plötzliche Erkenntnis, die geistige Erleuchtung, den unerwarteten Einfall oder überhaupt für die Schnelligkeit des Gedankens – ich erinnere nur an die standardisierte Redewendung vom ›Gedankenblitz‹. In der rhetorischen Tradition ist »Blitz und Donner« aber auch eine Metapher für die glanzvolle Rede selbst.<sup>18</sup>

In dem hochgradig poetischen Text von Kleist wird diese doppelkodierte Metapher produktiv eigensinnig und chaotisiert den Text. Denn über die eigentliche Bedeutung des Wortes »Donnerkeil« – der Blitz als eine elektrische Entladung – dringt plötzlich das für Kleist und seine Zeitgenossen so faszinierende Wissen über die sphärische Elektrizität in den Text der Rede ein.<sup>19</sup> Dieses Wissen aktualisiert sich nun in dem seltsamen Vergleich des historischen Ereignisses – der Rede Mirabeaus – mit der Gesetzmäßigkeit der »Kleistischen Flasche«.

17. Zitiert nach Müller-Salget, 1121.

18. So der antike Rhetoriklehrer Quintilian: »ist nicht schon dies schön, mit den allen gemeinsamen Gedanken und mit Worten, die alle gebrauchen, es zu solchem Ruhm und Glanz zu bringen, daß man nicht zu sprechen oder zu reden, sondern, wie es Perikles gelang, zu blitzen und zu donnern scheint.« Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, Erster Teil, 294.

19. Vgl. dazu Herminio Schmidt: *Heinrich von Kleist: Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*, Bern 1978.

Die »Kleistische Flasche« heißt so, weil sie 1745 von einem Ewald von Kleist – übrigens einem entfernten Verwandten von Heinrich von Kleist – erfunden wurde; es ist aber kaum als eine zufällige Selbstbezüglichkeit anzusehen, daß dieses Gerät der Experimentalphysik, das im Text das tragende Gleichnis für das »Gesetz« der erregten Rede abgibt, denselben Namen trägt wie der Autor des Textes. Die »Kleistische Flasche« ist heute bekannter unter der Bezeichnung »Leidener Flasche«. Gemeint ist damit ein Kondensator, also eine Art Batterie, mit welcher Elektrizität gespeichert und blitzartig entladen werden konnte. Das gehörte zu Kleists Zeit zu den großen Sensationen der Naturwissenschaft, denn die Erforschung der Elektrizität in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weckte die Hoffnung, dem Geheimnis des Lebendigen im Physikalischen näher zu kommen. Die damals entstehende Experimentalphysik ist daher auch ein wesentlicher Ausdruck von »Aufklärung«. Die bis dahin dem Göttlichen zugeschriebenen Phänomene von Blitz und Donner wurden erklärbar, die Blitze ließen sich nicht nur ableiten, sondern konnten auch mit experimentellen Vorrichtungen künstlich erzeugt werden.<sup>20</sup>

Der Adressat der Rede von Mirabeau, der Zeremonienmeister, wird hingegen durch den Geistesblitz in der Rede des Mirabeau in einen »völligen Geistesbankerott« (537), d.h. in den elektrischen Minus-Zustand versetzt:

»nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem 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 ihm inwohnende Elektrizitäts-Grad wieder verstärkt wird, so ging unseres Redners Mut, bei der Vernichtung seines Gegners zur verwegensten Begeisterung über« (537).

Was der Text von Kleist in der Logik der Selbstbezüglichkeit vorführt, exemplifiziert hier das naturwissenschaftliche »Gleichnis« als Natur-Gesetz. Die Blitz-Metapher erscheint – so gesehen – in einem ganz wörtlichen Sinne als »der hellste[...] Punkt« (535) im Text und reflektiert also nicht nur die Plötzlichkeit der Entstehung der Gedanken beim Reden, nicht nur die durchschlagende Wirkung der Rede, sondern sie transportiert auch aktuelles naturwissenschaftliches Wissen in Kleists Text hinein.

Was ziemlich in der Mitte des Aufsatzes als ein »Gleichnis« be-

20. Auch in der Nacherzählung der Lafontaineschen Fabel ist daher *en passant*, aber in keineswegs zufälliger Metaphorik, von einem Blitzableiter die Rede: »Sire« sagt der Fuchs, der das *Ungewitter* von sich *ableiten* will, »Sie sind zu großmütig« (538, Hervorhebungen von mir).

zeichnet wird, diese »Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt« (537), kann nun auch als Schnittpunkt einer Diskurs-Kreuzung gelesen werden, wo der neue Diskurs der Experimentalphysik sich mit dem der antiken Rhetorik berührt und poetische Energie freisetzt. Diese poetische Energie ist zugleich auch die Energie eines spezifisch strukturierten Wissens. Denn Kleists Text enthält – *erinnert* – Wissen aus den unterschiedlichsten Lebensbereichen: aus Alltag und Geschichte, aus Rechts- und Naturwissenschaft, aus Philosophie und Experimentalphysik, aus französischer und deutscher Literatur, aus Kriegsführung und Rhetorik. Aber all das Wissen ist nicht enzyklopädisch abgelegt, es ist nicht systematisch geordnet, es ist nicht geplättet, sondern es ist narrativ entstellt und reflexiv verschachtelt, es ist ein unruhiges und unsicheres Wissen, ein *implizites* Wissen, das in produktiven Formeln verdichtet ist und erst in der *Explikation* des Textes wieder akut werden kann. Es ist vor allem ein lebendiges Wissen, das sich darstellt als ein »gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß.« – Und ein solcher »Zustand« ist auch Kleists poetischer Text selbst in der literarischen Gestalt einer erregten Rede.

Solche Rede gibt ein Wissen von Sprache zu verstehen, das nur über endlose Explikationen in die Sprache der Wissenschaft übersetzbar wäre. Das intuitive Wissen von Sprache, das sich in Kleists Text – im virtuellen Umgang mit der rhetorischen Tradition – als ein Wissen des Autors *über* Gesetze der Sprache und Kunstgriffe der Rede ausweist, führt zu der Einsicht *im* Text, daß das Wissen von Sprache sich nicht mehr nur als Objekt der Reflexion darstellt, sondern als ein »Zustand«, in den die redenden Subjekte hineingeraten und, als wissende, zu sich kommen können. Die Sprache selber wird, poetisch verdichtet, dergestalt zum Subjekt des Wissens – als »ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß.« Damit erweist sich das Kleistsche Prinzip der »allmähliche[n] Verfertigung der Gedanken beim Reden« einerseits als eine *Heuristik*, eine »Findkunst«, andererseits auch als eine ganz eigene *Memo-ria*-Technik.

Kleists kleine Abhandlung wird lesbar als ein Modell für das spezifische Wissen von Sprache als Literatur, indem sie den Moment des Wissens – die flüchtige Gewißheit des Gedankens – nur indirekt zur Darstellung bringt, als inszenierte Selbstreflexion in einem dramatischen Augenblick zwischen den gleichgültigen Zuständen des Noch-nicht-Wissens und des Nicht-mehr-Wissens. Über die besondere Art solchen ebenso fragilen wie dramatischen Wissens, das die Literatur erinnert, sagte schon Roland Barthes in seiner Antrittsvorlesung vom 7. Januar 1977 im Collège de France, so als hätte er eben erst Kleists Aufsatz gelesen, das folgende:

»Wenn durch irgendeinen Exzeß an Sozialismus oder Barbarei alle Fächer bis auf eines aus unserem Unterricht vertrieben werden sollten, dann müßte das Fach Literatur gerettet werden, denn im literarischen Monument sind alle Wissenschaften präsent. [...] Weil die Literatur die Rede in Szene setzt, statt sie nur zu benutzen, bringt sie das Wissen in das Räderwerk der endlosen Reflexivität: durch die Schreibweise hindurch reflektiert das Wissen unablässig über das Wissen, entsprechend einem Diskurs, der nicht mehr epistemologisch, sondern dramatisch ist.«<sup>21</sup>

## Literatur

- Adelung, Johann Christoph:** *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders der Oberdeutschen*, 4 Bde., Leipzig <sup>2</sup>1703-1801.
- Barthes, Roland:** *Leçon/Lektion*, Französisch und Deutsch, Antrittsvorlesung im Collège de France, gehalten am 7. Januar 1977, übersetzt von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main 1980.
- Campe, Rüdiger:** »Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian, Institutio oratoria VI, 1-2«, in: Josef Kopperschmidt (Hg.), *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*, München 2000, 135-152.
- Groddeck, Wolfram:** *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel, Frankfurt am Main 1995.
- Itoda, Soichiro:** »Die Funktion des Paradoxons in Heinrich von Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1991, 218-228.
- Kapitzky, Jens:** »Erfolglose Meditation und kommunikative Erkenntnis. Zu Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹«, in: *Kodikas/Code, Ars Semiotica. An International Journal of Semiotics* 21 (1998), No. 3-4, 251-270.
- Kowalik, Jill Anne:** »Kleist's Essay on Rhetoric«, in: *Monatshefte* 81.4 (1989), 434-446.
- Müller-Salget, Klaus (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, Frankfurt am Main 1990.
- Pseudo-Longinos:** *Vom Erhabenen*, Griechisch und Deutsch von Reinhard Brandt, Darmstadt <sup>2</sup>1983.
- Quintilianus, Marcus Fabius:** *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1972.

21. Roland Barthes: *Leçon/Lektion*, Französisch und Deutsch, Antrittsvorlesung im Collège de France, gehalten am 7. Januar 1977, übersetzt von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main 1980, 27-29.

- Reuß, Roland/Staengle, Peter (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe*, [=BKA], Frankfurt am Main 1988ff., BKA I/5, Penthesilea; BKA IV/2, Briefe Mai 1801-August 1807.
- Rohrwasser, Michael:** »Eine Bombenpost. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Heinrich von Kleist, Text + Kritik, Sonderband*, München 1993, 151-162.
- Schmidt, Erich (Hg.):** *H. v. Kleists Werke*, im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig, kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe, Leipzig, Wien o.J. (1904-1905).
- Schmidt, Herminio:** *Heinrich von Kleist: Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*, Bern 1978.
- Sembdner, Helmut (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München <sup>8</sup>1985.
- Theisen, Joachim:** »Es ist ein Wurf wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes.« Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68. 4 (1994), 217-244.

**Traum – Bild – Schrift.**  
**Zur Rhetorik der Geschlechter in Kleists**  
**»Käthchen von Heilbronn«**

ANNETTE RUNTE

»Ein wunderbares Gemisch von Sinn und Unsinn! Die verfluchte Unnatur!«  
(Goethe)

Für Marianne Schuller

Läuft die Frage nach dem ›Genre‹ eines Kleistschen Textes, von dem es bislang keine Urfassung gibt<sup>1</sup>, üblicherweise auf den Befund eines märchenhaften Mischgewebes hinaus, das sich, fast parodistisch, in die Tradition romantisierender Ritterdramen stellt und dabei auch Anleihen bei der bürgerlichen Schauerballade macht, um aus poetologischer Sicht trotzdem wie ein Lustspiel<sup>2</sup> zu wirken, kündigt andererseits schon die Vielzahl sprechender Namen eine Bastardisierung an, die Gesellschafts- und Liebessemantik derart miteinander verschränkt, daß das ›Geschlecht der Geschlechter‹ zum Drehpunkt für eine gleichsam genealogische Dramatik wird. Während etliche Nebenfiguren, wie z.B. die Vasallen »Ritter Flammberg« oder »Schauermann«, lediglich zum vagen mittelalterlichen ›Setting‹ beitragen, markieren die Hauptpersonen bedeutsamere Bezüge. Als Gegenbild der rechtschaffenen Bieder-

1. Sondern nur zwei fragmentarische Vorabdrucke in der von Kleist mitherausgegebenen Zeitschrift »Phöbus« (1808) und eine nach der Uraufführung des Stückes am Theater an der Wien (März 1810) erschienene Buchausgabe (Berlin, September 1810). Zitiert wird im folgenden nach Heinrich von Kleist: »Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel«, in: Helmut Sembdner (Hg.), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, München <sup>2</sup>1984, Bd. 1, 429-533. (Im laufenden Text werden die Seitenzahlen nach dem jeweiligen Zitat in Klammern eingefügt.)
2. Vgl. Fritz Martini: »Das Käthchen von Heilbronn« – Heinrich von Kleists drittes Lustspiel?, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 20, 1976, 420-447.

keit eines »Theo-bald«, »Gott-fried« oder gar »Gott-schalk«, deren Berufung auf Höheres unter humoristischen Vorzeichen erscheint, weist das ungewöhnliche Patronym des »Graf[en] Wetter vom Strahl«, der Jupiters Zorn mit dem Glanz des Achill vereint, pathetisch auf die Signatur eines Einzigen hin. Im »Käthchen von Heilbronn«, dieser hybriden Koseform einer »Katharina von Schwaben«, zeigt sich jene Nobilitierung an, die Adel und Bürgertum in der Familienform vereint. Fallen mit den Standesgrenzen aber auch die Geschlechtergrenzen?

Kleists hochartifizielle Schrift verstört nicht nur die Sinn- und Referenzillusion klassischer Figuration, sondern verwandelt Gattungsschemata und intertextuelle Versatzstücke dergestalt, daß ein metaphysisches Verständnis von Subjektivität wie von Geschichte problematisch wird. Trivialromantische Zugeständnisse an den damaligen Publikumsgeschmack<sup>3</sup> werden allegorisch umfunktioniert, so etwa das Fehmegericht als unmögliche Erinnerung eines Traumas oder der gemeinsame Nachtraum der beiden füreinander Bestimmten als Schicksal eines Begehrens, dessen geschlechtsspezifische Asymmetrie Spuren einer epochalen Symptomatik trägt. Die Kriegs- und Minne-Intrige wird zum Vorwand, um eine andere, viel aktuellere Geschichte zu erzählen, die psychologisierbare Mär einer Liebesverfolgung, von der man sich fragen könnte, ob sie nicht jenem weiblichen »Troubadourismus« entspräche, den Rilke ein Jahrhundert später in seiner Vision der »großen Liebenden« entwirft. Deren sublimen Menschlichkeit zeige nämlich »mit der Deutlichkeit« einer »Marionette«, wie sehr »alles Geleistete, Getragene, Vollbrachte« auf weiblicher Seite »der absoluten Liebesunzulänglichkeit des Mannes gegenübersteh[e]«. <sup>4</sup>

## I. Mädchen-Märchen: Ein Krankheitstheater?

Käthchens eiserner Treue zum Grafen, der ihren »Glaub« an ihn »wie ein[en] Turm, so fest gegründet« (505) wähnt, eignet indes etwas Unmenschliches, das Marionettenhafte einer Bildprägung, die dem Mädchen sozusagen (wie) im Traume widerfuhr. Seine berühmte Schlafredneri, Bekenntnis und Weissagung wider Willen, zeugt von einer gleichsam unbewußten Fremdsteuerung, deren dramatische Inszenierung auf eine zeitgenössische Quelle zurückgehen könnte, nämlich die

3. Vgl. die Rede vom »künstlichen Mittelalter« bei Gert Ueding: »Zweideutige Bilderwelt. ›Das Käthchen von Heilbronn‹«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, 172-188.
4. Brief an Annette Kolb vom 23.01.1912, in: Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim (Hg.): *Rainer Maria Rilke. Briefe*, Frankfurt am Main 1987, Bd. 1, 318-321, hier 321.

Aufsehen erregende Fallgeschichte einer zwölfjährigen Heilbronner Ratsherrentochter, die die ›tiefe Sympathie‹ zwischen einer Somnambulen, d.h. einer Schlafwandlerin, und ihrem Arzt dokumentiert. Wie der romantische Naturphilosoph Gotthilf Heinrich Schubert in seinen »Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft« (1808) bemerkt, kamen für die medizinische Heilmethode des Magnetisierens, die auf das neuentdeckte Phänomen ›tierischer Elektrizität‹ und damit verbundene Spekulationen über körperliche Anziehungs- und Abstoßungskräfte zurückging, vor allem »reizbare und kränkliche Personen vom andern Geschlecht«<sup>5</sup> in Betracht. Die von Anhängern des Mesmerismus<sup>6</sup> hypnotisierten Patientinnen begannen nicht nur, im Schlaf zu sprechen, indem sie, wie es hieß, »alle ihnen vorgelegten Fragen mit einer Klarheit und Lebhaftigkeit des Geistes«<sup>7</sup> beantworteten, welche man ihnen nicht zugetraut hätte, sie erinnerten sich darüber hinaus auch an kleinste Begebenheiten weit zurückliegender Geschehnisse, die, wie man meinte, über ihr Leiden Aufschluß geben könnten. Wenn Schlafredneri somit zur Metapher der metaphysischen Idee eines expressiven Unbewußten wird, dem romantisierten Geheimnis (s)eines ›weiblichen‹ Wesens, dann nur im Zeichen einer elektrisierenden Wahlverwandtschaft, die bereits als identifikatorische Liebe der Kranken zu ihrem Wunderheiler interpretiert wurde.<sup>8</sup> Inszeniert Kleists dramatische Übertragung also bloß jenen hypnoiden Zustand, der bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Zeichen einer ›Hysterisierung der Frauen‹ in Erscheinung trat, die Michel Foucault für eine der großen Strategien des Übergangs vom alteuropäischen Allianzprinzip zum modernen ›sexuellen Dispositiv‹ hielt?<sup>9</sup> So wie sich das vorwiegend weibliche Phä-

5. Daniel Gotthilf Heinrich Schubert: »Von dem thierischen Magnetismus und einigen ihm verwandten Erscheinungen«, in: ders., *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808, 326-360, hier 331.
6. So die damals geläufige Bezeichnung für eine sektenartige Bewegung nach dem Namen ihres Begründers Franz Anton Mesmer (1734-1815), der sich unermüdlich um die wissenschaftliche Anerkennung seiner schon früh unter Betrugsverdacht geratenen Therapie bemühte. Vgl. Jürgen Barkhoff: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart, Weimar 1995, 10ff.
7. Schubert, »Von dem thierischen Magnetismus«, 333.
8. Die »innige Verbindung« zwischen Magnetiseur und Somnambuler, die trotz räumlicher Entfernung »wirksam« sei und zeige, in welchem Maße »zwey getrennte menschliche Wesen in gewisser Hinsicht Eins zu seyn vermögen« (ebd., 349f.), deutet auf eine in elektro-magnetischer Kollektivsymbolik der Epoche umschriebene Idealfunktion der Liebe, deren Reziprozität auf einer narzißtischen Basis ruht als »wechselseitige Anziehung gleichartiger Wesen«.
9. So Wolf Kittler: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg im Breisgau 1987, 208.



nomen somnambuler Anamnese, im Sinne einer Rückerinnerung, von der sprechenden Amnesie, dem Gedächtnisverlust seiner hysterischen Nachfolge abhebt, liefert es auch nur eine echolalische Karikatur der von Freuds Patientinnen erfundenen Redekur. Daher wäre Kleists vielzitiertester Ausspruch, »Penthesilea« und »Käthchen« verhielten sich zueinander »wie das + und – der Algebra«<sup>10</sup>, vielleicht nicht bloß Indiz der vor allem literarisch archivierten Ambivalenz eines naturalisierten Geschlechts<sup>11</sup>, dessen stumme Lust sich lediglich an seiner Leiblichkeit ablesen ließe. Denn wenn die Freudsche Lektüre solcher Körpersprache historisch allein in Verbindung mit einer hysterischen Rede gelang, die erst in ihrem unhintergehbaren Unterschied zum somatischen Theater auf die grundlegende ›Entstellung‹ des ›Unbewußten‹ durch dessen performative Rhetorik verwies, wären die pathologisierbaren An-Zeichen weiblicher Spaltung wohl nicht allein als Niederschlag einer veränderten Diskurspraxis zu verstehen. Geht die psychoanalytische Theorie des Begehrens über eine Genealogie der Macht hinaus, dann nur um den Preis einer Universalisierung der Geschlechterdifferenz.<sup>12</sup> Daher ermöglicht vielleicht erst eine medienarchäologische Umschrift der Lacanschen Topologie, geschlechtliche Positionierungen in ihrer transsubjektiven Historizität zu betrachten. Unter der Voraussetzung einer Konzeption von Medialität, die die immanente Evolution der Medientechnologie(n) zur wichtigsten Triebfeder von ›(Ak)Kulturation‹ erhebt, wird für den hermeneutischen Paradigmenwechsel um 1800 ein ›Aufschreibesystem‹ relevant, das die ›Vergeschlechtlichung‹ von Autorschaft mit einer Pädagogisierung mütterlicher Sozialisation verknüpft.<sup>13</sup> Wenn Frauen in »ihrem Amt, Die Mutter zu figurieren«<sup>14</sup>, aus Gelehrten jene Poeten machen, die sie als Bildungs-Beamten sekundieren, ließe sich klassisch-romantische Dichtung auf eine Oralisierung der Schrift reduzieren<sup>15</sup>, deren Verstimmlung eines sprachlosen ›Mutter-Munds‹ allerdings bereits auf einer Rhetorik der Entrhetorik

10. Kleists Brief (Nr. 141) an Heinrich Joseph von Collin vom 8.12.1808, in: Sembdner (Hg.), *Heinrich von Kleist*, Bd. 2, 818.
11. So in der Lesart der Somnambulen als »Ikone der Weiblichkeit um 1800«, vgl. Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, 252.
12. Monique David-Ménard: »Muß das Allgemeine in der Differenz der Geschlechter gesucht werden? Die ›Formeln der Sexuierung‹ bei Lacan«, in: dies., *Konstruktionen des Allgemeinen. Psychoanalyse, Philosophie*, Wien 1999, 131-173.
13. Vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800. 1900*, 3., vollst. überarb. Aufl., München 1995, 46, 68, 93, 159-220.
14. Ebd., 87.
15. »Das Aufgeschriebensein des Muttermundes im Aufschreibesystem von 1800 heißt Dichtung«. Ebd., 125.

risierung beruht.<sup>16</sup> Wäre ›weibliches Schreiben‹, als Pastiche des männlichen<sup>17</sup>, einer namentlichen Fixierung<sup>18</sup> auf das andere Geschlecht und dessen allegorischer Inkorporation entsprungen, die bei Bettine von Brentano ja bis zur ›psychotischen‹ Mignon-Maskerade ging<sup>19</sup>, hätte Kleists ›Käthchen‹, so meine These, den regressiven Zug des goethezeitlichen Kindsbraut-Kults<sup>20</sup> im modernen Dilemma eines symbolischen Vaterfunktionsverlusts<sup>21</sup> verankert. Wenn die sozialgeschichtlich konstatierte geschlechtliche Sphärentrennung in der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft das tendenziell in die Familie verbannte Weib zur quasi-natürlichen Ergänzung eines zum Staatsbürger und Universalsubjekt erhobenen ›Mann-Menschen‹ kürzt, ist in Kleists Werk eine Labilisierung dieses Dispositivs zu beobachten, obwohl das ›große historische Ritterschauspiel‹ seinen Märchencharakter gerade dadurch erhält, daß die familiäre Idylle hier nicht in der Katastrophe endet, sondern – im Gegenteil – aus dieser hervorgeht. Da Käthchen, die »Kehrseite der Penthesilea, ihr anderer Pol«, Kleists eigenen Worten gemäß »ebenso mächtig ist durch gänzliche Hingebung« wie »jene durch Handeln«<sup>22</sup>, erhält die Passivität der oftmals verkörperten Mädchen-Demut einen aggressiven Beigeschmack. Aber wären Kleists Frauengestalten, bei denen die traditionellen Rollen zu »verschwimmen« drohen, deshalb lediglich »Projektionen männlicher Anliegen«<sup>23</sup>? Ruth Klüger deutet Kleists anagrammatisches Spiel, dem gemäß sich sein Namenskürzel (›H.v.K.‹) in dem der Heldin (›K.v.H.‹) spiegelsymmetrisch verkehrt, als eine Form von imaginärem Geschlechtswechsel<sup>24</sup> zwischen Dramatiker und dramatischer Figur: »Ist Käthchen nicht ganz weiblich, dann ist ihr Autor nicht ganz männlich.«<sup>25</sup> »Ihr« Autor? Allenfalls jener einer In-

16. Vgl. Bettine Menke: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, 153ff.

17. Kittler, *Aufschreibesysteme*, 163, vgl. 162, 165, 171.

18. Vgl. Barbara Hahn: *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt am Main 1991, 47ff.

19. Michael Wetzels: *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*, München 1999, 382ff.

20. Ebd., 351ff.

21. Vgl. Jacques Lacan: »Die Familie«, in: ders., *Schriften III*, Olten, Freiburg im Breisgau 1980, 39–101.

22. Kleists Brief (Nr. 118) an Marie von Kleist vom Spätherbst 1807, in: Sembdner (Hg.), *Heinrich von Kleist*, Bd. 2, 797.

23. Ruth Klüger: »Die andere Hündin – Käthchen«, in: *Kleist-Jahrbuch*, 1993, 103–116, hier 103.

24. Vgl. Annette Runte: *Biographische Operationen. Diskurse der Transsexualität*, München 1996.

25. Klüger, »Die andere Hündin«, 106f.

terpretation, die Stimm- und Gesichtsgebung einer auktorialen Instanz zuschreibt, die sich ihrerseits erst auf rhetorischem Wege ergibt. Wenn sich Hysterikerinnen, dem klinischen Diskurs zufolge, ihrer geschlechtlichen Identität nicht ganz sicher sein sollen, wäre der Dramenautor dann also mit seinen Damenfiguren auf eine Stufe gestellt. Pathobiographisches Wieder(v)erkennen übersieht allerdings die Differenzbewegung der Schrift. So einsichtig es auch erscheinen mag, die vielbeachtete Diskrepanz zwischen Kleists am Rousseauschen Programm der Frauenerziehung geschulten Brautbriefen und seinem die herkömmlichen Geschlechtergrenzen eher überschreitenden Werk als eine zwiespältige Reaktion auf romantische Androgynie-Utopien<sup>26</sup> zu erachten, fragt es sich doch, ob die ästhetische Dimension psychologistisch verkürzt werden darf. Wie vollzieht sich denn die Kleists Modernität inzwischen unterstellte Dekonstruktion vermeintlich autonomer Subjektivität? Rührt das in seiner Selbstaussetzung gleichsam erhaben wirkende Paradox einer ›Darstellung des Undarstellbaren‹, wie sie das Trauerspiel »Penthesilea« im Bruch mit dem klassi(zisti)schen Tragödienschema vorführt<sup>27</sup>, nicht an die Grenzen der Sprache selber? Der hysterische Zusammenbruch der Rede wird im »Käthchen«-Drama apollinisch aufgefangen durch die platonisierende Idealfunktion einer Liebe, die aus und auf ihrer Vision besteht. »Ein Cherubim, mein hoher Herr, war bei dir, / Mit Flügeln, weiß wie Schnee, auf beiden Schultern, / Und Licht [...] das funkelte! das glänzte!« (507f.). Die Somnambule spricht (wie) im Schläfe. Wenn ihre untrügliche Gewißheit männlicher Überprüfung widerstrebt, stellt der unmögliche Doppeltraum der Geschlechter, der im »Käthchen von Heilbronn« den dramatischen Knoten ebenso schürzt wie auflöst, vielleicht nicht bloß die Chiffre einer anderen, etwa ›weiblichen‹, Wahrheit dar. Während »Penthesilea« matriarchalische Sagen und Mythen bemüht, bewegt sich »Käthchen« ausschließlich im väterlichen Reich – auf eigene Faust oder als Tauschobjekt. Erst die Problematisierung der symbolischen Vaterfunktion erlaubt das ›happy end‹ wechselseitiger Liebe, deren Einlösung indes offen bleibt.

## II. Anfall und Bildfalle, Ab-Fall vom Vater

Das »Käthchen von Heilbronn«, eines der wenigen zu Kleists Lebzeiten aufgeführten Stücke, ist »abwechselnd in Prosa und Jamben geschrie-

26. Richard Exner: »Androgynie und preußischer Staat«, in: *Aurora* 39 (1979), 51-78.
27. Vgl. Annette Runte: »Liebestraum und Geschlechtertrauma. Kleists Amazonentragedie und die Grenzen der Repräsentation«, in: Gerhard Härle (Hg.), *Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik. Geschlechter-Diskurs. Literatur – Sprache – Didaktik*, Essen 1995, 295-307.

ben«<sup>28</sup>, doch handelt es sich bei der ungebundenen Rede hier keineswegs um eine ärmere, ausdruckslosere Sprache. Die anfängliche Verhörszene enthält lange Monologe des Klägers von kunstvoll komponierter und rhythmisierter Periodenföpfung<sup>29</sup>, deren Mischung aus barocker Allegorik im Rokoko-Stil und vergleichenden Pathosformeln aus dem Motiv-Arsenal einer empfindsam getönten Ritterromantik recht maniert anmutet.

»Zuvörderst müßt ihr wissen, [...], daß mein Käthchen Ostern [...] funfzehn Jahre alt war; [...] ein Kind recht nach der Lust Gottes, das heraufging aus der Wüsten, am stillen Feierabend meines Lebens, wie gerader Rauch von Myrrhen und Wacholder! Ein Wesen von zarterer, frommerer und lieberer Art müßt ihr euch nicht denken, und kämt ihr, auf Flügeln der Einbildung, zu den lieben, kleinen Engeln, die, mit hellen Augen, aus den Wolken, unter Gottes Händen und Füßen hervorgucken. [...] die Ritter, die durch die Stadt zogen, weinten, daß sie kein Fräulein war; ach, und wäre sie eines gewesen, das Morgenland wäre aufgebrochen, und hätte Perlen und Edelsteine, von Mohren getragen, zu ihren Füßen gelegt« (432f.).

Wird im Ornat(us) der Persuasion eine ›alte‹ Rhetorik aufgerufen, weist deren Zug zum Concetto<sup>30</sup> die aufklärerische Dichotomie von Verführung und Überzeugung gleichsam im Bildbruch zurück. Treten zentrale dramatis personae dabei zunächst als Redefiguren auf, trägt sich ihre Vorgeschichte dadurch nach, daß sich ausgerechnet dramatische Höhepunkte schon in der Exposition episch entrollen, allerdings im Stile der dramatisierten Prosa Kleistscher Novellen. Verschachtelte Nebensätze voller Umstellungen, Beifügungen und Refrains, Sequenzen der Häufung und Wiederholung einer gleichsam wolkenförmig geballten Rede-Architektur, zeugen vom spannungsgeladenen Aufschub, der den leibhaftigen Auftritt der Protagonistin kleisttypisch so lange hinauszögert, bis ihre in emblematisches Porträt und traumatisches Ereignis halbierte Legende erzählt worden ist, – aus väterlichem Munde bezeichnenderweise. Theobald Friedeborn, Waffenschmied aus Heilbronn, vermag den Grafen Wetter vom Strahl, den vermeintlichen

28. Zeitgenössische Besprechung, zitiert in Peter Staengle: »Kleists Pressespiegel. 3. Lieferung: 1810/1811«, in: *Brandenburger Kleist-Blätter* 5, 1992, 29-85, hier 61.
29. Im Gegensatz zu Goethe und Schiller benutze Kleist das jambische Versmaß nicht als implizites Mäßigungsgebot, sondern eher wie Shakespeare als »Träger innerer Erregtheit«, so Theodor Scheufele: *Die theatralische Physiognomie der Dramen Kleists. Untersuchungen zum Problem des Theatralischen im Drama*, Meisenheim 1975, 149f.
30. Vgl. Gerhart von Graevenitz: »Die Gewalt des Ähnlichen. Concettismus in Piranesis *Carceri* und Kleists *Erdbeben in Chili*«, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, 63-93.

Schänder seiner Tochter, nicht mit schlüssigen Argumenten eines Vergehens zu überführen. Statt dessen führt seine umständliche emphatische Rede, die sich ausgiebiger Abschweifungen bedient, nur ins verwirrende Dilemma: Das Mädchen ist, dem eigenen Erzeuger entfremdet, zu einem ferngesteuerten Automaten geworden, ohne daß dem ›homme fatal‹, dem es wortlos ergeben nachfolgt, irgendeine Lenkung nachzuweisen wäre. Die Frage nach diesem Mädchenrätsel gibt einer programmatischen Suche nach geschlechtlicher Programmierung statt. Dem feierlichen Ernst der Fehmerichter setzt der eloquente Kläger eine hyperbolische Darstellung eigener Redlichkeit entgegen, die im rührenden Medaillon der ›verlorenen Tochter‹ gipfelt:

»Ging sie in ihrem bürgerlichen Schmuck über die Straße, den Strohhut auf, von gelbem Lack erglänzend, das schwarzsamte Leibchen, das ihre Brust umschloß, mit feinen Silberkettlein behängt; so lief es flüsternd von allen Fenstern herab: das ist das Käthchen von Heilbronn, [...] als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt, und von seinem Kuß geschwängert, die Stadt, die unter ihm liegt, sie geboren hätte. [...] wer sie nur einmal gesehen und einen Gruß im Vorübergehen von ihr empfangen hatte, schloß sie acht folgende Tage lang, als ob sie ihn gebessert hätte, in sein Gebet ein« (433).

Aus sentimentaler Rückschau, die Käthchens Herkunft gleichsam lokalpatriotisch verklärt, bleibt biedermeierliches Requisite der Index ausgewählter Tugend. Ein in biblischem Anklang erotisch aufgeladenes ›hohes Lied der Liebe‹ überhöht das Mädchen zum quasi-messianischen Glied einer Vater-Tochter-Pietà, in der das Echo des bürgerlichen Trauerspiels (v)erklingt. Doch der Aufruf des Weiblichen zum tragischen Opfer, das im Kontext der Weimarer Klassik Erlösung verheißt<sup>31</sup>, wird in Kleists Dramen abgewehrt. Pocht die Verteidigung Käthchens in dreifacher Steigerung darauf, daß es nie ein faustisches ›Gretchen‹ war, ließe sich der moralische Rückgriff auf Goethes ›Urszene‹ auch als ästhetischer Bruch mit ihr lesen:

»Was soll ich vorbringen, wenn ihr mich fragt, durch welche Mittel? Hat er sie am Brunnen getroffen, wenn sie Wasser schöpfte und gesagt: Lieb Mädel, wer bist du? hat er sich an den Pfeiler gestellt, wenn sie aus der Mette kam, und gefragt: Lieb Mädel, wo wohnst du? hat er sich, bei nächtlicher Weile, an ihr Fenster geschlichen, und, indem er ihr einen Halsschmuck umgehängt, gesagt: Lieb Mädel, wo ruhest du? Ihr hochheiligen Herren, damit war sie nicht zu gewinnen! Den Judaskuß erriet unser Heiland nicht rascher, als sie solche Künste« (434).

31. Vgl. Irmgard Wagner: »Vom Mythos zum Fetisch. Die Frau als Erlöserin in Goethes klassischen Dramen«, in: Ursula A.J. Becher/Jörn Rüsen (Hg.), *Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung*, Frankfurt am Main 1988, 234-259.

Anlaß der väterlichen Klage, im juristischen wie im privaten Sinne, ist jedoch weniger ein kriminologischer ›Vor-fall‹ denn ein psychischer ›An-fall‹. Die unerhörte Begebenheit der zufälligen Begegnung zwischen Ritter und Jungfer wird als Schicksal einer Faszination geschildert, dem gemäß sich gesellschaftliche und geschlechtliche Hierarchien in kreuzweiser Opposition entfalten. Führt sich der »Erzgepanzerte« zunächst wie ein Gott aus unterer Perspektive über seine Attribute ein, die ihn ins Atelier der Arbeit niedersteigen lassen, so kommt dieser männlichen ›Parade‹<sup>32</sup>, diesmal von oben gesehen, ein Genrebild dienstbeflissener Weiblichkeit entgegen, die zunächst unter ihrer Last verborgen bleibt. Denn »während draußen noch der Streithengst«, Synekdoche seines Meisters, »wiehert, und [...] den Grund zerstampft, daß der Staub, als wär ein Cherub vom Himmel niedergefahren, emporquoll: öffnet langsam, ein großes, flaches Silbergeschirr auf dem Kopf tragend, [...] das Mädchen die Türe und tritt ein« (435). Kleists Syntax läßt in einem Satz zwei Welten, zwei Zeiten, zwei Perspektiven aufeinanderprallen: Dem stürmischen Rhythmus des phallisierten Männlichen öffnet sich das Weibliche mit verhaltener Langsamkeit. Doch die ekstatische Verzückung, in die eine kaum Gewahrte und Gewahrende im selben Moment, einer Mystikerin gleich, fallen wird, hebt der väterliche Beobachter mit ironischer Distanz hervor:

»Geschirr [...], da sie den Ritter erblickt, läßt sie fallen; und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz nieder geschmettert hätte! [...] das Antlitz flammend auf ihn gerichtet, als ob sie eine Erscheinung hätte« (435).

Eine spek(tak)uläre Asymmetrie, die das Weibliche nicht nur erst aus männlicher Sicht zur Erscheinung bringt, sondern den blinden Fleck des Sehens<sup>33</sup> durch die Ikone des Gesichts verdeckt, spiegelt die Einseitigkeit einer Blendung wider, deren halluzinatorische Kraft sich dem Bild eines ›hohen Herrn‹ verdankt, der in seinem Namen aufgehen wird. Der ›Ab-fall‹ vom Vater hebt an mit der lyrischen Kaskade eines Sprungs, der das verstummte Kätzchen im Absturz der Sprache zu Fall bringen wird, folgt es doch der entschwindenden Grafengestalt sozusagen auf dem Fuße:

32. Der imaginären Ausprägung des Phallischen als Schein eines ›Habens‹, vgl. Jacques Lacan: »Die Bedeutung des Phallus«, in: ders., *Schriften II*, Olten, Freiburg im Breisgau 1975, 120-132.
33. Vgl. zu Lacans Konzept der skopischen Spaltung Georg Christoph Tholen: »Der blinde Fleck des Sehens. Über das raumzeitliche Geflecht des Imaginären«, in: Jörg Huber/Martin Heller (Hg.), *Konstruktionen. Sichtbarkeiten*, Wien, New York 1999, 191-215.

»Und da wir an das Fenster treten: schmeißt sich das Mädchen in dem Augenblick, da er den Streithengst besteigt, dreißig Fuß hoch, mit aufgehobenen Händen, auf das Pflaster der Straße nieder« (436).

Welch ein quasi-filmisches Szenario, dessen Sinn(en)trächtigkeit der nun ins Unverschämte entrückte Hochmut des Adels kaum eines Blickes würdigt, wenn er »zu Pferd, unter dem Volk, das herbeiströmt, herüber ruft von hinten, was (denn) vorgefallen sei!« (436). Noch im nachhinein beschwört ein Tochtervater, dem damit sein Lebensplan zerbrach, diesen Unfall mit der Intensität einer präziösen Wendung: »Und bricht sich [...] beide zarten Lendchen, dicht über des Knierunds elfenbeinernem Bau« (436). Doch wie durch ein Wunder genest Käthchen, das »sechs endlose Wochen« »keinen Laut« hervorbrachte, um ganz lakonisch das »Geheimnis« seines »Herzen(s)« als Reiseziel auszusprechen:

»Und prüft, da sie sich ein wenig erholt hat, den Schritt, und schnürt ihr Bündel, und tritt, beim Strahl der Morgensonne, in die Tür: wohin? fragt sie die Magd; zum Grafen Wetter von Strahl, antwortet sie, und verschwindet« (436).

Mit dieser Rückschau, die dem Geschehen vorgreift, stellt sich ein unentscheidbares Wechselverhältnis zwischen erzählten Figuren und den Figuren ihrer Erzählung ein, das die mimetische Utopie transparenter Darstellung auch in geschlechterpoetologischer Hinsicht suspendiert. Ein Mädchen spürt nicht mehr. Ausgerechnet jene rousseauistische Kreatur, deren Naivität ›Unschuld‹ bedeutet, folgt ihrem Idole unsittlich auf der Spur. »Wenn ich mich umsehe«, sagt Käthchens Meister, »erblick ich zwei Dinge: meinen Schatten und sie« (437). Pervertierte sich das Unheimliche der ›Schwarzen Romantik‹<sup>34</sup> schon hier zu jener sexuell konnotierten Hörigkeit, die Hegel als krankhaft verwarf und die noch Thomas Mann so sehr mißfiel? Dem Vorwurf des Sadomasochismus entgehen die parodistischen Töne. Auf fast satirische Weise präsentiert sich Leidenschaft in ihrer tierischen Bild-Prägung als Beweggrund einer verkehrten Welt: die ›vertue persécutée‹ der Sentimental Novel ist nunmehr ein männlicher Held, sein Verfolger ein weiblicher Automat. Der »Graf vom Strahl«, ganz femininer Widerstand, fühlt sich, bis in den Signifikanten hinein, gejagt von einer seltsamen »Metze«, sie selber »geführt« vom »Strahl seines Angesichts, fünfdrähtig, wie einen Tau um ihre Seele gelegt« (436). Im Stichwort dieses Vorgriffs auf Kleists späteren Aufsatz »Über das Marionettentheater« (1810), den man gern als poetologischen Wink eines Autors verstand, der kaum

34. Kleists angebliche Betonung der Ambivalenz des Magnetismus wird sozialpsychologisch gedeutet bei Barkhoff, *Magnetische Fiktionen*, 256f.

Werkkommentare hinterließ, kam die weibliche Liebesmaschine der literaturwissenschaftlichen Hermeneutik wie eine vollendete Marionette vor, die ihren Schwerpunkt im untrüglichen Gefühl besäße. Damit aber wären beide Kunstfiguren, das Mädchen wie die Puppe, auf einen Schlag ›vermenschlicht‹ worden, nach Maßgabe jener Vernunft, die sich durch das Andere des Selben errichtet. Überlesen bliebe jene fundamentale Spaltung des Subjekts durch die Sprache, die sich in ihr selbst vollzieht. Die Erschütterung der Mimesis, die Kleists ›Marionetten-Parabel‹ durch ihre »instabile Kombination von berichtender und erzählender Rede«<sup>35</sup> evoziert, korrespondierte insofern der Unentscheidbarkeit zwischen dramatischer und rhetorischer Konfiguration, Bildlichkeit und Wörtlichkeit. Nur unter diesen Vorzeichen wird die hypnotisierende Gewalt jenes Anblicks, dessen Ausschluß aus der Rede der ›Un-Logik‹ und paradoxen Zeitlichkeit eines Traumas<sup>36</sup> entspräche, nachträglich in der performativen Selbstbezüglichkeit eines Signifikanten (›Strahl‹) verankert, der den Namen in eine Metapher verwandelt. Gemäß der linearisierten Dialektik eines ›Schocks ohne Affekt‹, der einem ›Affekt ohne Schock‹ stattgibt, verkörpert die »wunderliche Maid« (442), deren Verschwinden darin besteht, stets an anderer Stelle wieder aufzutauchen, somit auch den Vektor ihres Wunsches, den der Graf egozentrisch zurückbiegt: »denn *mir* hatte sie sich ganz und gar geweiht« (438). Liegt sie ihm als Gabe »gleich einer Rose, entschlummert zu Füßen« (437), darin vielleicht der poetischen ähnlich, kommt die Bewegung des Begehrens in einem mystischen Genießen zur Ruhe, das weder Aneignung noch Anerkennung mehr erstrebt. Voraussetzung für die Kollision von Symbolischem und Realem ist eine Nachbarschaft, die den Ort der »Grenze« (450) als solchen besetzt, indem sie symbiotische Nähe in reine Kontiguität überführt. Käthchen, das sich buchstäblich wie ein Fremdkörper in den »Troß« des Grafen einge»lagert« hat (438), siedelt am liebsten, wie ihr Vater persifliert, »unter de[m] Holunderstrauch, wo sich der Zeisig das Nest gebaut hat, am Hang des Felsens, [...] von wo das Schloß, im Sonnenstrahl funkelnd, über die Gauen des Landes herniederschaut« (479). Derjenige, dem diese Metapher der Liebe gilt, hält sie für »Wahn« (503). Wenn das ›Objekt‹ in Lacans negativer Anthropologie nicht naturalistisch mit der Befriedigung eines Mangels, sondern mit diesem selber zusammenfällt, dann deswegen, weil es sich als ein ›immer schon verlorenes‹ und daher als Verfehlen

35. Paul de Man: »Ästhetische Formalisierung. Kleists ›Über das Marionettentheater‹«, in: ders., *Allegorien des Lesens*, übersetzt von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt am Main 1988, 205-233, hier 217.
36. Vgl. z. B. Cynthia Chase: »Die Übertragung übersetzen. Psychoanalyse und die Konstruktion von Geschichte«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993, 197-219.



präsentiert.<sup>37</sup> Indem die ›schöne‹<sup>38</sup> »Seele frei sich unterwirft« (448), bleibt die Trabantin an ein Idol gefesselt, das jeglicher Ambivalenz für sie entbehrt.<sup>39</sup>

### III. Im »Stall zu Strahl«. Die Wunde(r) der Ritter-Retter

In der Oszillation zwischen epischem und dramatischem Modus zeigen sich auch die Grenzen der auf Konsens abzielenden Kommunikation von Rede und Gegenrede. Folgt die spekulative Genese des Selbstbewußtseins einer »romantische[n] Figur der Interiorisierung«, exponiert sich im »Dialogismus«, als »affektive[m] Austausch zwischen Subjekten«, das mechanische Moment des selbstreflexiven Verfahrens.<sup>40</sup> Individuelles Sinnverstehen wird ausgerechnet im Zwiegespräch, dieser bevorzugten Methode abendländischer Wahrheitsfindung, zum stets provisorischen Haltepunkt einer De/Formation. Im Selbstplädoyer eines Angeklagten, der den Spieß umdreht, indem er sich als vermeintlicher Verfolger zum Verfolgten stilisiert, fällt die Anklage zunächst als Retourkutsche aus. Doch mit dem ersten Auftritt des wie entrückten Käthchens, das nur den Geliebten als Richter anerkennt, kommt dieser ihm sogleich mit einer taktischen Kehrtwendung entgegen, zynisch danach trachtend, wenigstens zum fiktiven Täter zu werden. Im Verhör des Mädchens durch den Ritter, einem verbalen Schlagabtausch voller ›Show-Appeal‹, tut sich eine Doppelbödigkeit auf, die die gräfliche Argumentationsstrategie gezielter Fragen zunichte macht. Wenn die »När-rin, jüngst der Nabelschnur entlaufen« (442), statt ununterbrochen ihre Anbetung zu demonstrieren, den Angeklagten lieber sexuellen Mißbrauchs bezichtigen soll, den er ihr, dem Gericht zuvorkommend, sogar bequem in den Mund legt, kennt die kindliche Kreatur indes keinerlei Doppelzüngigkeit mehr. Der Täuschung wie des Scherzes unfähig, redet

37. Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris 1994, 38, 59.

38. Für Günter Oesterle, der Kleists Rekurs auf Mystisches auf der historischen Folie zeitgenössischer Wissenschaftskritik behandelt, »verkörpert« Käthchen weniger »reflexionslose Grazie« als eine ›schöne Seele‹ in Wielands antikem Sinne, »zynische Widerstandsfähigkeit« nämlich. Vgl. ders., »Vision und Verhör. Kleists *Käthchen von Heilbronn* als Drama von Unterbrechung und Scham«, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente*, Würzburg 2001, 303-329, hier 326f.

39. Vgl. Mikkel Borch-Jacobsen: *Lacan. Der absolute Herr und Meister*, München 1999, 251. Im Unterschied zum spekulären Ideal entfalte das Partialobjekt als wiedergefundenes die Liebe ebenso wie es sie enttäusche.

40. de Man, *Ästhetische Formalisierung*, 230.

sie unwissend gerade deswegen wahr, weil sie der zweiwertigen Logik von Wahrheit und Lüge entsagt. Liegt die Botschaft, daß sie den Grafen »herzlich« (452) liebe, offen zutage, bedarf es gar keines Geständnisses mehr: Es gibt keine Tiefenstruktur. Denn obwohl Liebe Frauen zum Sprechen bringt, kann sie ihren Grund, nach dem männliches Wissensbegehren heischt, nicht nennen. Als der Befrager die Befragte mit alternativen Vorgaben zur kompromittierenden Aussage zu bewegen versucht, bricht der Diskurs vollends zusammen: »Wo? – Da oder dort. – Wann? – Jüngst oder fürderhin. – Hilf mir, mein hoher Herr!« (445). Wie sich der Angeflehte eingesteht, gibt es in dieser Situation keinerlei Hoffnung auf Meta-Kommunikation mehr: »Ja, ich dir helfen, Du wunderliches Ding« (445). Je obszöner der Inquisitor die väterlich-richterlichen Unterstellungen zu bestätigen versucht, indem er sich des unbeholfenen Idioms der Jungfrau bedient, desto handgreiflicher bringt er deren Unschuld zur Sprache:

**»Der Graf vom Strahl**

*wendet sich zu Käthchen, die noch immer auf Knien liegt.*

Willt den geheimsten der Gedanken mir,

Kathrina, den dir irgend, faß mich wohl,

Im Winkel wo des Herzens schlummert, geben?

**Käthchen.** Das ganze Herz, o Herr, dir, willst du es,

So bist du sicher des, was darin wohnt.

**Der Graf vom Strahl**

Was ists, mit einem Wort, mir rund gesagt,

Das dich aus deines Vaters Haus trieb?

Was fesselt dich an meine Schritte an?

**Käthchen.** Mein hoher Herr! Da fragst du mich zuviel,

Und läg ich so, wie ich jetzt vor dir liege,

Vor meinem eigenen Bewußtsein da: [...]

ich weiß es nicht« (444ff.).

Im Nicht-Wissen-Wollen drückt sich eine ungewußte Geschichte in der unbewußten Ersetzungslogik<sup>41</sup> ihrer bruchstückhaften Erinnerung aus. Wirklichkeit erscheint nur noch im wahnhaft geschlossenen Zusammenhang ihrer phantasmatischen Vorstellung: Wasser statt Wein, Fußtritt statt Kuß! Der humoristisch dargebotene Verlust der metaphorischen Funktion der Sprache macht aus dem Rede-Duell nicht bloß einen unfreiwilligen Flirtversuch. Im erotischen Witz einer Wortschöp-

41. Vgl. Manfred Schneider: »Die Inquisition der Oberfläche. Kleist und die juristische Kodifikation des Unbewußten«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg im Breisgau 1994, 107-127.

fung hat das Mädchen, das nicht weiß, was es sagt, flugs die Kluft zwischen den Standes- und Geschlechterwelten geschlossen: ›Im Stall zu Strahl‹, einer Formel, die das Niederste mit dem Höchsten paart, gibt es »nichts zu richten« (551). Denn, so der sarkastische Kommentar: »Zuletzt ist nichts im Stall zu Strahl geschehen« (447). Dem selbsternannten Richter jedoch, nunmehr ›Satan in Engelsgestalt‹, gebührt es, weiblichen ›Versprechern‹, deren Fatalität man seit Kleists »Penthesilea« kennt, ein männliches ›Versprechen‹ abzunehmen, nämlich aus Liebe nicht (mehr) zu lieben (452). Dieser paradoxe Imperativ wird auch jenen verwunden, der ihn gebot.

In der ersten Szene des zweiten Aktes endet der gescheiterte Dialog der Geschlechter mit einem melancholisch getönten Selbstgespräch des Grafen, das die empfindsame Überschreibung anakreontischer Dichtung ebenso knapp wie virtuos durchläuft, um ein durch seinen kategorischen Aufruf ausgelöstes bürgerliches Gefühl flugs wieder aristokratisch beherrschen zu können.

»Nun will ich wie ein Schäfer liegen und klagen. [...] Ich will mir einbilden, meine Pferde dort unten, wo die Quelle rieselt, wären Schafe [...] ein leichtes weißes linnenenes Zeug bedeckte mich, mit roten Bändern zusammengebunden, und um mich her flatterte eine Schar munterer Winde, um die Seufzer, die meiner, von Gram sehr gepreßten, Brust entquillen, gradaus zu der guten Götter Ohr zu tragen. Wirklich und wahrhaftig! Ich will meine Muttersprache durchblättern, und das ganze, reiche Kapitel, das diese Überschrift führt: Empfindung, dergestalt plündern, daß kein Reimschmied mehr, auf eine neue Art, soll sagen können: ich bin betrübt. Alles, was die Wehmut Rührendes hat, will ich aufbieten [...] und meine Stimme, wie einen schönen Tänzer, durch alle Beugungen hindurch führen, die die Seele bezaubern; und wenn die Bäume nicht in der Tat bewegt werden, und ihren milden Tau [...] herabträufeln lassen, so sind sie von Holz, und alles, was uns die Dichter von ihnen sagen, ein bloßes liebliches Märchen. [...] Du Schöner, als ich singen kann, ich will eine eigene Kunst erfinden, und dich weinen. [...] Ihr grauen, bärtigen Alten, was wollt ihr? [...] ihr Bilder meiner geharnischten Väter [...] Zum Weibe, wenn ich sie gleich liebe, begehrt ich sie nicht. [...] Doch wenn ich jemals ein Weib finde, Käthchen, dir gleich: so will ich [...] Gott preisen in jeder Zunge [...]« (453ff.).

Ironisiert dieses Zitat bukolischer Schäferpoesie mit der expliziten Konstruktion ihres fiktionalen Rahmens die Konventionen einer Zweckkunst, deren hohles Pathos im Ruf steht, echte Empfindungen weder ausdrücken noch auslösen zu können, führt die emblematische Substitution der gelehrten Regelpoetik durch die natürliche »Muttersprache«, die sich jener ersetzend gleichsetzt, zur orphischen Emphase einer Genie-Ästhetik<sup>42</sup>, die im empfindsamen Werther-Ton ihrem Sturm & Drang-Gestus folgt:

42. Die Kleistforschung bezieht neuerdings vermehrt Einflüsse der ›Sturm & Drang‹-Epoche ein.

»Alle Phiolen der Empfindung, himmlische und irdische, will ich eröffnen und eine solche Mischung von Tränen, einen Erguß so eigentümlicher Art [...] zusammenschütten, daß jeder Mensch gleich, an dessen Hals ich sie weine, sagen soll: sie fließen dem Kätchen von Heilbronn!« (454).

Obwohl die Originalität der Darstellung noch zur Garantie für die Singularität des Dargestellten wird, öffnet sich diese epigonale ›Szene der Repräsentation‹ indes bereits einer ›romantischen Musikalisierung‹, die sich nicht auf topisch-motivischem Niveau kundtut, sondern vor allem in der widersprüchlichen Selbstreferentialität eines polyphonen Monologs, der mit seiner Fülle direkter Anreden, Ausrufe, rhetorischer Fragen und Auslassungen die Anwesenheit eines Abwesenden beschwört. Ist aus dem mittelalterlichen Ritter ein moderner Dichter geworden, so nur als elegischer ›Don Quichote‹. Denn im Chiasmus von Kunstfreiheit und Standeszwängen erscheint der Adel nur deswegen als Souverän über seine bürgerlichen Affekte, weil er poet(olog)isches Kalkül mit einer ›Sprache des Herzens‹ pariert. Doch das narzißtische Spiel mit der Liebe, die man wie einen Code zu beherrschen glaubt, läßt sich rasch von Rührung überwältigen. Wie der Tänzer ist der Dichter nicht (mehr) Herr (s)einer ›Sprache‹, deren Bewegung Effekte zu Affekten umschreibt. Während der Affekt als solcher unübersetzbar ist<sup>43</sup>, läßt er sich als ›Gefühl‹ erzählen und bebildern. Hat die Psychologisierung der Affektsemiotik unter dem Eindruck von Kants Transzendentalphilosophie mit dazu beigetragen, daß dieser Begriff um 1800 von jenem der erkenntnisträchtigen Empfindung ebenso unterschieden war wie vom triebhaften Impetus, stand ›Fühlen‹ in der epochalen Episteme gleichsam zwischen Denken und Begehren.<sup>44</sup> Die »Einfügung der Affektbewegung in die Repräsentation sprachlicher Zeichen«, die über literarische »Tropologie« im Rahmen diskursiver Vernetzung erfolgte<sup>45</sup>, könnte für Kleists Schreiben bedeutet haben, daß es den Übersprung von erhabener Undarstellbarkeit zu deren Delegation an eine das Inkommensurable manifestierende Instanz exponierte.<sup>46</sup> Jedenfalls bricht mit dem Riß zwischen Repräsentation und Expression<sup>47</sup>, der durch das nunmehr im emphatischen Sinne der Innerlichkeit sublimierte Rittertum geht, auch dessen gedrechselte Rede zusammen, um sich im infantilen

43. So Jean-François Lyotard: »Emma«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main 1991, 671-709, hier 687ff.

44. Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990, 386ff.

45. Ebd., 483.

46. Menke, *Prosopopoiia*, 767f.

47. Campe, *Affekt und Ausdruck*, 461.

Dreiklang eines gestammelten Sentiments einen Reim auf die Krise von Identität und Begehren zu machen: »O du – – – wie nenn ich dich? Käthchen! Warum kann ich dich nicht mein nennen? Käthchen, Mädchen, Käthchen!« (454).

Liebe, die Kunst als Nachtrag eines Verlusts hervorbringt, um sich in ihrer Liebes-Kunst als Code-Effekt zu de/maskieren, verdeckt den Mangel im Symbolischen. So wird der Wunsch, ein genealogischer Skandal, im Hinblick auf die männliche Ahnengalerie mortifiziert: »Ich weiß, daß ich mich fassen und diese Wunde vernarben werde: denn welche Wunde vernarbte nicht der Mensch?« (455). Eben auch die Wunde, Wunden vernarben zu können: In einer quasi-rhetorischen Frage (v)erklingt die Klage der Schrift.

#### IV. Damen-Dramen: Hysterie und Maskerade

Fräulein »Kunigunde von Thurneck«, Käthchens Nebenbuhlerin, wirkt nicht nur als Katalysator der Handlung, sondern bildet vor allem das Maskeraden-Pendant ritterlicher Parade. Auf groteske Weise verkörpert diese Prothesen-Königin die Schimäre »DER Frau« als männliches Symptom. »Du hättest sie sehen sollen«, erzählt einer dem anderen, »wie sie daher geritten kam, einer Fabel gleich, [...] als ob sie zu den Kieseln sagte [...]: ihr müßt schmelzen, wenn ihr mich seht« (460). Wenn bei Lacan »Maskerade« zur ironischen Metapher dafür wird, daß es eine ontologische Fundierung der Geschlechter nicht gibt, sondern nur den Schein eines »Phallus-Habens« oder »Phallus-Seins«, wird damit ihre Symmetrie oder Komplementarität ebenso ausgeschlossen wie die im Schein/Sein-Dualismus vorausgesetzte Latenz einer wesenhaften Substantialität.<sup>48</sup> Insofern geht es nicht nur um die Entlarvung eines »Fernidols«<sup>49</sup>, das der enttäuschte Graf Freiberg als Groteskkörper enthüllt:

»Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben [...] und den Wuchs [...] hat sie einem Hemde zu danken, das ihr der Schmied, aus schwedischem Eisen, verfertigt hat« (520).

Die Dame ist als Mumie eingeführt, »wie tot« (458), aber weiterhin virulent in einer die Komödie der Geschlechter signalisierenden Als-Ob-Logik. Im Gegensatz zur Amazonen-Chefin greift diese »rasende Megäre«, der das »ganze Reich« »aus der Hand« »frißt« (456), nicht selbst zu den Waffen, sondern nutzt die feudale Ordnung für ihre persönlichen

48. Lacan, »Die Bedeutung des Phallus«, 130ff.

49. Ueding, »Zweideutige Bilderwelt«, 176.

Ziele, indem sie den Männerbund gegen sich selbst ausspielt. Käthchen hingegen führt einen anderen, eher autistisch anmutenden Kampf. In seiner tandalisierenden Allgegenwart mutiert es motivisch zum phallischen Mädchenpagen<sup>50</sup>, den man mit der Peitsche abwehrt. Wie ein dressiertes Tier apportiert die knabenhafte Botin verwechselte Briefe, Bilder und Dokumente: Sie sucht nicht, sie findet, – und stellt keine Frage nach dem Geschlecht. In der Brandszene (III, 13) verflucht der Graf ihre »hündische Dienstfertigkeit« (495), mit der sie sich fast ums Leben gebracht hätte, wäre nicht der Traum-Cherub zur Rettung gekommen. Die in neun ungleiche Auftritte (III, 7-15) unterteilte Ereignisfolge der »Feuerprobe«, in der alle Liebenden eine Prüfung bestehen müssen, verdeutlicht in ihrer Zerstückelung vielleicht weniger die iterative Dynamik der männlichen Begehrensposition (»eine nach der anderen«) als die Delegationsfunktion einer hysterischen Struktur. Hatte Freud den »fragmentarischen Charakter« der hysterischen Rede novelistisch zu kitten, die Krankengeschichte zum Bildungsroman zu ordnen versucht, zeigt sein berühmter »Fall Dora«, wie das Scheitern weiblicher »Identitätsstiftung« vom Status »der« Frau(en) innerhalb der kulturell kodierten Geschlechterdifferenz abhängt: »Erst dadurch, daß sie *sein* müssen, was der Mann nicht *hat*, [...] werden sie zu den Akteuren des familialen Spiels und seiner Erzählung.«<sup>51</sup> Wenn sich die vom klassisch-realistischen Literaturkanon inspirierte Normalisierung der Hysterie jedoch produktiv selbst unterließ<sup>52</sup>, hat Lacan dieses dezentrierende Moment aufgenommen. Ihm gemäß besteht die hysterische Position, da ihr das »ödpale Wappen« fehle, in einer Gleichsetzung mit dem »Mangel im Anderen«<sup>53</sup>, dessen Substitute nur unter den Vorzeichen jenes (quasi-transzendentalen) »Dings« begehrt werden, das sich außerhalb des Signifizierbaren befindet.<sup>54</sup> Käme Käthchens Kultivierung des »hohen Herrn« insofern nicht einer modernen Minne gleich, deren masochistische Rituale sich der »traumatische[n] Andersheit« eines in seiner Unerreichbarkeit »inhumanen« Partners<sup>55</sup> verdanken? Wenn der weibliche Troubadour<sup>56</sup> sich bedingungslos dessen Willkür unterwirft

50. Wetzell, *Mignon*, 52ff.

51. Vgl. Marianne Schuller: »Literatur und Psychoanalyse. Zum Fall der hysterischen Krankengeschichte bei Sigmund Freud«, in: dies., *Im Unterschied. Lesen/Korrespondieren/Adressieren*, Frankfurt am Main 1990, 67-81, hier 75.

52. Ebd., 79.

53. Lacan, *Le Séminaire. Livre IV*, 131-146.

54. Jacques Lacan: *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la Psychanalyse. 1959-1960*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris 1986, 55-86, hier 66ff.

55. Slavoj Žižek: »Zusatz. Minne und Masochismus«, in: ders., *Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche*, Wien 1996, 45-61, hier 45f.

56. Vgl. Julia Kristeva: *Histoires d'amour*, Paris 1983, 263ff.

und die Kindfrau um diesen Einzigen wirbt, indem sie ihm sogar bei der Werbung um eine andere hilft, bedeutet sie auch ihm bald jenen Verlust, der den Wunsch aufrechterhält. Als der Graf Käthchen tot dünkt, entfährt es ihm: »Trostlos mir! Die Erd hat nichts mehr Schönes« (497). Der kleine Unterschied zwischen Freuds Hysterika und Kleists Hypnotisierter läge jedoch darin, daß sich die Selbst-Aufgabe der letzteren als eine Erfüllung für beide Geschlechter erweist, weil sie narzißtische Liebe mit der Alterität des Begehrens, als jenem nach dem des Anderen, kurzschließt. Während Frau Kunigunde ihre tödliche Kälte im Rahmen einer Tauschlogik demonstriert, zeigt Käthchen an, daß es keine größere Gabe gibt, als jene dessen, was man nicht hat. Durch diese Insistenz auf der symbolischen Dimension wird die Gleichsetzung der natürlichen ›Frau-Mutter‹ mit der fetischisierten Dame unmöglich. Endet die Kindfrau in einer Ehe, deren Vollzug sich ins Unbestimmte aufschiebt, hätte ihr Autor, der die familiaristische Konstellation der Weimarer Klassik nur negativ aufgreift, seine Frauenfiguren deswegen aber »in eine Ohnmacht«<sup>57</sup> verheiratet?

## V. ›Es spricht‹ (wie) im Schlafe

Was wie Liebe auf den ersten Blick anmutet, erweist sich bereits als Szene einer Wiederholung, die ihren literarhistorischen Prätext bei Wieland findet.<sup>58</sup> Bevor sich Käthchen und der Graf in der Wirklichkeit kennenlernen, sind sie sich bereits in einem identischen Doppeltraum<sup>59</sup> begegnet, den sie zur selben Zeit, aber an verschiedenen Orten aus je individueller Perspektive geträumt haben. Wenn sich Reales und Irreales bei Kleist nicht mehr romantisch entgegensetzen, weil das Pendant zur Trugwelt fehle<sup>60</sup>, gleitet die »telepathische Vorgeschichte«<sup>61</sup> des dramatischen Geschehens dennoch nicht ins Phantastische ab. Das Mirakel zweier Traumgesichte, die sich wechselweise beglaubigen, entspräche zwar dem Dilemma doppelter Kontingenz als unendlicher Oszillation<sup>62</sup>, aber die differentielle Inszenierung ihrer Beobachtung greift

57. Sigrid Lange: *Die Utopie des Weiblichen im Drama von Goethe, Schiller und Kleist*, Frankfurt am Main, Berlin et al. 1993, 140.

58. Als motivgeschichtliche Quelle gilt vor allem Wielands Märchendichtung »Sixt und Klärchen oder Der Mönch und die Nonne auf dem Mädelstein«, vgl. Dirk Grathoff: *Heinrich von Kleist. Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1984, 84f.

59. Vgl. zur motivhistorischen Einordnung Oesterle, »Vision und Verhör«, 306ff.

60. Ueding, »Zweideutige Bilderwelt«, 175.

61. Kittler, *Die Geburt des Partisanen*, 191.

62. Vgl. Alois Hahn: »Kontingenz und Kommunikation«, in: Gerhart von Graevenitz/Odo

auf den Geschlechtsunterschied der beiden Hauptakteure zurück. Aus diesem Grund ergibt sich die ›Wahrheit‹ der Traumwirklichkeit aus dem eidetischen Kriterium einer Gesichtserinnerung<sup>63</sup>, deren narrative Präsentation divergiert.

Wird der Traum des Grafen prosaisch von dessen Haushälterin »Brigitte« berichtet, plappert Käthchen den seinigen jambisch im Schläfe aus.

»**Brigitte.** Ach, und [der Graf] erzählte, [...] wie der Engel ihn, bei der Hand, durch die Nacht geleitet; wie er sanft des Mädchens Schlafkammerlein eröffnet, und [...] das holde Kind, mit nichts, als dem Hemdchen angetan [war], [...] wie der Engel ihm darauf, daß es eine Kaisertochter sei, gesagt, und ihm ein Mal gezeigt, das dem Kindlein rötlich auf dem Nacken verzeichnet war, – wie er [...] sie eben beim Kinn gefaßt, um ihr ins Antlitz zu schauen: und wie die unselige Magd nun [...] mit Licht gekommen, und die ganze Erscheinung bei ihrem Eintritt wieder verschwunden sei. [...]

**Käthchen.** [...] Und da erschienst du ja, um Mitternacht,  
Leibhaftig, wie ich jetzt dich vor mir sehe,  
Als deine Braut mich zu begrüßen. [...]

**Der Graf vom Strahl.** Sahst groß mit schwarzem Aug mich an?

**Käthchen.** Ja, weil ich glaubt, es wär ein Traum« (471 u. 507f.).

Erkennt Käthchen die Gestalt des Geliebten sofort wieder, bedarf die gräfliche Anerkennung der Prädestination hingegen sowohl eines körperlichen Indizienbeweises als auch symbolischer Sanktionierung. In der berühmten ›Holunderszene‹ ist es männliches Wissensbegehren, das zur quasi-hypnotischen Befragung einer gleichsam professionellen Schläferin treibt, denn gegenüber dem weiblichen Bild-Gedächtnis versagt die diskursive Erinnerung. So bemächtigt sich der Graf der merkwürdigen Jungfer, die »einen Schlaf hat, wie ein Marmeltier«, »wie ein Jagdhund immer träumt, und drittens« noch: »im Schläfe spricht« (504). Das Frage- und Antwort-Spiel, dessen zerstreute Teile sich nun zu vernünftigen Aussagen formieren, vermittelt zwischen zwei heterogenen Ordnungen. Ein Pseudo-Dialog, der Tagtraum und Nachttraum zu einem ›Wahrtraum‹ zusammenschaltet, mündet in einem Glaubenssatz: »Was mir ein Traum schien, nackte Wahrheit ist« (509). Nachdem die-

Marquard (Hg.), *Kontingenz. Poetik und Hermeneutik XVII*, München 1998, 493-523 sowie medientechnologisch Friedrich A. Kittler: »Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine«, in: Götz Großklaus/Eberhard Lämmert (Hg.), *Literatur in einer industriellen Kultur*, Stuttgart 1989, 521-536, hier 528.

63. Der Graf habe »zwar denselben Traum wie seine Zukünftige geträumt [...], aber weniger effizient, denn er hat ihr Gesicht nicht zu sehen bekommen«, so Klüger, *Die andere Hündin*, 111.



se sich bereits personifiziert hat, spricht sich ungewußt unbewußtes Begehren als jenes des Anderen aus: »Verliebt ja, wie ein Käfer, bist du mir« (505). Damit aber bleibt der von Freud gemachte Unterschied zwischen dem Wunsch als Phantasma, das der Logik des Bewußtseins folgt, und dem Wunsch als Rätsel, welches im Traum-Rebus den Verfahren des ›Versprechens‹, Verschiebung und Verdichtung, untersteht, noch romantisch verwischt. In der unmenschlichen Tautologie eines Traum-bilds aber, das sich restlos selbst erfüllt, artikuliert sich der Abgrund des Symbolischen in seinem grundlegenden Bezug zum Tod, zu Leerstelle und Ersatz.

## VI. Zwei Väter und ein Mutter-Mal. Kleists ›natürliche Tochter‹

Wie Athene ist Käthchen eine väterliche Kopfgeburt. Seine verstorbene Mutter, die nur einmal, im retrospektiven Monolog des Kaisers, ihres einmaligen Buhlen, namentlich als »Gertrud« (519) erscheint, hat ihr bezeichnenderweise ein Mutter-Mal hinterlassen, von dessen Wahrzeichen mehrmals die Rede ist (vgl. 434, 471, 508), so, als gälte es, jene leibliche Herkunft zu belegen, die ihrer Rückversicherung gar nicht bedarf, es sei denn im Falle jener (Adels-)Mätresse, auf die sich die bürgerliche Frau hier thematisch reduziert:

»**Der Kaiser.** [...] Der Engel Gottes [...] versichert [...], das Käthchen sei meine Tochter: ich glaube [...], er hat recht! Das Mädchen ist [...] funfzehn Jahre alt; und vor sechzehn Jahren, weniger drei Monaten, genau gezählt, feierte ich [...] das große Turnier in Heilbronn! [...] und ein Stern [...] leuchtete [...] bei ihrer Empfängnis. Gertrud [...] hieß sie, mit der ich mich in einem [...] Teil des Gartens [...] unterhielt; und Käthchens Mutter heißt Gertrud!« (519).

Angesichts solch arithmetischer Ableitung einer »Bänkeltochter« (517) wäre abschließend auf jenen gesellschaftshistorischen Wechsel sozialisatorischer Semiotechniken einzugehen, den die poetische Fiktion sozusagen ›im Namen des Vaters‹ hintergeht. Teilen sich die beiden Rivalinnen des Kleistschen Dramas, »Käthchen« und »Kunigunde«, bloß eine Letter, ist das Patronym des Pseudo-Vaters mit jenem des verschmähten bürgerlichen Bräutigams identisch: »Friedeborn« heißen beide, aber Frieden stiften sie nicht. Denn der ödipale Aspekt dieser Namensgleichheit äußert sich in einem hysterischen Wunsch nach jenem unmöglichen Anderen, der einen Umweg über (Vor-)Väterliches bedingt. Verlangt die Recodierung der konjugalen Kleinfamilie um 1800 vom realen Vater, zugleich symbolischer zu sein, und verliert seine Instanz durch diese Überforderung den Primat an die Mutter, so fällt de-

ren kulturelle Funktion, obwohl sie sich anbahnt, hier noch aus.<sup>64</sup> »Gebiert der Vater« im »Käthchen« »die Tochter als Glied einer idealen Familie«, so trotzdem nicht »ohne Mitwirkung«.<sup>65</sup> In der dramatischen Komposition wird die himmlische Notwendigkeit der geschlechtlichen Liebe gleich dreifach abgesichert: Symbolisch (vor)bestimmt durch die hypostasierte Traum-Koinzidenz erscheint sie imaginär als Ergebnis (lebens-)geschichtlicher Grenzsituationen (Fenstersprung, Feuerprobe), um sich dennoch realiter legitimieren zu müssen, und zwar ausgerechnet mit Hilfe einer väterlichen Funktion, deren fiktive Dimension, der mütterliche Adoptivvater, von der wirklichen, dem schwachen Kaiser, am Orte der ermangelnden symbolischen supplementiert wird. Triumphierte damit aber »ein patriarchalisches Triumvirat von Kaiser, Vater und Ehemann«<sup>66</sup>?

Alle drei Männer, die sich um Käthchen drehen, »feminisieren« sich, wenn es darauf ankommt: Theobald, als er seinem abtrünnigen »Goldkinde« (433) »seiner Liebe Brust [...] reichen« (440) möchte; der Graf, als ihn beim Anblick des schlummernden Mädels mit seinen »roten Backen und verschränkten Händchen [...] die ganze Empfindung der Weiber« überkommt und seine »Tränen fließen« läßt (504); und der großmütige Imperator, als er seiner »kaiserlichen Lenden Kind« (515) zu seinesgleichen macht, ohne dessen braven, aber überflüssig gewordenen Ziehvater zu vergessen (526).

»Der Kaiser. [...]

Die einen Cherubim zum Freunde hat,  
Der kann mit Stolz ein Kaiser Vater sein!  
Das Käthchen ist die Erst' itzt vor den Menschen,  
[...] wer sie begehrt,  
Der muß bei mir jetzt würdig um sie frein.  
[...] Und die Bedingung setz ich dir.  
[...]

In deinem Haus den Vater würdig nimmst du auf! [...]

**Der Graf vom Strahl. [...]**

Laßt einen Kuß mich, Väter, einen Kuß nur  
Auf ihre himmelsüßen Lippen drücken« (526f.).

Statt als patriarchalisches Erbe ließe sich die Rechtfertigung der Passion im paternalistischen Plural auch wie eine Humoreske auf das epochale Schicksal der Vaterfunktion lesen. Der in der karnevalesken Kai-

64. Friedrich A. Kittler: *Dichter. Mutter. Kind*, München 1991, 11ff.

65. Ebd., 39.

66. Lange, *Die Utopie des Weiblichen*, 153.

serfigur<sup>67</sup> angezeigte Hiatus zwischen ihrer symbolischen und realen Ebene wird durch den imaginären Vater, allerdings nur um den Preis seiner Spaltung, gekittet. So positiviert sich die zweideutige Doppelwertigkeit des bürgerlichen Stellvertreters erst in dessen adliger Restauration. Die Verwandlung disparaten Begehrens in reziproke Liebe ist in diesen Nexus verknotet: Während der reale Vater immer ungewiß ist, so daß es des symbolischen bedarf, um den imaginären einzusetzen, benötigt die männliche Objektwahl – im Gegensatz zur weiblichen – einen faktischen Beweis für ihre Fiktion. Dessen Elemente weisen die Gewählte aber ironischerweise wieder nur phantasmatisch als ebenbürtig aus, wie es einer ›natürlichen Tochter‹ der Goethezeit eben zu gebühren scheint. Die ins melodramatische Muster unüberwindlicher Ständesschränken eingebundene und dadurch mitcodierte Geschlechterdichotomie wird durch die Nobilitierung, die Goethe (ihr) verpaßte<sup>68</sup>, symbolisch nivelliert. Der Kunstgriff hochherrschaftlicher Abstammung, im gemeinsamen Traum der Geschlechter als ›Wahrheit‹ (an)erkannt, reinstauriert die geschwundene Vaterfunktion sozusagen nachträglich, nämlich als Signatur der gescheiterten imaginären. Doch statt eines hehren Signifikanten, wie Jupiters Buchstabe »J« (in Kleists »Amphitryon«), wird ein unscheinbares körperliches Stigma zum Identitätsausweis. Ein im Wortsinne von der Mutter, die hier wie bei »Penthesilea« immer schon tot ist, vererbtes Merkmal, das dem dynastischen Denkmal des edlen Antlitzes gegenübersteht, dient als handgreifliches Zeugnis, dessen die Berechnung vermeintlicher Zeugung noch dringend bedarf. Was aber besagte die durch den ›deus ex machina‹ eines asexuellen Engels gelöste Aporie für die literaturgeschichtlich zu verzeichnende Transposition der tragischen Vater-Tochter-Beziehung des 18. Jahrhunderts, wie sie sich im bürgerlichen Trauerspiel eröffnet, in die prosaische Mutter-Sohn-Symbiose des 19. Jahrhunderts, die den realistischen Bildungsroman beschließen wird? Karikiert oder konterkariert Kleists Bastard-Stück den Übergang zur Kleinfamilie? Vielleicht beides. Denn wenn ein ›Mutter-Mal‹ das Mädchen als Tochter zweier Väter ausweist, einer Autorität und ihres Phantoms, das an ihm Mutter(s) Stelle vertritt, ist an diesem topologischen Schnittpunkt das dramatisch überdeterminierte Programm einer Unentscheidbarkeit enthalten, die dem diskurshistorisch übergreifenden ›fading of the father‹ mit einer ›Gesetzwerdung des Imaginären‹ begegnet. So bedarf es Kleists ›natürlicher Tochter‹ im doppelten, geschlechtlichen wie poetischen Sinne, um das Mädchen (wieder) zur Kind(s)Mutter (in spe) zu machen. Die Ermöglichung des Geschlechterverhältnisses durch eine ›herrliche‹

67. In der eventuell auch Kleists damalige Hoffnungen auf eine habsburgische Rettung Europas vor Napoleon mitschwingen.

68. Gemeint ist sein Trauerspiel »Die natürliche Tochter«, 1803 uraufgeführt.

Dreifaltigkeit käme in Kleists optimistischem ›Retter‹-Schauspiel einer ›traumhaften‹ Schließung gleich. Vielleicht meint Kleist dieses mehrfache Überspielen der in die Schrift eingeschriebenen Differenzstruktur, wenn er seine Zugeständnisse an eine Bühne beklagt, als deren Schauplatz diesmal auch der Autor selber gelten könnte:

»Das Urteil der Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht; besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon. Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung, und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen möchte.«<sup>69</sup>

Lag nicht eine Pointe der zeitgenössischen Kritik darin, das Stück »als seine eigene Selbsttravestie«<sup>70</sup> zu betrachten?

69. Brief Kleists (Nr. 211) an Marie von Kleist im Sommer 1811, in: Sembdner (Hg.), *Heinrich von Kleist*, Bd. 2, 874.

70. In *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger* vom 12.7.1811, 120.

## Literatur

- Barkhoff, Jürgen:** *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart, Weimar 1995.
- Borch-Jacobsen, Mikkel:** *Lacan. Der absolute Herr und Meister*, München 1999.
- Campe, Rüdiger:** *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990.
- Chase, Cynthia:** »Die Übertragung übersetzen. Psychoanalyse und die Konstruktion von Geschichte«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, Poetik und Hermeneutik XV, München 1993, 197-219.
- David-Ménard, Monique:** »Muß das Allgemeine in der Differenz der Geschlechter gesucht werden? Die ›Formeln der Sexuierung‹ bei Lacan«, in: dies., *Konstruktionen des Allgemeinen. Psychoanalyse, Philosophie*, Wien 1999, 131-173.
- de Man, Paul:** »Ästhetische Formalisierung. Kleists ›Über das Marionettentheater‹«, in: ders., *Allegorien des Lesens*, übersetzt von Werner Hamacher und Peter Krumme, mit einer Einleitung von Werner Hamacher, Frankfurt am Main 1988, 205-233.
- Exner, Richard:** »Androgynie und preußischer Staat«, in: *Aurora* 39 (1979), 51-78.
- Graevenitz, Gerhart von:** »Die Gewalt des Ähnlichen. Concettismus in Piranesis ›Carceri‹ und Kleists ›Erdbeben in Chili‹«, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, 63-93.
- Grathoff, Dirk (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1984.
- Hahn, Alois:** »Kontingenz und Kommunikation«, in: Gerhard von Graevenitz/Odo Marquard (Hg.), *Kontingenz, Poetik und Hermeneutik XVII*, München 1998, 493-523.
- Hahn, Barbara:** *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt am Main 1991.
- Kittler, Friedrich A.: Dichter. Mutter. Kind**, München 1991.
- Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800. 1900**, 3., vollst. überarb. Aufl., München 1995.
- Kittler, Friedrich A.:** »Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine«, in: Götz Großklaus/Eberhard Lämmert (Hg.), *Literatur in einer industriellen Kultur*, Stuttgart 1989, 521-536.
- Kittler, Wolf:** *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg im Breisgau 1987.
- Kleist, Heinrich von:** »Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel«, in: Helmut Sembdner

- (Hg.), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München <sup>2</sup>1984.
- Klüger, Ruth:** »Die andere Hündin – Käthchen«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1993, 103-116.
- Kristeva, Julia:** *Histoires d'amour*, Paris 1983.
- Lacan, Jacques:** »Die Bedeutung des Phallus«, in: ders., *Schriften II*, Olten, Freiburg im Breisgau 1975, 120-132.
- Lacan, Jacques:** »Die Familie«, in: ders., *Schriften III*, Olten, Freiburg im Breisgau 1980, 39-101.
- Lacan, Jacques:** *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la Psychanalyse. 1959-1960*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris 1986.
- Lacan, Jacques:** *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet. 1956-1957*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris 1994.
- Lange, Sigrid:** *Die Utopie des Weiblichen im Drama von Goethe, Schiller und Kleist*, Frankfurt am Main, Berlin et al. 1993.
- Lyotard, Jean-François:** »Emma«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main 1991, 671-709.
- Martini, Fritz:** »Das ›Käthchen von Heilbronn‹ – Heinrich von Kleists drittes Lustspiel?«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 20, 1976, 420-447.
- Menke, Bettine:** *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.
- Oesterle, Günter:** »Vision und Verhör. Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹ als Drama von Unterbrechung und Scham«, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, 303-329.
- Rilke-Archiv in Weimar** in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim (Hg.), *Rainer Maria Rilke. Briefe*, Frankfurt am Main 1987, Bd. 1.
- Runte, Annette:** »Liebestraum und Geschlechtertrauma. Kleists Amazonentragedie und die Grenzen der Repräsentation«, in: Gerhard Härle (Hg.), *Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik. Geschlechter-Diskurs. Literatur – Sprache – Didaktik. Festschrift für Wolfgang Popp zum 60. Geburtstag*, Essen 1995, 295-307.
- Runte, Annette:** *Biographische Operationen. Diskurse der Transsexualität*, München 1996.
- Scheufele, Theodor:** *Die theatralische Physiognomie der Dramen Kleists. Untersuchungen zum Problem des Theatralischen im Drama*, Meisenheim 1975.
- Schneider, Manfred:** »Die Inquisition der Oberfläche. Kleist und die juristische Kodifikation des Unbewußten«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg im Breisgau 1994, 107-127.

- Schubert, Daniel Gotthilf Heinrich:** »Von dem thierischen Magnetismus und einigen ihm verwandten Erscheinungen«, in: ders., *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808, 326-360.
- Schuller, Marianne:** »Literatur und Psychoanalyse. Zum Fall der hysterischen Krankengeschichte bei Sigmund Freud«, in: dies., *Im Unterschied. Lesen/Korrespondieren/Adressieren*, Frankfurt am Main 1990, 67-81.
- Sembdner, Helmut (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2. Bde., München 1984.
- Staengle, Peter:** »Kleists Pressespiegel. 3. Lieferung: 1810/1811«, in: *Brandenburger Kleist-Blätter* 5, 1992, 29-85.
- Tholen, Georg Christoph:** »Der blinde Fleck des Sehens. Über das raumzeitliche Geflecht des Imaginären«, in: Jörg Huber/Martin Heller (Hg.), *Konstruktionen. Sichtbarkeiten*, Wien, New York 1999, 191-215.
- Ueding, Gert:** »Zweideutige Bilderwelt. »Das Käthchen von Heilbronn«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, 172-188.
- Wagner, Irmgard:** »Vom Mythos zum Fetisch. Die Frau als Erlöserin in Goethes klassischen Dramen«, in: Ursula A. J. Becher/Jörn Rüsen (Hg.), *Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung*, Frankfurt am Main 1988, 234-259.
- Wetzel, Michael:** *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit*, München 1999.
- Žižek, Slavoj:** »Zusatz. Minne und Masochismus«, in: ders., *Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche*, Wien 1996, 45-61.

**Brockes.**

## **Freundschaft und Pest bei Heinrich von Kleist**

THOMAS SCHESTAG

»Es waren sieben Mann an Bord. [...] Und weil sie so wenig waren hatten sie gute Freundschaft gehalten. [...] ›Das ist die Pest.« Wer von ihnen hatte das gesprochen? Sie sahen sich alle feindselig an und traten schnell aus dem giftigen Bereich des Todes zurück. Mit einem Male kam ihnen allen zugleich die Erkenntnis, daß sie verloren waren. Sie waren in den mitleidlosen Händen eines furchtbaren unsichtbaren Feindes, der sie vielleicht nur für eine kurze Zeit verlassen hatte. [...] Und in jedem von ihnen keimte gegen seine Schicksalsgenossen eine dunkle Wut, über deren Grund er sich keine Rechenschaft geben konnte. Sie gingen auseinander.«

*Georg Heym (Das Schiff)*

★

Durch die Literatur zu Heinrich von Kleist, *als Mensch und Dichter*, der Rekonstruktion eines Lebens aus Briefen, in bewegte gestellte Bilder, eines Werks in seine endgültige – und seis endgültig verlorne oder vorläufige – Fassung, Zeugen und Zeitzeugen, Winken und Spuren auf der Spur, eingebettet in Quellen, Epochen und Geschichten, ausgesetzt Einflüssen, Bewegungen und mannigfaltigen Erschütterungen, geht, fast als ein Gespenst, der *Freund*. Nicht, daß jene philologische Detektei, *Kleistforschung* heißen, nicht auch Auskünfte über Kleists Freundinnen und Freunde, und über Kleist als Freund, eingeholt und ausgewertet hätte, einholen und auswerten wird. Sondern wo immer von Kleist, dem Freund, wo von Kleists Freunden die Rede geht, ist das Befremden – über den Freund – nicht weit. So bei Sigismund Rahmer, im ersten Satz des ersten Teils – »Heinrich von Kleist und seine Zeitgenossen« – seines 1909, »nach neuen Quellenforschungen«, veröffentlichten *Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter*: »Wenn wir die Beziehungen Kleists zu seinen Zeitgenossen und den zahlreichen Freunden, die ihm im Leben sehr nahe gestanden, einer kritischen Prüfung unterziehen,



so machen wir sehr bald die befremdende Erfahrung, daß sie wohl alle seinen Wert und seine hohen Eigenschaften im Leben und nach dem Tode öffentlich anerkannten, daß sie aber sein poetisches Erbe sehr schlecht behüteten, und daß sie vor allem auch die Nachwelt nur sehr mangelhaft mit brauchbarem biographischen Material über ihren Freund bedacht haben.«<sup>1</sup> Der leise Tadel des Quellenforschers, wehmütig zwar, denn es sind tote Freunde eines toten Freunds, und dennoch schwingt Feindseligkeit in ihm, ist unüberhörbar. Kleists Freunde waren schlechte Freunde. Und am schlechtesten war der beste, der älteste, intimste, und durch zahlreiche Bande mit Kleist verknüpfte Freund Ernst von Pfuel: »Am eigenartigsten trieb es Ernst von Pfuel, der, als ältester, intimster, und durch zahlreiche Bande mit Kleist verknüpfter Freund, der natürliche Anwalt und Wächter seines Andenkens, dieses nicht bloß auf das ärgste vernachlässigt, sondern durch leichtsinnig-unkontrollierbare Angaben verzerrt und entstellt hat. [...] Wir beklagen nicht bloß, daß Pfuels Mund verschlossen blieb, sondern noch viel mehr, daß er durch leichtsinnige und subjektiv gefärbte Anschauungen viele falsche Auffassungen und Irrtümer in die Kleistliteratur hineingetragen hat.«<sup>2</sup> Die Freunde, verdichtet im Phantombild des eigenartigsten unter den zahlreichen, waren nicht verschlossen, und sie waren nicht aufgeschlossen genug. Sie haben zu wenig und zu viel gesagt. Ihrem Freund Kleist, und allen Freunden Kleists, nicht zuletzt auch der Kleistliteratur, ja allen, die noch leben, und leben werden, haben sie mehr geschadet als gedient. Was sie aufstichten und zum Besten gaben, waren Anekdoten, die Geheimnisse haben sie mit ins Grab genommen.

Auch in einer jüngeren Untersuchung der Kleistliteratur, in Hermann Weiß' Studie *Heinrich von Kleists Freund Ludwig von Brockes*<sup>3</sup>, ist nicht nur vom Freund, sondern auch von der Irritation über den Freund die Rede. Der Freund aber, von dem die Irritation diesmal ausgeht, ist Kleist. Kleists Beschreibung des Freundes, Brockes. Die Studie beginnt mit dem Satz: »Heinrich von Kleist hat bekanntlich nur wenige Menschen so geschätzt wie seinen Freund Ludwig von Brockes, über den noch immer erstaunlich wenig bekannt ist.« Ein Erstaunen, zwischen bekannt und unbekannt gespannt, das die Studie am Ende nicht vom Freund, Brockes, sondern von Brockes' Freund Kleist, und genauer von einem »Denkmal«, in Weiß' Worten, ausgehen sieht, das Kleist dem Freund, am 31. Januar 1801, in einem Brief an Wilhelmine von Zenge

1. Sigismund Rahmer: *Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. Nach neuen Quellenforschungen von Sigismund Rahmer*, Berlin 1909, 1.
2. Ebd., 2.
3. Hermann F. Weiß: »Heinrich von Kleists Freund Ludwig von Brockes«, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung*, Frankfurt an der Oder 1996, Bd. 10, 102-132.

setzt: »Nirgendwo anders in seinen uns überlieferten Briefen äußert er sich so ausführlich und enthusiastisch über einen Freund oder Bekannten wie hier.« Über Ludwig von Brockes, den Freund, ist »noch immer erstaunlich wenig bekannt«. Und: an keiner Stelle seiner »uns überlieferten Briefe äußert [Kleist] sich so ausführlich und enthusiastisch über einen Freund oder Bekannten wie hier«. Der Vorwurf, der in Sigismund Rahmers Tadel der toten Freunde mitschwang, ergreift auch Kleist. Kleist, der Freund, hat zu viel, hat zu wenig gesagt, über Brockes, den Freund. Nicht zuletzt fällt der Schatten jenes Tadels, den Rahmer den toten Freunden nicht ersparen konnte, jetzt auch, nicht ohne leise Wehmut, auf den toten Forscher. Denn Rahmer, der sich, so Weiß, »eingehender als irgendein anderer Forscher mit Brockes« befaßt hatte, »fehlte die philologische Schulung«. Er wußte zu viel und hat zu wenig mitgeteilt, hat vieles gesagt, aber das meiste verschwiegen, und Geheimnisse mit ins Grab genommen: »Anscheinend gab Rahmer in seinen Veröffentlichungen nicht alle seine Geheimnisse preis [...]. Vielleicht schwieg er sich aus in der Hoffnung [...]. In den Jahren kurz vor seinem Tod war er weiteren Korrespondenzen auf der Spur [...]. So [...] nahm Rahmer mancherlei Geheimnisse mit ins Grab. Sein Nachlaß [...] ist seit langem verschollen.« Die Irritation aber, über Brockes den Freund, geht nicht von der Suche nach verschollenen Korrespondenzen, sondern von einer aufgedeckten *Quelle*, einem archivierten Fundstück aus. Sie taucht auf aus jenem *Denkmal*, das Kleist Brockes im Brief an die Braut setzt. Hermann Weiß streift sie in den letzten Zeilen seiner Studie: »Die Tendenz zur Harmonisierung prägt die [...] Würdigung, bringt aber Unstimmigkeiten mit sich [...]. Er schildert den Freund als einen hochgebildeten Menschen, der allerdings anscheinend der Versuchung nicht widerstehen kann, Konflikte mit dualistischen Denkmustern zu bewältigen. [...] Nicht ohne erzieherische Hintergedanken [...] stilisiert Kleist den Freund zu einem Alter ego, gewissermaßen auch zu einem Heiligen empor, dessen unablässiges Wohlwollen ein gewöhnlicher Sterblicher allerdings nicht nachzuahmen vermag. [...] Vom Fluß seiner pädagogischen Beredsamkeit getragen, illustriert Kleist die in ihrer Logik etwas beklemmende Haupttugend des Freundes anhand zahlreicher Beispiele, welche diesen gelegentlich als masochistischen Märtyrer der Uneigennützigkeit erscheinen lassen. [...] Verglichen mit Kleists einseitiger Würdigung des Freundes im Brief vom 31. Januar 1801 wirken seine kurzen Äußerungen über diesen in den davorliegenden Briefen offener [...]. Kleists überschwängliche Würdigung seines Freundes muß zwar kritisch gelesen werden, enthält aber anscheinend doch manches Zutreffende [...].« Je ausführlicher und enthusiastischer Kleist, getragen vom Fluß pädagogischer Beredsamkeit, über den Freund schreibt, desto einseitiger zeichnet, verzeichnet er den Freund, und dessen Charakter. Je mehr er sagt, desto weniger sagt er. Es ist, als führte das Denkmal aus Worten bloß eine Attrappe, ein Alter ego, einen falschen Heiligen

und masochistischen Märtyrer auf, aber nicht Brockes, den Freund. Parodie der Hagiographie. Offener dagegen »wirken seine verstreuten kurzen Äußerungen über diesen«. Es ist der geöffnet erhaltene, erhalten gebliebene, aber verschlossene, irgendwie unannehmbare Brief, der zur Suche nötigt, die *ins* Fundstück, in und zwischen Worte, aussetzt. Was alle diese Irritationen aber unbefragt und unangetastet durchläuft, ist der *Freund*. Ein Blindgänger, der auf den Ruf: *Wer da?* nichts replizieren muß, als dies: *Gut Freund!*, um zu passieren. Als verstünde sich von selbst, und sei unter den zahlreichen Freunden Kleists, der Kleist-literatur und -forschung, auch allen Freund- und Feindschaften zum Trotz, ja zur Bestätigung, die Kleist unterhält, kein Wort darüber zu verlieren, *daß* Freundschaft sei, und *was* ein Freund, was Freundinnen und Freunde. Als rührte die Frage nach dem Freund an ein Tabu.

Was ist – ein *Freund*? Nicht, wer unter den vielen Bekannten, die Kleist hatte, war ihm Freund, war innigster, einziger Freund, einzige Freundin, und nicht, wie war Kleist, der Mensch und Dichter, *als* Freund. Sondern was heißt *Freund* bei Kleist? Was heißt Freund, unter andern, an jener zum berüchtigten brüchigen Denkmal verzeichneten Stelle im Brief an Wilhelmine von Zenge? In diesem unter andern Briefen? Die Frage nach dem Umriß des Freundes, der Freundschaft und *Brief*freundschaft, schließt aber nicht nur die nach dem des Feindes mit ein, sondern nicht zuletzt auch die Frage nach dem Status der *Philie* und *Philologie*.

Der Brief, der zu schreibende, zu faltende und zu siegelnde, der zu erbrechende, zu entfaltende und zu lesende Brief, ist Ort der Entfaltung des Herzens. In der Seele zu lesen. Ort der Unumwundenheit des Blicks ins Innerste. »Denn das«, so Kleist in jenem Brief an die Braut, geschrieben in Berlin am 31. Januar 1801, »habe ich mir zum Gesetz gemacht, jedes Schreiben, das mir irgend eine schönere Seite von Dir zeigt, u. mir darum inniger an das Herz greift, gleich u. ohne Aufschub zu beantworten.«<sup>4</sup> Um so bedauerlicher, daß der Brief mit dem Eingeständnis der Verletzung jenes Gesetzes einsetzen muß: »Liebe Wilhelmine, nicht,«: fast ist es, als zeichnete nicht das Eingeständnis, sondern dies *nicht* das Gesetz des Briefes, den es zurückhaltend eröffnet, als stünde der Brief vom ersten Augenblick an unterm Gesetz des Aufschubs, den er zu verzeihen bittet: »Liebe Wilhelmine, nicht, weil mir etwa Dein Brief weniger lieb gewesen wäre, als die andern, nicht dieses,«: als stünde der Brief von Beginn an im Zeichen des *nicht* und *nicht*

4. Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, 31. Januar 1801, in: Roland Reuß/Peter Staengle (Hg.), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke*, Brandenburger Kleist-Ausgabe (BKA), Bd. IV/1, Frankfurt am Main 1996, Briefe 1. März 1793-April 1801, 461-479 (nach dieser Ausgabe wird im folgenden unter Angabe von Band, Teilband und Seitenzahl zitiert).

*dieses*, unterm Gesetz der Elongatur des Verzugs, dessen Grund anzukündigen er fortfährt, dessen Grund anzuführen er zögert: »Liebe Wilhelmine, nicht, weil mir etwa Dein Brief weniger lieb gewesen wäre, als die andern, nicht dieses, sage ich, war der Grund, daß ich Dir diesmal etwas später antworte, als auf Deine andern Briefe – Denn das habe ich mir zum Gesetz gemacht, jedes Schreiben, das mir irgend eine schönere Seite von Dir zeigt, u. mir darum inniger an das Herz greift, gleich u. ohne Aufschub zu beantworten.« Um weiter unten auf das Herz zurückzukommen: »Besonders der Blick, den Du mir diesmal in Dein Herz voll Liebe hast werfen lassen, hat mir unaussprechliche Freude gewährt – obschon«: als stünde der Brief, an jeder Stelle, unterm Gesetz der Brechung des Gesetzes, nicht nur jedes Schreiben von Dir gleich und ohne Aufschub zu beantworten, sondern es gleich, und ohne Aufschub, in Empfang genommen, gelesen zu haben: »obschon das Ganze, um mir Vertrauen zu der Wahrheit Deiner Neigung einzuflößen, eigentlich nicht nöthig war.« Eigentlich überflüssig war. Denn die Versicherung der Liebe war einst, war einmal, und war ein für alle Mal gesagt worden. Sie soll nicht wiederholt werden. Das Wort der Liebe einmal zu sagen, einander die Wahrheit der Neigung einzuflößen, war notwendig. Es noch einmal zu sagen, ist nicht nur unnötig und überflüssig, sondern bedrohlich. Das Wort der Liebe, einst, ein für alle Mal gesagt, bricht, noch einmal gesagt, jene Innigkeit, Einzigkeit und Herzlichkeit der Freundschaft, die es einst begründete. Das versicherte, zu wiederholten Malen versicherte Vertrauen, der Vertrauensbeweis, ist Vertrauensbruch. Die Einzigkeit und Einmaligkeit eingestandener erklärter Liebe nötigt aber, um *als* jene einzige Erklärung behalten zu werden, zu genau jener Wiederholung, die dieser Brief am Brief der Braut moniert, und für unnötig erklärt. Andernfalls wäre die Liebe, und nicht nur sie, wären Freundschaft und Feindschaft, fürs Leben versprochen und geschworen bis in den Tod, wäre jedes Wort ins Blaue gesagt, im Augenblick des Aussprechens, im Augenblick der Niederschrift schon gebrochen. Genau dieser Erschütterung aber bricht der Brief, *ritardando*, irritierend Bahn: »Besonders der Blick, den Du mir diesmal in Dein Herz voll Liebe hast werfen lassen, hat mir unaussprechliche Freude gewährt – obschon das Ganze, um mir Vertrauen zu der Wahrheit Deiner Neigung einzuflößen, eigentlich nicht nöthig war. Wenn Du mich nicht liebtest, so müßtest Du verachtungswürdig sein und ich, wenn ich es von Dir nicht glaubte. Ich habe Dir schon einmal gesagt, warum? – Also dieses ist ein für allemal abgethan. Wir lieben uns, hoffe ich, herzlich und innig genug, um es uns nicht mehr sagen zu dürfen, und die Geschichte unsrer Liebe macht alle Versicherungen durch Worte unnöthig.« *Wenn Du mich nicht liebtest [...] wenn ich es von Dir nicht glaubte. [...] Wir lieben uns, hoffe ich, [...] um es uns nicht mehr sagen zu dürfen.* Die Zeilen schreiben jenen Überfluß und jene Unnotwendigkeiten fort, die sie die Braut zu unterbinden fast beschwören. Sie entziffern in der

erklärten Neigung Brechungen, die sie zu übersehen bitten. Laß es Dir, und uns, noch einmal gesagt sein: einmal, ein für alle Mal, die Liebe zu sagen, war notwendig und gut, und genug. Jede Wiederholung aber, Du Erinnerst Dich doch, daß ich es Dir schon einmal sagte, wirst es behalten, und für Dich behalten, jede Versicherung mehr erschüttert die Sicherheit, in der wir uns wiegen. Noch einmal: laß uns einander nie mehr sagen, hörst Du, daß wir uns lieben. Es wäre das der Ruin unserer Liebe und Freundschaft.<sup>5</sup> Die Zeilen breiten, Wort für Wort, jene Pest

5. Die Irritation zwischen *Freundschaft* und *Liebe* zeichnet einen andern, früheren Brief an die Braut aus. Brokes nah: »Brokes [...] wird mich begleiten. [...] Hast Du auch Deine Freundin schon wieder gefunden? [...] Herzlich, herzlich wünsche ich es Dir. Wahre, ächte Freundschaft kann *fast* die Genüsse der Liebe ersetzen – Nein, das war doch noch zu viel gesagt; aber viel, sehr viel kann ein Freund thun, wenn der Geliebte fehlt. Wenigstens giebt es keine anderen Genüsse, zu welchen sich die Liebe so gern herab ließe, wenn sie ihr ganzes Glück genossen hat u. auf eine Zeitlang feiern muß, als die Genüsse der Freundschaft.« Brief an Wilhelmine von Zenge, am 21. August 1800; BKA IV/1, 191. Die *Genüsse der Liebe* – die *Genüsse der Freundschaft*. Was doch noch zu viel gesagt war, war das unterstrichene Wort *fast*. Zurückgenommen, ersetzen *Liebe* und *Freundschaft* einander. Aber nur *fast*. Nicht anders als *gebrochen*. Das Schema der Ersetzung durcheinander, von Worten, das *metaphorische* Prinzip, erschütternd. Denn einerseits unterstreicht das überflüssige *fast* die unübersehbare Differenz zwischen Freundschaft und Liebe. Zugleich aber entstellt es – und stellvertritt *fast* – jenes Wort, das die Differenz präzisieren soll: das *Fest* der Liebe, die, »wenn sie ihr ganzes Glück genossen hat«, auf eine Zeitlang *feiern* muß. Das im *fast* entstellte, *fast* ersetzte *Fest*, das im *Fest* entstellte *fast*, entspricht der Entstellung des *und*, aus der Nähe zum *Freund*, der Entstellung der Freundschaft aus der Nähe zur *Liebe*, in der Wendung *Liebe und Freundschaft* des vorliegenden Versuchs. Beider Nähe zueinander: zur *brüchigen* Sprache. – In der *Metaphysik der Sitten* (1797) ist die *Freundschaft*, die Kant zur »innigsten Vereinigung der Liebe mit der Achtung« definiert, »keinen Augenblick vor *Unterbrechungen* sicher«. Und zwar aufgrund jener »innigsten Vereinigung« von Liebe und Achtung miteinander. »Denn man kann«, so Kant, »jene [nämlich die *Liebe*] als Anziehung, diese [nämlich die *Achtung*] als Abstoßung betrachten.« Freundschaft, ein »Ideal der Theilnehmung und Mittheilung«, ist, demzufolge, die *innigste Vereinigung* von Anziehung und Abstoßung, von Attraktion und Repulsion. Der *Attraktiv*, der Freundschaft auszeichnen, Liebe und Achtung balancieren soll, ist der unterbrochene Zug, *nicht weniger* als der unterbrochene Riß. Unterbrochene Liebe nicht weniger als unterbrochene Achtung. Freundschaft – *unterbricht*. Die *innigste Vereinigung* von Liebe und Achtung liegt in *Unterbrechungen*. Die Unterbrechungen, vor denen Freundschaft keinen Augenblick sicher ist, wenn sie bloß auf Gefühlen beruht, denn Gefühle schlagen ineinander um, unterbrechen einander, können nur durch eine gewisse Unterbrechung, durch unterlegte *Grundsätze* und *Regeln*, unterbrochen werden. Ausgesetzt lesenden Augen: Augenblicken, in denen Liebe und Achtung *einander* unterbrechen. Und nur indem, und solange, sie einander unterbrechen,

– Pest für den Willen zum Freund wie zum Feind, zur Freund-, wie zur Feindschaft – aus, die sie, in und mit Worten fechtend, scheint es, aufzuhalten, in Bann zu schlagen, zurückzunehmen, abzulenken suchen. Es ist das die Pest der Sprache, die den Willen zur Sprache begleitet, jeden Schritt, unterwegs zur Sprache, unterwegs in und zwischen Sprachen, teilt und streut. Sie wandert in die irritierende Vermutung ein, daß schon das erste, und einzige Mal, das die Zuneigung *sagte*, das Band der Freundschaft flocht und schloß, weil das Wort, das sie sagte, um *als* solches, *als* Wort zur Sprache gekommen zu sein, *wiederkehren* mußte: aus Wiederholungen, aber keines ersten und einzigen Mals, keines ursprünglich gegebenen gesetzten *Wortes selbst*, resultiert. *Zerbrechlich* resultiert. In jener *Brechung*, die das Wort durchlief, als wäre es zum ersten Mal gesagt, daß ich Dich liebe, lag die Erkenntlichkeit des Augenblicks: lag, was den Willen, die Freundschaft zum Bund *im und durchs Wort* zu fassen, unscheinbar, aus den Angeln hob. Das im Augenblick erklärter Neigung zerbrechende Wort, das Innewerden des *gebrochenen Wortes*, und genauer der Zerbrechlichkeit eines jeden Wortes und Wortbruchstücks, der Welt und Wortwelt, die im Augenblick erklärter Liebe fragil und flügge wird, anbricht –; das *gebrochene* – zerbrechliche – *Wort* kann nicht zum verbindlichen, das die Neigung zum Bund flicht, festgestellt werden. Die Erfahrung, die der Brief an dieser Stelle, *vielleicht*, beschwört, besagt: Freundschaft ist jener Bund, der die Erfahrung des *gebrochenen Wortes* teilt. Das Erschütternde dieser Formulierung liegt im unverwahrbaren Ineinander zweier Augenblicke. Der Augenblick erklärter *Neigung* ist der Ruin der Sprache. Der Augenblick *erklärter* Neigung ist der Ruin der Liebe. Der Freundschaft. Der Freundin. Des Freundes. Der *Hof*, den das Ineinander beider Augenblicke anreißt, ist das eigentümliche *Milieu* der Philologie.

Im Überkreuz beider Augenblicke, die einander entsetzen in der Wendung *und die Geschichte unsrer Liebe macht alle Versicherungen durch Worte unnöthig*, die beide, den Willen zum Wort wie zur Liebe aufs Spiel setzt, bittet Kleist die Braut, ihn zu ihr von »meinem Freunde *Brokes*« reden zu lassen: »Laß mich jetzt einmal ein Wort von meinem Freunde *Brokes* reden«. Unablesbar deutlich wird an dieser Stelle, in

bleibt die Freundschaft, »eine bloße [...] Idee«, innigste Vereinigung: *Unterbrechung*. Es ist, als habe Kleist genau diesen Schluß, *Unterbrechungen* im Grundriß der Freundschaft, jenem »Ideal der Theilnehmung und Mittheilung«, aus dem Beschluß der ethischen Elementarlehre im Saum der *Metaphysik der Sitten* gezogen. Nicht ohne die Elemente zu verbuchstäblichen, die Buchstaben aber, zu Bruchstaben zu präzisieren: Unterbrechungen im innigsten Zug, und Aufriß, der Sprache – als *Ideal der Theilnehmung und Mittheilung* – zu entziffern. Immanuel Kant: »Metaphysik der Sitten (1797)«, in: Ernst Cassirer (Hg. u. a.), *Immanuel Kants Werke*, Berlin 1922, Bd. VII.

diesem Augenblick, welches Gewicht auf dem einen zusammengesetzten Wort *einmal* und auf den zwei Worten *ein Wort* liegt: »Laß mich jetzt einmal ein Wort von meinem Freunde *Brokes* reden, von dem mein Herz ganz voll ist – Er hat mich verlassen«. Der *Einzig*e und das *Ganze* skandieren, erschüttert, die folgenden Zeilen, die Bindung des Freundes an den Freund vom Augenblick des Aufbruchs her zu sagen, um in erklärte Zweifel über das *ganze Verstehen*, nicht zuletzt dieser Zeilen, zu münden: »Er hat mich verlassen [...] – und mit ihm habe ich den *einzig*en Menschen in dieser volkreichen Königsstadt verloren, der mein *Freund* war, den einzigen, den ich recht *wahrhaft* ehrte u. liebte, den einzigen, für den ich in Berlin Herz und Gefühl haben konnte, den einzigen, dem ich es ganz geöffnet hatte u. der jede, auch selbst seine geheimsten Falten kannte. Von keinem Andern kann ich dies letzte sagen, Niemand versteht mich ganz, Niemand *kann* mich ganz verstehen, als *er* u. *Du* – ja selbst Du vielleicht, liebe Wilhelmine, wirst mich u. meine künftigen Handlungen nie ganz verstehen, wenn Du nicht für das, was ich höher achte, als die Liebe, einen so hohen Sinn fassen kannst, als er.«

Mein *Freund* – *Brokes*.<sup>6</sup> Jetzt, da er mich verlassen hat, er, von

6. Freundschaft zur *Orthographie*: wie heißt, eigentlich, der einzige, der Freund, in seinem *Eigennamen*? Jeder Versuch einer Antwort auf diese Frage, um Fassung eines Worts in seinen eigentlichen Umriß, zum Eigentum und -namen bemüht, stößt auf das *Entsetzen* der Sprache. Ein Brief an die Schwester, am 26. August 1800, führt es, fast unumwunden, vor Augen. Er unterstreicht *Brockes*, verzeichnet aber auch *Brokes*, und teilt in einem Nachsatz mit, auf der Schwelle zu einer Reise mit dem Freund, deren Grund und Absicht vor allen undurchsichtig bleiben muß (»außer vor *Dir* u. *Ulriken*« schränkt ein Brief an die Braut, fünf Tage zuvor geschrieben, ein): »Brokes heißt nicht Buchholz sondern *Bernhoff*« (BKA IV/1, 209). – Zu *Ernst von Pfuel*, »ältester, intimster, und durch zahlreiche Bande mit Kleist verknüpfter Freund«, merkt Sigismund Rahmer in einer Fußnote an: »Der Name tritt, namentlich in der älteren Literatur, in allen möglichen Entstellungen auf. Pfuel selbst hatte eine Zeitlang seinen Namen, weil er nicht richtig geschrieben und ausgesprochen wurde, geändert.« – Die unverwahrbaren *Brechungen*, keines ursprünglichen Lichtes oder Blitzes, oder Blicks, im Aufriß einer jeden Letter, eines jeden Worts, finden sich in der *Heinrich von Kleist*, und anders, gezeichneten Literatur allenthalben. Halb *ge*-, halb *beschrieben*. Am augenfälligsten an einer Stelle der Erzählung *Der Findling*: »Da nun Nicolo die Lettern, welche seit mehreren Tagen auf dem Tisch lagen, in die Hand nahm, und während er, mit dem Arm auf die Platte gestützt, in trüben Gedanken brütete, damit spielte, fand er – zufällig, in der That, selbst, denn er erstaunte darüber, wie er noch in seinem Leben nicht gethan – die Verbindung heraus, welche den Namen: *Colino* bildet. Nicolo, dem diese logographische Eigenschaft seines Namens fremd war, warf [...]« (BKA II/5, 45f.). – Ein anderer Brockes, Barthold Hinrich von Brockes (dessen dritter Sohn, Erich Nikolaus von Brockes, als Vater von Kleists Freund, Ludwig von Brockes verzeich-



dem mein Herz ganz voll, kann ich Dir sagen, *einmal ein Wort*, daß er der *einzig* Mensch, mein *Freund* war, der *einzig*, dem ich das Herz ganz *geöffnet* hatte, und der *selbst seine geheimsten Falten kannte*. Der einzige Freund ist der einzige Leser des ganz geöffneten, ganz entfalteten Herzens. *Cor*. Der einzige Freund, *Brokes*, ist der eine, eigentliche *Kores-* und *Correspondent*, noch der geheimsten Falten meines Herzens. Der mich verlassen hat, der mir das Herz *fast* gebrochen hat, von dem mein Herz ganz voll ist. Der einzige, »für den ich [...] Herz [...] haben konnte«. Der einzige Freund ist eine einzige Ausnahme. Alle sind außerstande, mich *ganz* zu verstehen, außer dem einzigen Freund. Außer der einzigen Freundin. Nur *er*, und *Du*, der Einzige und die Einzige – *einzig*: »ja selbst Du vielleicht, liebe Wilhelmine, wirst mich u. meine künftigen Handlungen nie ganz verstehen [...].« Dem einen Wort *Einzig(e)* ist die Einschränkung der Singularität, das Zerbrechen oder Bröckeln der Einzigkeit, oszillierend zwischen *Singulär* und *Singular*, zwischen Ab- und Unabzählbar-, Zähl-, Erzähl-, und Unerzählbarkeit, die Einschränkung der *Eins* zum *Bruch*, eingeschrieben. Dem *Einzig*en: *Brockes*. »[...] wenn Du nicht für das, was ich höher achte, als die Liebe, einen so hohen Sinn fassen kannst, als er.« Der einzige Freund ist nicht nur der, der mich verlassen hat, sondern der die Freundschaft verlassen und zurückgelassen hat, und der nur aus dem Grund ganz zu fassen verstand, was im Freund, den er verlassen hat, über die Achtung der Liebe und Freundschaft hinausging. Nur weil er mich, den Freund, verlassen hat, kann ich mich auf ihn, den einzigen Freund, der über die Achtung von Liebe und Freundschaft hinausging, verlassen. »[...] das, was ich höher achte, als die Liebe«, zur Liebe, steht in dem entfalteten Brief offensichtlich nicht. Es ist, *vielleicht*, die Liebe zum (*gebrochenen*) Wort: *Philo* [...] *logie*. Zur Zerbrechlichkeit noch des Wortbruchstücks.

net steht), Autor des *Irdischen Vergnügens in Gott*, schreibt im Anhang zum ersten Teil seiner Gedichtsammlung, 1737, dem landläufigen Inbegriff der Freundschaft, dem Willen zum *Konsens*, die ironische Apologie. Das Gedicht *Die gar zugleich gesinneten Freunde*, Übersetzung aus dem Französischen – *Les amis trop d'accord* – einer Fabel *Des Herm de la Motte*, weiß von vier Freunden, die in *stetem Streit* miteinander liegen. Eines Tages, auf dem Gipfel des Streits, suchen sie, der Verwirklichung des Wunsches *Ach wären unter uns die Meynungen gemein* durch Anrufung der Götter zu erwirken. Ihr Flehen wird erhört. Dies Ende der *Mannigfaltigkeit* (*diversité*) markiert den Anfang vom Ende ihrer Freundschaft. Die Metamorphose der Streitenden zu Jasagern. Denn: *Es war kein Zeitvertreib und keine Lust mehr da; / Bracht' einer etwas vor, sie sagten alle: Ja*. In den Aufriß der Freundschaft, der Freunde, die *bleiben*, trägt Brockes, unter der Hand, *Unstetigkeit* und *Mannigfaltigung* ein. Kleist wird sie, von *Brokes* und *Brockes* und anderswo her, auseinanderschreiben. Barthold Hinrich Brockes: *Irdisches Vergnügen in Gott*, Erster Theil, Nachdruck der Ausgabe des Verlages Christian Herold, 1737, Bern 1970, 566-569.



Nicht anders als gebrochen, in eigentümlicher Vorwegzurücknahme dessen, was folgt, setzt auch die anschließende ausführliche Beschreibung des Freundes ein. Als suchte sie in jedem vorgebrachten Wort die *Unbeschreiblichkeit* des *Einzigsten*, zu unterstreichen, umstandslosem Lesen, Ablesen der Lettern einen Riegel vorzulegen. Denn es ist, vielleicht, die Liebe zum *gebrochenen* Wort, über alle Freundschaft und Liebe hinaus, ist vielleicht das Innwerden des gebrochenen Worts, *ohne weiteres*, was nicht nur den Freund, sondern die Beschreibung des Freundes auszeichnet. Die Beschreibung ist, von Anfang an, um Risse durchs Bild, des Freundes, das sie entwirft, verhalten: »Eigentlich weiß ich jetzt gar nichts von ihm zu reden, als bloß sein Lob, u. ob ich schon gleich mich entsinne, zuweilen auch an diesem den Charakter der Menschheit, nämlich nicht ganz vollkommen zu sein, entdeckt zu haben, so ist doch jetzt mein Gedächtniß für seine Fehler ganz ausgestorben, u. ich habe nur eines für seine Tugenden.« Die *Eigentlichkeit* der Rede, am Eingang des Satzes, der mit dem Wort *Tugenden* – irritierend sowohl für die *Tugenden* wie für die *Enden* dieses Satzes – endet, behauptet, und prospektiv auf den *ganzen* Satz, ja auf die *ganze* Beschreibung des Freundes entworfen, wird in der einschränkenden Wendung *ob ich schon gleich mich entsinne* der Eigentlichkeit ihres Charakters beraubt, nicht ohne, in eins, auch dem *Charakter* – ein andres Wort für *Letter* – des Freundes Abbruch zu tun: »u. ob ich schon gleich mich entsinne, zuweilen auch an diesem den Charakter der Menschheit, nämlich nicht ganz vollkommen zu sein, entdeckt zu haben, so ist doch jetzt [...]«. Die Einschränkung behaupteter Eigentlichkeit der Rede, zur Mitte des Satzes, wird in seinem letzten Teil – *eingeschränkt*. Der Satz tut beiden, nicht nur der Eigentlichkeit, sondern auch der Einschränkung behaupteter Eigentlichkeit, sowohl der Tendenz zur eigentlichen als auch zur uneigentlichen Rede, wie zur *uneingeschränkten Einschränkung* Abbruch: »so ist doch jetzt mein Gedächtniß für seine Fehler ganz ausgestorben, u. ich habe nur eines für seine Tugenden.« [...] *ob ich schon gleich* mich seiner Fehler entsinne, *so ist doch jetzt* mein Gedächtnis für seine Fehler ganz ausgestorben [...]: der Satz schreibt, zwischen zwei *jetzt* verwickelt entfaltet, den Ruin der *memoria*, des *Memorandums*, von An- und Eingedenken. Und Vergessen. Denn die Erinnerung an die Fehler des Freundes wandert in das Wort *ausgestorben* ein, weder tot noch lebendig, erschüttert die Versicherung, daß ich – *jetzt* – »nur eins«, nämlich nur ein Gedächtnis, für seine Tugenden habe, und trennt noch im letzten Wort des Satzes, *Tugenden*, den Schein der Einheit des einen Worts von den *-enden* her auf, nicht weniger als den Schein eigentlicher Enden, in die der Satz auf den ersten Blick mündet. In diesem Satz stirbt das Aussterben aus. Er kommt mit den Enden, mit dem Enden und Verenden, nicht weniger als mit den *Freunden*, an kein Ende. An kein Ende, das nicht anders aufbricht. Die Einschränkung der Einschränkung, Einschränkung uneingeschränkter Lobs durch die Fehler,

deren einstiger Entdeckung ich mich *gleich* entsinne, die ich aber dadurch verdecke, oder einschränke, daß mein Gedächtnis *jetzt* für seine Fehler nicht mehr da, sondern ganz ausgestorben ist, findet nicht, zirkulär, zur Aufhebung der Einschränkung und zum grenzenlosen eigentlichen Lob des Freundes, sondern schreibt dem *Bericht Brechungen* ein. Der Satz erinnert Gedächtnislücken. Wendet Vergessen und Erinnern so ineinander, daß er das Unvordenkliche, die *Porosität* des Gedächtnisses erinnert. Den Verzug – *mora* – in *memoria*; und inniger, den Verzug noch im Willen zur Liebe – *amor* –, und Freundschaft, in die Entfaltung der Erinnerung einträgt.

Jedes Detail im Aufzug der Beschreibung des Freundes wird durch ein Geständnis eingeleitet: daß ich jetzt von ihm eigentlich gar nichts zu sagen weiß. Das Geständnis aber durch den Satz, den es nicht ausläßt, sondern einleitet, erschüttert. »Ich sage Dir nichts von seiner Gestalt, [...]«. Um fortzufahren: »[...] die nicht schön war, aber sehr edel. Er ist groß, nicht sehr stark [...]«. Undsowweiter. »Eben so wenig« – nämlich wiederum *nichts* – »kann ich Dir von seiner Geschichte sagen.« Um fortzufahren: »Er hatte eine sehr gebildete u. zärtlich liebende Mutter, seine Erziehung war [...]«. Undsowweiter. »Auch von seinen Tugenden kann ich Dir nur Weniges« – nämlich wiederum *nichts* – »im Allgemeinen sagen«. Zur inneren Hemmung tritt nun eine äußere: der Mangel an Papier: »weil sonst dieser Bogen nicht hinreichen würde.« Was folgt, ist aber die längste der drei *gebrochenen* Vorwegzurücknahmen: »Er war durchaus immer edel, nicht bloß der äußern Handlung nach, auch dem innersten Bewegungsgrunde [...]«. Undsowweiter. »[...] – liebe Wilhelmine«, so schließt die nichtige Beschreibung der Tugenden des Freundes, die mit ihm bricht, ihm untreu wird, den Freund verlassen hat, zur Unkenntlichkeit entstellt: »es ist keine Sprache vorhanden, um das Bild dieses Menschen recht treu zu mahlen«. Jedes innere, jedes äußere Merkmal des Freundes, das der Brief verzeichnet, ist *vermaledeit*.

Um fortzufahren: »Ich will daher von seinem Wesen nur noch das ganz charakteristische herausheben – das war seine *Uneigennützigkeit*.« Die Wendung zur Heraushebung eines ungebrochenen, *ganzen* Charakterzuges, die Wendung zur *Uneigennützigkeit* des Freundes, angekündigt als Postskript, hält das Ende der untreuen Beschreibung der Tugenden auf. Sie markiert die Mitte dieses Briefs. Seine zweite Hälfte ist *nichts*, als der Beschreibung jenes *ganz* Charakteristischen, der *Uneigennützigkeit* gewidmet. Nicht ganz absichtslos, nicht ganz ohne Eigennutz, wie Kleist der Braut weiter unten *gesteht* (der Brief schreibt, Geund Verstehen oszillierend, in der Wendung zur Diskussion der *Uneigennützigkeit* den Ruin der Konfessionsliteratur): »O Du ahndest gewiß die Absicht dieser Zeilen, die Du darum auch gewiß recht oft durchlesen wirst – nicht, als ob [...] denke Dir wenigstens die glückliche Ehe, in welcher diese innige, herzliche Uneigennützigkeit *immer* herrschend

wäre«. Uneigennützigkeit ist die »*schwerste* von allen Tugenden«. Ihr Schein, ihr Heiligenschein hat den Freund – der mich verlassen hat, »er ist nach Mecklenburg gegangen, dort ein Amt anzutreten, das seiner wartet« –, so lange ich ihn kannte, keinen Augenblick verlassen: »Und diese *schwerste* von allen Tugenden, o nie hat ihr Heiligenschein diesen Menschen verlassen, so lange ich ihn kannte auch nicht auf einen Augenblick«. Wie lange kannte ich den Freund, der mich verlassen hat? Liegt darin, daß er mich verlassen hat, nicht ein Zeichen mehr seiner Uneigennützigkeit, denn er folgte dem Ruf aus der Fremde, wo ein Amt seiner wartet, einem andern Ruf, nicht der eigenen Berufung, nicht der eigenen Erwartung, oder nicht? Und liegt darin, daß ich den Freund, der mich verlassen hat, den Uneigennützigkeit, so lange ich ihn kannte, scheint es, nie verlassen hat, nicht wieder kenne, nicht ein Zeichen auch meiner Uneigennützigkeit? Denn zeigte sich der Freund, der mich verlassen hat, mir erkenntlich, sich *als* mein Freund mir, läge darin nicht ein Zeichen seines wie meines Eigennutzes? Verlangt die Uneigennützigkeit nicht, so sie mich nie verlassen soll, weder mich noch den Freund zu kennen, wiederzuerkennen? Weder mir noch ihm mich erkenntlich zu zeigen? Wenn aber der beste, einzige Freund derjenige ist, den die *schwerste* aller Tugenden, *ganz* uneigennützig *immer*, *nie* verlassen hat, mit einem andern Wort *Selbstvergessenheit*, schließt diese Tugend nicht nur ein, daß der Freund den Freund, seinen Vorteil vergißt, sondern daß er *sich*, daß er den andern *als* einen, oder andern, und Freundschaft und Feindschaft, vergißt. Denn alle andere Haltung wöge zu leicht, bliebe von Eigennutz durchzogen. Uneigennützigkeit ist der Ruin der Freundschaft. Denn sie fordert nicht, *dem* Freund zu verzeihen, zu vergeben, zu vergessen, sondern *den* Freund. Und Freund und Feind *in eins*. Genau aus dem Grund aber kann Uneigennützigkeit weder gefordert noch gewollt werden, weder fordern noch wollen. Denn sobald sie sich, sobald ich sie will, will ich sie mir aneignen, zu eigen machen, in Dienst stellen: Uneigennützigkeit zum Eigennutz entstellen. Uneigennützigkeit, zur Tugend, nämlich zur *Eigenschaft* eines Menschen erklärt, wird *untragbar*. Deshalb ist sie die *schwerste* Tugend. Sie zerbricht. Wer Uneigennützigkeit will, und fordert, tragen und ertragen will, trifft und erhält und findet sie nicht. Einzige Bedingung der Möglichkeit, Uneigennützigkeit zu erreichen, ist: *sie*, und *sich*, zu vergessen. Und nicht nur sich, sondern den andern als anderes *Ich*. Nicht nur *sie*, Uneigennützigkeit, nicht, sondern *sich* nicht zu wollen. Kleists Fragen an ein *Du*, die Braut offensichtlich, vielleicht aber auch Fragen an *sich*, zielen auf diese uneinlösbare Forderung: das Fordern zu vergessen. Uneinlösbar, weil die Forderung, zu vergessen, zuvorderst fordert, die Forderung, *Vergiß!*, zu vergessen: »Bist Du wohl schon recht aufmerksam gewesen auf Dich u. auf andere? Weißt Du wohl, was es heißt, *ganz uneigennützig* sein? Und weißt Du auch wohl, was es heißt, es *immer*, und aus der *innersten* Seele und mit *Freudigkeit* es zu sein? – Ach, es ist

schwer – [...] Vielleicht hat die Natur Dir jene Klarheit, zu Deinem Glücke versagt, jene traurige Klarheit, die mir zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund nennt. Sie zeigt mir Alles, was mich umgiebt, u. mich selbst, in seiner ganzen armseligen Blöße, u. der farbige Nebel verschwindet, u. alle die gefällig geworfnen Schleier sinken u. dem Herzen ekelst zuletzt vor dieser Nacktheit – O glücklich bist Du, wenn Du das nicht verstehst. Aber glaube mir, es ist *sehr schwer immer ganz uneigennützig* zu sein.« Die traurige Klarheit, zu jedem Wort den Sinn zu finden – aber ist das nicht die traurige, die umlaufende Wahrheit gemeinhin, über Sprache überhaupt? –, liegt darin, daß jedes Wort auf ein anderes verweist, durch es ersetzt, stellvertreten zu werden. Ist Einsicht in jenen Mechanismus, der Mittel in Zwecke, Zwecke in Mittel umschlagen läßt, jedes Wort zum Zweckmittel ab-, und Sprache überhaupt unters Diktat der *Metapher*, zum *Transportmittel* entstellt. In der Mittelbarkeit *unmittelbar*, in Sprache *als* Mittel den Zweck der Sprache gefaßt zu haben. In diesem Fassungsversuch aber, Zweck der Sprache sei ihre Auslegung zum Mittel, stoßen Zweck und Mittel *einander* vor den Kopf, kommt es zur Repulsion von Zweck und Mittel, *einander ekelhaft* nah, gehn beide aus der Fassung zum bedeutenden Wort für eine durchs Wort bedeutete Sache: bricht die Uneigennützigkeit, die Unbrauchbarkeit, oder *Indifferenz*, der Sprache an. Sie aber wird im Brief *gefordert*. Uneigennützigkeit fordert: *Grundlosigkeit* der Handlung, *Gedankenlosigkeit* der Miene, oder Gebärde, und *Sinnlosigkeit* des Worts. Sie verlangt, Handlung nicht *als* Handlung, Miene nicht *als* Miene, jegliches Wort nicht *als* Wort an-, sondern anders zu sehn. Dies dreifache *-los*, mit einem andern Wort die *Freiheit* – »Frei war seine Seele [...]« – noch von der Freiheit, *Freiheitslosigkeit*, ist das *Schwerste*. Das Leichteste: das Schwerste. Nichts zu tragen, das *Glück*, ist das Schwerste. Die Nacktheit aller Nacktheit *bloß* zu sehn. Alles Ledigen ledig: Entledigung ist die Figur der *Ehe*, die Kleist in diesem Brief *skizziert*. »[...] denke Dir einmal die glückliche Welt, wenn jeder seinen eignen Vortheil, gegen den Vortheil des Andern vergäße – denke Dir wenigstens die glückliche Ehe, in welcher diese innige, herzliche Uneigennützigkeit *immer* herrschend wäre – O Du ahndest gewiß die Absicht dieser Zeilen, die Du darum auch gewiß recht oft durchlesen wirst – [...]«. Glücklich ist jene Ehe, und Welt, die weder sich, im andern, in der andern Welt, noch das andere Ich, die andere Welt, an und für sich, an und für mich, *als* Ich, oder Welt, wiederkennt. Die, was erscheint, weder setzen noch ersetzen kann, sondern *entsetzt*. Das ist die Skizze des *Glücks*. Es ist der Versuch *geteilter* Entkenntlichung alles Erscheinenden. Die Erfahrung der Entkenntlichung der Welt, und *Wortwelt*, zu teilen: »Ich freue mich darauf, daß ich Dich nicht wieder kennen werde, wenn ich Dich wiedersehe.« Ich sehe und kenne Dich wieder, an Dir einen Anhalt zu haben, zu sehn, was ich nie sah. Daß ich Dich wiedersehe, ist Anhalt, Dich nicht wiederzuerkennen. In Dir nicht

das Gefäß, dies oder jenes zu beinhalten, sondern in Dir das Zerbrechen des Gefäßes, der Fassungskraft, meiner Augen. Auch das Wiederlesen dieses Briefs, im Zeichen der Aufforderung zur Uneigennützigkeit, dient nicht, eines Inhalts, ein für alle Mal verwahrt, im wiederholten Lesen sich zu vergewissern, sondern – »O Du ahndest gewiß die Absicht dieser Zeilen, die Du darum auch gewiß recht oft durchlesen wirst« – die Absicht dieser Zeilen, sie oft durchzulesen, liegt in der Entfaltung des *Absehens*. In dem, was in Worte – Gefäßen gleich – und zum Wort gefaßt da und vor Augen liegt, den Überfluß, das Überflüssige, den Überreichtum und die Fassungslosigkeit des Briefes, was die Augen übergehen macht – und den Willen, zu übersetzen, hemmt –, nicht zu ge-, sondern zu entwahren. Entwahrlosung in jedem Wort.

Fünf Tage später schreibt Heinrich von Kleist an seine Schwester, Ulrike von Kleist. Berlin, den 5. Februar 1801: »[...] hier in der ganzen volkreichen Königsstadt ist auch nicht *ein* Mensch, der mir etwas Ähnliches von dem sein könnte, was Du mir bist. Nie denke ich anders an Dich, als mit Stolz u. Freude, denn Du bist die einzige, oder überhaupt der Einzige Mensch von dem ich sagen kann, daß er mich ganz ohne ein eignes Interesse, ganz ohne eigne Absichten, kurz, daß er nur *mich selbst* liebt. Recht schmerzhaft ist es mir, daß ich nicht ein Gleiches von mir sagen kann, obgleich Du es gewiß weit mehr verdienst, als ich; denn Du hast zu viel für mich gethan, als daß meine Freundschaft, in welche sich schon die Dankbarkeit mischt, ganz rein sein könnte.«<sup>7</sup> Ist das ein Brief, oder das Gespenst eines Briefs? Sind Briefe, einander, Gespenster? Suchen adressierte Worte, gespenstisch, einander heim? Gespenster Gespenster? Sind diese Zeilen nicht Doppelgänger jener Zeilen über *Brokes*, den *einzigsten* Menschen und *Freund*, im Brief an die Braut, fünf Tage zuvor geschrieben? »Laß mich jetzt einmal ein Wort von meinem Freunde *Brokes* reden, von dem mein Herz ganz voll ist – Er hat mich verlassen, [...] – – und mit ihm habe ich den *einzigsten* Menschen in dieser volkreichen Königsstadt verloren, der mein *Freund* war, den *einzigsten*, den ich recht *wahrhaft* ehrte u. liebte, den *einzigsten*, für den ich in Berlin Herz und Gefühl haben konnte, den *einzigsten*, dem ich es ganz geöffnet hatte u. der jede, auch selbst seine geheimsten Falten kannte. [...] Ich will von seinem Wesen nur noch das ganz charakteristische herausheben – das war seine *Uneigennützigkeit*. [...] Immer von seiner liebenden Seele geführt, wählte er in jedem streitenden Falle *nie sein eignes, immer das fremde* Interesse«. In den vollständigsten Ausgaben der Briefe Heinrich von Kleists folgt der Brief an die Schwester dem Brief an die Braut *unmittelbar*. Niemand weiß, ob, und wie viele Briefe Kleist in den fünf Tagen zwischen beiden Briefen aufgesetzt, verworfen, verfaßt, gefaltet, gesiegelt und versandt, wie viele

7. BKA IV/1, 481-493.

er, und von wem, erhalten, erbrochen, entfaltet, überflogen oder Wort für Wort, Zeile für Zeile, einmal oder wiederholt durchgelesen, gesammelt oder zerrissen, verbrannt, verlegt, vergessen hat. Niemand auch, aus welchen Gräbern das Echo der verschollenen, gesetzt es gab sie, wiederkehren könnte. Niemand aber auch, wie viele Wörter, Wortreste, -fetzen, zwischen den publizierten Wörtern unter Kleists Hand verworfen wurden und verloren gingen. Und niemand, wie viele Worte, Wortbruchstücke Kleist *in* jedem Wort der wiedergefundenen und publizierten Briefe versiegelt, erbrochen, verwahrt oder vergessen hat. Die »*schwerste* von allen Tugenden«, Uneigennützigkeit, die im Brief an die Braut den *einzigsten Freund*, Brokes, auszeichnet, wird fünf Tage später, *exklusiv*, der Schwester zugeschrieben: »Du bist die einzige, oder überhaupt der Einzige Mensch von dem ich sagen kann, daß er mich ganz ohne ein eignes Interesse, ganz ohne eigne Absichten, kurz, daß er nur *mich selbst* liebt.« Die *schwerste* Tugend mutiert in diesem Brief zur *Schwesertugend*. Was aber, im Vergleich beider Briefe, Verrat an *allen*, am einzigen Freund Brokes, an der Braut, an der Schwester und noch *an sich selbst*, Lüge und Vertrauensbruch scheint, steht – vielleicht – weiterhin unterm Diktat der *schwersten* Tugend, von der es im Brief an die Braut hieß: »Laß uns dem Beispiel jenes vortrefflichsten der Menschen folgen – [...] Verachte nun immer Deinen eignen Vortheil, er sei groß oder klein, gegen jeden Andern, gegen Deine Schwestern, gegen Freunde, gegen Bekannte, gegen Diener, gegen Fremde, gegen Alle«. Die Verachtung des eignen Vorteils schließt aber die *Brechung* der Auszeichnung *aller*, seien das Schwestern, Freunde, Fremde, Bekannte und Diener, *mich eingeschlossen*, zu uneigennützigem ein. Denn andern, mich eingeschlossen, Uneigennützigkeit zuzuschreiben, ist Anzeichen von Eigennutz an dem, der die Auszeichnung vornimmt. Die Verachtung des eignen Vorteils schließt, weiterhin, die *Brechung* der Auszeichnung *aller* zu Schwestern, Freunden, Fremden, Bekannten oder Dienern, zu *Ich* und *Du*, ein. Die Brechung sogenannten natürlicher und genealogischer, wie sogenannten geknüpfter und freiwilliger Bindungen und Bande. Nicht zuletzt zwischen *mir und mir*, zum *Ich*. Zum *Ich als* Bruder, Schwester, Liebender, Geliebter, Freund, Feind, Unbekannter und Bekannter, Mann, Frau, Kind und Enkel. In einem Brief an Ernst von Pfuel, geschrieben vier Jahre später, am 7. Januar 1805 in Berlin, heißt es: »[...] sei du die Frau mir, die Kinder, und die Enkel!«<sup>8</sup> *Und so weiter*. Denn all diese Auslegungen, gefaßt zu Eindeutungen und Ver-eindeutungen, zur Vereigentlichung des andern in seinen eigentlichen, und seis eigentlich provisorischen Stand und Umriß, zeichnet der Wille zum Eigenen, zur Aneignung des andern, zum Nutzen, und zur Eigentlichkeit semantischer Bestimmung aus. Sie werden unterhalten

8. BKA IV/2, 335.

von der Auslegung der Sprache zum Eigen- oder eigentlichen Fremdtum, dem Flechten und Brechen von Bindungen zu Nutz. Genau diese Fassung der Sprache aber gebricht, von *Brockes* her, nicht nur im Brief an die Braut, sondern, zumal, im Brief an die Schwester. *Schwerste* Tugend und *Schwwestertugend* lösen einander nicht ab, sondern *schwerste* und *Schwester* unterbrechen, einander zu nah, *einander*. Das einzige Mittel zur Mitteilung, das wir besitzen, die Sprache, gibt nur *zerrissene Bruchstücke*: »Ach, Du weißt nicht, wie es in meinem Innersten aussieht. Aber es interessirt Dich doch –? O gewiß! 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 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. Indessen: auf diese Gefahr will ich es bei Dir wagen u. Dir so gut ich kann, in zerrissenen Gedanken mittheilen, was Interesse für Dich haben könnte.«

Was im Brief an die Braut *Brockes*, den Freund, zum *einzigsten* auszeichnet, zum »einzigsten dem ich (das Herz) ganz geöffnet hatte u. der jede, auch selbst seine geheimsten Falten kannte«, begleitet im Brief an die Schwester *eine Empfindung, wie ein Grauen*. Was jener Brief allein *Brockes* uneingeschränkt zugestand – »Niemand versteht mich ganz, Niemand *kann* mich ganz verstehen, als er« –, erklärt dieser Brief für unmöglich: »[...] 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«. Noch *Brockes*, der selbst die geheimsten Falten meines Herzens, das ich ihm ganz geöffnet hatte, *kannte*, konnte nur *Bruchstücke* kennen. Die Wendung »seine geheimsten Falten« deutet das, *ex post*, an. Denn der Akzent liegt, scheint es, nicht sowohl auf dem entfalteten Geheimnis, als auf den unentfaltbaren Falten, Bruchlinien, die *alles* bergen, was ich nicht zeigen *kann*. Was mich – *Kleist* – mir verschließt. Was mich, *Kleist*, auf dem Weg zu mir, mich mit mir zum *Ich*, zu mir *selbst* zusammenzuschließen, innigst zu vermählen, aufhält. Zerstreut. *Mich*, und *Dich*, und *und*, zu Bruchstücken präzisiert. Die Befürchtung, (falsch) verstanden zu werden, kann nicht ausgeschlossen werden, weil unbekannt bleibt, *Brüche* welcher, ja ob überhaupt *etwelcher*, *Ganzheit* die Bruchstücke sind. Die Empfindung *wie ein Grauen* liegt darin, daß die Befürchtung vielleicht *gegenstandslos* ist. Zweideutigkeit der Bruchstücke, des Wortes *Bruchstück*. Die Bruchstücke sind nicht Scherben eines vormals, oder einsthin, Gan-



zen, sondern *zerrissene*. So sehr sie den Schein möglicher Restitution einer Ganzheit verbreiten, so sehr bleiben die Bruchstücke Stücke, die zu Bruch gehn können. Nicht sowohl zerrissen und zerbrochen *sind* die Stücke, sondern die zerbrochenen *bleiben*: zerbrechlich. Die zerrissenen Bruchstücke zerbrechen den Schematismus von Teil und Ganzem, die Fassung der Sprache zum *Haus*, und zur Ökonomie, in eins aber die Ausrichtung, Orient und Okzident, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ihrer Auslegung. Die Sprache, das einzige Mittel der Mitteilung, das wir besitzen, das uns eignet, taugt nicht zur Mitteilung. Die Sprache teilt nicht, ungebrochen, *mit*. Sie sichelt *Kommunikation* und *Korrespondenz*, Brieffreundschaft und Freundschaft, die sie stiftet. Sie verspricht nicht nur, sondern zerbricht, was ich mir durch sie verspreche: Mitteilung. Die Sprache, einziges Mittel der Mitteilung, das wir besitzen, ist unbrauchbar, unnütz, und *uneigennützig*. Sie ist das linguistische Äquivalent der *schwersten* Tugend. Des einzigen Freundes. *Brockes*.

Was der Brief an die Braut, auf den einzigen Freund, *Brockes*, bezogen, zum unnachahmlichen unübertroffenen Vorbild erhebt, »dem Beispiel jenes vortrefflichsten der Menschen (zu) folgen«, die schwerste aller Tugenden, *Uneigennützigkeit* anzustreben, entdeckt der Brief an die Schwester, sozusagen unter der untersten Stufe der Werteskala, von einer Empfindung wie *ein Grauen* begleitet, als innersten Aufriß der *Sprache*. Die Zerbrechlichkeit der Bruchstücke, die sie »uns giebt«. Die Verlassenheit von ihr, die das einzige Mittel zur Mitteilung ist, das wir besitzen. Extreme aber berühren *einander*. Der Verlassenheit vom einzigen Besitz: *Bruchstücken*, entspricht der einzige Freund, der mich verlassen hat: *Brockes*. Der *schwersten* Tugend, *Uneigennützigkeit*, des unübertroffenen einzigen Freundes, entspricht das ununterbindbare Grauen, die Erschütterung im Innewerden der *Uneigennützigkeit* – buchstäblicher genommen –, *Unbrauchbarkeit* des einzigen Besitzes: Sprache. Die Sprache zeichnet, aus der Nähe zueinander von *Brockes* und *Bruchstück*, die Silhouette der einzigen Freundin. Als entdeckte Kleist im Revers des Willens zum einzigen Freund, zur einzigen Freundin, zur Freundschaft und *Brieffreundschaft*, den Einsatz der Sprache. Als holte den Schreibenden, der die Uneinholbarkeit der *Uneigennützigkeit*, dem einzigen Freund zugesprochen, gesteht, in diesem Augenblick die *Uneigennützigkeit* des einzigen Besitzes, Sprache ein: die Sprache des Geständnisses präzisiert das Geständnis zum *gebrochenen*, das gebrochne aber zum zerbrechlichen.

Fast zwei Monate später, vom 22. März 1801, datiert der nächsterhaltene Brief, wieder an die Braut gerichtet. Es ist der sogenannte *Kantkrisenbrief*. Bevor Kleist in ihm auf jene kürzliche Bekanntschaft »mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie« zu sprechen kommt, der Braut »daraus einen Gedanken mit(zu)theilen, indem ich nicht fürchten darf, daß er Dich so schmerzhaft erschüttern wird, als mich«, kommt Kleist auf *Brockes* zurück: »Ich wünsche Dir aus meinem



Herzen Glück zu Deinem weiblichen Brokes.«<sup>9</sup> Der Satz schreibt, ansatzweise, eine *Antonomasie*: der Eigenname *Brokes* ist auf dem Sprung, den Freund, das Wort *Freund*, zu ersetzen. Jede Freundin, jeder Freund, ist *Brokes*. Ist, anders wiederholt, von dem gezeichnet, was nicht nur den *einzigsten Freund*, sondern den *einzigsten Besitz* zumal, die Sprache aus-, und ihren Aufriß auseinanderzeichnet: *Uneigennützigkeit*. Die Antonomasie setzt den Besitz des Eigensten, den *Eigennamen* aufs Spiel. Setzt auch ihn jener *Uneigennützigkeit*: das Wort, das *als* Eigenname gilt, ununterbindbar Brüchen aus. Sie präzisiert den Eigennamen, von Brechungen durchzogen, zum schwersten Wort: zum *untragbaren*. Und genauer, vom unbrauchbaren, zum Wort unverwahrbaren Eigennamen – *Brokes* – her, jedes Wort der Sprache zum zerrissenen – rissigen – Bruchstück. *Brokes*, zum Eigennamen wie zum Wort unverwahrbar, nennt, gebrochen, die Sprache: »was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke«. Die Sprache, *sich* fremd, ist die einzige Freundin, weil unverwahrbar zur Sprache *selbst*. Sprache ist selbstlos. Die Sprache: die Freundin. *Philo:logie*.

Der Impuls, von dem dieser Brief aber ausgelöst und getragen wird, der zur Mitteilung eines Gedankens aus der »neueren sogenannten Kantischen Philosophie« an die Braut führt, ist *ein* Gedanke aus dem Brief der Braut – »Ich kann aber nur *einen* Gedanken herausheben« –, der Kleist der liebste ist. Es ist der Gedanke, so zu sagen, der *Mitteilung*. Er kreuzt die Stelle zur Mitteilung, zum einzigen Mittel zur Mitteilung, das wir besitzen, Sprache, die nur zerrissene Bruchstücke gibt, im Brief an die Schwester. Kleist zitiert im Brief an die Braut diesen *einen* Gedanken, »der mir der liebste ist«, aus dem Brief der Braut: »Du schreibst: ›Wie sieht es aus in Deinem Innern? Du würdest mir viele Freude machen, wenn Du mir etwas mehr davon mittheiltest, als bisher; glaube mir, ich kann leicht fassen, was Du mir sagst, u. ich möchte gern Deine Hauptgedanken mit Dir theilen.« Und Kleist kommentiert: »Liebe Wilhelmine, ich erkenne an diesen fünf Zeilen mehr als an irgend etwas, daß Du wahrhaft meine Freundin bist. Nur unsre äußern Schicksale interessieren die Menschen, die innern nur den Freund.« Die fünf Zeilen lassen erkennen, daß wahrhaft eine Freundin, ein Freund sie schreibt. Ein *weiblicher Brokes*. Denn die Zeilen handeln von nichts als von der Mitteilung des Eigenen und Eigensten, zuinnerst. Sie handeln, nicht nur in Kleists Augen, von nichts, als von dem einzigen Besitz, den wir teilen, von Sprache und von der Zerbrechlichkeit der Mitteilung. Sie schreiben das Wort *mitteilen* zusammen – »wenn Du mir etwas mehr davon mittheiltest, als bisher« –, und auseinander: »ich möchte gern Deine Hauptgedanken mit Dir theilen«. Und zielen, *dergestalt*, genau auf jenen Hauptgedanken des Briefes an die Schwester: »[...] gern

9. BKA IV/1, 495-509.

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 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* [...]«. *Kannkrise*. Die zitierten Zeilen aus dem Brief der Braut im Brief an die Braut treffen, ohne zu zielen, das Innewerden, unter Erschütterungen, der *Uneigennützigkeit* der Sprache, im Brief an die Schwester. Wie aber den Hauptgedanken mitteilen, mit Dir teilen, wenn er genau dies betrifft, daß das einzige Mittel zur Mitteilung, das wir besitzen, zur Mitteilung nicht taugt? Zu gleich aber zeichnet dies Paradox die Silhouette der Freundin, des Freundes. Das schüttre Emblem der Antonomasie: *Brockes*. Der Freundschaft und *Brieffreundschaft*. Denn einzig dies, die Unbrauchbar- und Unverwertbarkeit der Sprache zur Mitteilung ist es wert, Freunden, die wahrhaft Freunde, nämlich uneigennützig sind, mitgeteilt zu werden. Wahrhafte Freunde teilen genau dies: die Uneigennützigkeit, Untauglichkeit der Mitteilung. Die Unverwahrbarkeit zum Eigentum, des einen oder andern, des ein oder andern Briefs. Sie teilen weder *nichts* noch *alles* mit, sondern Bruchstücke, gebrochene, zerbrechliche Worte. *Broken words*. Zum Beispiel *alles* und *nichts*. Das uneigennützigste Wort – und jedes Wort, auch dies, ist uneigennützig – bricht, was es spricht, und verspricht. Die Version der Erschütterung des Briefes an die Schwester, daß Sprache, das einzige Mittel zur Mitteilung, das wir besitzen, zur Mitteilung nicht taugt, verdichtet der Brief an die Braut, der erkennt, »daß Du wahrhaft meine Freundin bist«, zur Mitteilung eines Gedankens aus der »neueren sogenannten Kantischen Philosophie«, der die mögliche Unmöglichkeit betrifft, Wahrheit *wahrhaft* nicht nur zu nennen, sondern zu kennen und kennen zu können: »Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzuthut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. 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 Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich –«. Das erschütternde Innewerden möglicher Unmöglichkeit *wahrhafter* Wahrheit scheint mit der Auszeichnung der Braut, »ich erkenne [...], daß Du *wahrhaft* meine Freundin bist«, zu kollabieren. Aber nur dem Blick, der unerschütterlich am Schein, grünlicht, der Evidenz festzuhalten strebt. Denn die Bekanntschaft »mit der

neueren sogenannten Kantischen Philosophie«, in dem Gedanken vom Zerschneiden des Glaubens an Wahrheit *wahrhaftig*, und genauer, an die Fassung der Wahrheit zur *Versammlung* – »die Wahrheit, die wir hier sammeln« –, zur zusammen- und ablesbaren, und zum *Eigentum* – »ein Eigentum [...], das uns auch in das Grab folgt« –, ist einmal mehr Begegnung mit *Uneigennützigkeit*, buchstäblicher genommen. Mit der Sprachlichkeit, nämlich nicht nur der Zerrissenheit und Bruchstückhaftigkeit, sondern noch der *Zerbrechlichkeit* der Wortbruchstücke, -fetzen. Die Erkenntnis, »daß Du wahrhaft meine Freundin bist«, ist keine andere, nicht weniger erschütternd, als das Innwerden, »daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist«, daß Wahrheit *wahrhaft* nicht zu haben ist. Wahrhaftig: Wahrheit ist nicht zu haben, zur Habe, zum Besitz und Eigentum, »das uns auch in das Grab folgt«, uneindeutbar. Diese Formulierung, auf dem Sprung zur Wahrheit über die Wahrheit, die Wahrheit über die Wahrheit zu *sagen*, gerinnt aber nicht zum Besitz. Die Erschütterung greift tiefer, als die kürzliche Bekanntschaft »mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie«. Sie betrifft, der Brief an die Schwester unterstreicht das, das *nennende* Erkennen, das undurchsichtige Erkennen der Unverwahrbarkeit des Nennens im Hinblick auf Genanntes, zum Mittel für Zwecke: das Genannte zum Bekannten, das Bekannte zum Erkennbaren und Erkannten festgestellt zu haben. Sie betrifft die *Sprachlichkeit* der Philosophie: *Philologie*, aber uneinsammelbar zur *-logie*, zum *Logos*, zur *Versammlung*. Denn das einzige Mittel zur Mitteilung in unserem Besitz, unser einziger Besitz, Sprache taugt, zweck- und mittellos, zur Mitteilung nicht, *bricht*. Unfaßbar zur *eigenen*, dem ein oder andern Zweck zu *nutz*. Un[...]eigen[...]nutz. Im wiederholen, wiederholt *abweichenden* Lesen, das den Willen zur Versammlung auslöst, aber streut, geht nicht nur der Wille zum Besitz, zur Versammlung, zum Eigentum und -nutz verloren, sondern wird das Wort, *bei aller Verfügbarkeit*, unverfügbar zum Wort, *bei aller Erkenntlichkeit*, unkenntlich: *Freund: Brokes*. Jener eigentümlichen Freude nah, die den Brief an die Braut, am 31. Januar 1801, weniger siegelt als entwarht: »Ich freue mich darauf, daß ich Dich nicht wieder kennen werde, wenn ich Dich wiedersehe.« Dieser Satz schreibt Kleists bündigste, brüchigste Fassung der *Philo:logie*.

Auf den Mai des Folgejahres, 1802, datieren die *Lebenstafeln* der Kleistforschung den endgültigen Bruch mit Wilhelmine von Zenge. (Genau das *Mit* des Bruches aber stand im Brief an die Schwester, stand in den Briefen an die Braut, zur Diskussion.) In den selben Zeitraum fallen die ersten Entwürfe zum *Zerbrochnen Krug*. Drei Jahre später stellt Kleist den *Zerbrochnen Krug* provisorisch fertig, und sieht die einstige Braut wieder, jetzt Frau Professor Krug, der Nachfolger Kants in Königsberg geworden war: *Ich freue mich darauf, daß ich Dich nicht wieder kennen werde, wenn ich Dich wiedersehe*. So wandern in den Titel des Lustspiels nicht nur *Brokes* und die Braut, sondern – wie gebrochen

immer – auch der sogenannte *Kantkrisenbrief* und das Innewerden der Bruchstückhaftigkeit des einzigen Besitzes, Sprache, ein. *Der zerbrochene Krug* verdichtet die Konstellation der drei Briefe 1801 – Ende Januar an die Braut, Anfang Februar an die Schwester, Ende März an die Braut –, zwischen *Brokes ... Freund ... Uneigennützigkeit ... Sprache*, zum Vexierbild, aus dem Kleists Schreiben und Lesen anbricht: die *Affirmation* der im Brief an die Schwester beschriebenen Unverfügbarkeit der einzig verfügbaren Sprache zum Mittel der Mitteilung, durch eigentümliches, eigentümlich zurückhaltendes Ineinanderwenden dessen, was die Briefe zur *schwersten* Tugend auszeichnen und einzig dem Freund, dem einzigen Freund zuschreiben – *Uneigennützigkeit* –, und dessen, was der Brief an die Schwester die Unverwahrbarkeit zum Besitz des einzigen Besitzes – *Sprache* – nennt.

\*

Die *unzweideutigste* Spur, vielleicht, jener Affirmation des einzigen, einzig: zerbrechlichen Besitzes, *Sprache*, durch seine Auszeichnung, unter der Hand, von der *schwersten* Tugend – *Uneigennützigkeit* – her, zur linguistischen Entsprechung der Freundschaft – denn Freundschaft ist nichts anderes als *Entsprechung* –, findet sich auf dem Vorsatzblatt eines Exemplars von Moses Mendelssohns *Phaedon oder über die Unsterblichkeit der Seele*, für Adolfine von Werdeck, vermutlich um 1795, das Kleist mit folgender Widmung versieht: »Wo die Nebel des Trübsinns grauen / flieht die Theilnahme und das Mitgefühl. / Der Kummer steht einsam und ver- / mieden von allen Glücklichen wie ein gefallener Günstling. / Nur die Freundschaft lächelt ihm. Denn / die Freundschaft ist wahr, und kühn, und / *unzweideutig*.«<sup>10</sup> Die Freundschaft ist, um das zu unverstreichen, nicht *eindeutig*, sondern, die Widmung unterstreicht das,

10. Helmut Sembdner (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, München 1984, Bd. 1, 45. – Datierung und Orthographie der Widmung, an dieser Stelle, folgen der Vermutung und diplomatischen Umschrift bei Hermann F. Weiß/Stefan Ormanns: »Wiederaufgetauchte Kleist-Autographen«, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung*, Frankfurt an der Oder 1992, Bd. 6, 64. – Auf die Unzweideutigkeit, in bezug auf »das Gedächtnis meiner Freunde«, kommt ein Brief Kleists, im Oktober 1807, an Adolfine von Werdeck, zurück: »Ich bin, was das Gedächtnis meiner Freunde anbetrifft, mit einer ewigen Jugend begabt, und dies seltsame Bewußtsein ist allein Schuld an der Unart, nicht zu schreiben. Eben weil alles, über alle Zweideutigkeit hinaus, so ist, wie es sein soll, glaube ich mich der Verpflichtung überhoben, es zu sagen. Die verschiedenen Momente in der Zeit, da mir ein Freund erscheint, kann ich so zusammenknüpfen, daß sie wie *ein Leben* aussehen, und die fremden Zeiträume, die zwischen ihnen sind, ganz verschwinden.« Sembdner, *Heinrich von Kleist*, Bd. 2, 795.

*unzweideutig*. Sie ist weder ein-, noch zweideutig. Darin liegt die Wahrheit und Kühnheit dieser Formulierung. Das unterstrichene Wort wirft nicht nur das Echo der *Uneigennützigkeit*, sondern eines *Beispiels* im ersten der drei Gespräche, die Mendelssohns Buch komponieren. An einer Stelle, die die sprachliche *Entsprechung* der Unzweideutigkeit anschneidet. Sie sucht, im Dialog zwischen Sokrates und Cebes, Stetig- und Unstetigkeit eines Worts, hier eines Eigennamens, streng voneinander zu scheiden:

»Ich habe noch einen einzigen Satz voraus zu schicken, versetzte *Sokrates*, [...].

Das Veränderliche, haben wir eingestanden, kann keinen Augenblick unverändert bleiben, sondern, so wie die vergangene Zeit älter wird, so wächst auch die aneinander hängende Reihe der Abänderungen, die da gewesen sind. Nun überlege, *Cebes*! findet man in der Zeit zween Augenblicke, die sich einander die nächsten sind?

Noch begreife ich nicht, sprach *Cebes*, was du sagen willst. –

Ein Beyspiel wird dir meine Gedanken deutlicher machen. Indem ich das Wort *Cebes* ausspreche, folgen hier nicht zwe Sylben auf einander, zwischen welchen keine dritte anzutreffen ist?

Richtig!

Diese beyden Sylben also sind sich einander die nächsten.

Richtig!

Aber in dem Begriffe, den wir mit dem Worte verbinden, giebt es hier auch zwey Stücke, die sich einander die nächsten sind?

Mich dünkt, nein!

Und mit Recht; denn die Theile dieses Begriffs sind unzertrennlich, und machen ein stetiges Ganzes aus; da hingegen die Sylben zertrennlich sind, und in einer unstätigen Reihe aufeinander folgen.

Dieses ist vollkommen deutlich.

Ich frage also von der Zeit: Ist sie mit dem ausgesprochenen Worte, oder mit dem Begriffe zu vergleichen? Folgen ihre Augenblicke in einer stätigen, oder unstätigen Ordnung auf einander?

In einer stätigen, erwiederte *Cebes*.

[...]

Es giebt also keine zwey Augenblicke, die sich einander die nächsten sind?

Nein, sprach *Cebes*.

Und da die Veränderungen mit der Zeit in gleichen Schritten fortgehen, auch nicht zwe Zustände, die sich einander die nächsten sind?

Es scheint also.

Unsern Sinnen kommt es freylich so vor, als wenn die Veränderungen ruckweise geschähen; allein in der Wirklichkeit ist die Folge der Veränderungen stätig; und man mag zween Zustand so dicht aneinander setzen, als man will: so giebt es immer noch einen Uebergang dazwischen, der sie mit einander verbindet, der der Natur von einem auf den andern gleichsam den Weg zeigt.

Ich begreife dieses alles sehr wohl, sprach *Cebes*.

Meine Freunde! rief *Sokrates*, itzt ist es Zeit [...].«<sup>11</sup>

Was *Cebes* nicht begreift, ist der vorausgeschickte Satz des *Sokrates*, der den Begriff der Stetigkeit der Zeit, und genauer, den Begriff der Stetigkeit des Begriffs darlegt. *Cebes'* Nichtbegreifen des Begriffs in seiner Stetigkeit präzisiert aber die Stetigkeit des Begriffs zur zerbrechlichen, zum Diskontinuum, zur unstetigen. Und das vorausgeschickte Eingeständnis, im Satz, des *Sokrates* zum *brüchigen* Axiom: Begriffe *seien* stetig. Das Nichtbegreifen sucht *Sokrates*, zum *Nochnichtbegreifen* dekliniert, durch ein Beispiel in ein Begriffenhaben überführt zu haben. Nicht ohne Erfolg, so scheint es: »Ich begreife dieses alles sehr wohl, sprach *Cebes*.« Das Beispiel aber führt weniger, stetig, das Nochnichtbegreifen des Begriffs ins Schonbegriffenhaben des Begriffes über, als daß es, den Willen zur Stetigkeit erschütternd, die Bedingung der Möglichkeit des Nichtbegreifens, jene Zäsur, den nichtbegreifenden Freund, den unbegreiflichen, vor Augen führt. Das Beispiel ist *Cebes*, der Freund. Das Wort *Cebes*. Es trennt den Freund, den Eigennamen, auf. *Sokrates* spannt den Freund, *Cebes*, auf die Folter – der Vivisektion –. Dem Begriffsstutzigen den Begriff begreiflich zu machen. Schneidet das Wort in Silben auseinander. Die Zerlegbarkeit des Wortes in Silben veranschaulicht die Unstetigkeit zwischen *Ce* und *bes*, nicht weniger als zwischen *a*, *b*, und *c*. Der Begriff, da hingegen, »den wir mit dem Worte verbinden«, soll stetig sein. Das Wort – unstetig, der Begriff, »den wir mit dem Worte verbinden«, – stetig. Darin, wie das Wort *verbinden* auf dem Sprung in seine Fassung zur behaupteten Stetigkeit zwischen Stetigkeit und Unstetigkeit *bricht*, genau darin bricht Kleists Auszeichnung der Freundschaft, und Sprache, zur *unzweideutigen* an. Die Stetigkeit des Begriffs, der dem Wort zwar verbunden, von Unstetigkeit aber *verbindlich* *geschieden* sein soll, ist versprochen. Das –sprechen aber bricht. Die Stetigkeit bleibt beispiellos, unsichtbar, aus. Sie bleibt, nicht anders als der Begriff, nicht anders als das Wort *Begriff*: *Wort*. Das Wort aber uneindeutbar zum Wort. Nicht sowohl zwischen Un- und -stetigkeit, Identität und Differenz, klafft eine Lücke, sondern das Beispiel führt, erschütternder, Differenz in den Aufriß der Identität (der Zeit mit sich aus Augenblicken) ein. Und Unstetigkeit, nämlich Unzweideutigkeit, noch in die *Differenz*. *Unstetigkeit*, Bedingung der Möglichkeit, aber Unmöglichkeit des Begriffs (der Zeit), bleibt *schwer* – von Begriff. Sie ist die mathematische *Entsprechung* der *schwersten* Tugend. *Uneigennützigkeit*. Das Beispiel ist, »dir meine Gedanken deutlicher (zu) machen«,

11. Moses Mendelssohn: »Phaëdon oder über die Unsterblichkeit der Seele in drey Gesprächen«, Berlin und Stettin, bey Friedrich Nicolai, 1767, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1972, Bd. 3/1, 64-65.

unumgebar, aber uneindeutbar zum Mittel für Zwecke. Es ruiniert die Absicht, der es dienen soll. Ist unbrauchbar und nutzlos. Genau aus dem Grund aber: *unzweideutig*, kühn und wahr.

Die Unzweideutigkeit der Freundschaft zeichnet auch die Widmung genauer. Nicht nur, daß sie in der Flucht von *Teilnahme* und *Mitgefühl* im Augenblick des *Grauens* den Glauben an die Stetigkeit und Beständigkeit des einzigen Besitzes, *Sprache*, und seine Fassung zum Mittel der *Mitteilung* erschüttert, sondern sie lächelt einem zutiefst oder -höchst zweideutigen Satz, den die Glücklichen, *in ihm*, die auf Eindeutigkeit pochen, wie die Pest zu meiden suchen. Umsonst allerdings, denn sie sind von dem, was sie meiden, in diesem Satz umgeben: »Der Kummer steht einsam und vermieden von allen Glücklichen wie ein gefallener Günstling.« Wie *steht* der Kummer, wenn er wie ein *gefallener* Günstling steht? Dies *Ineinander*, von *Stand* und *Fall*, ist das Geheimnis, offenbar, der Unzweideutigkeit. Unzweideutigkeit ist die Pest des Willens zur Eindeutigkeit.

\*

Die letzten erhaltenen, über den Tod von Absender und Adressat hinaus erhaltenen, Briefe Heinrich von Kleists, an Marie von Kleist, auf den 19. November 1811 und auf den »Morgen meines Todes« datiert, präzisieren die irritierende Unzweideutigkeit der Freundschaft *in diesem Augenblick des Todes*. Den beiden Briefen an Marie von Kleist ist ein am 17. September 1811, zwei Monate zuvor geschriebener an die selbe Adressatin zuzuzählen. Dieser Brief, an »meine teuerste Freundin«, nimmt, als notiere er Marginalien in den Rand der angeführten Seite aus Mendelssohns *Phaedon*, die Sokrates, im Angesicht des Todes, mit den Freunden im Gespräch über die Zeit begriffen schildert, deren behauptete Stetigkeit ein Beispiel, die Diskussion des Eigennamens, ruiniert –; dieser Brief nimmt die Diskussion der Zeit, im Hinblick auf die Freundschaft, diesmal aber, genauer, unter Einschluß des Todes, wieder auf: »Mehrere Male, wenn ich auf den Gedanken geriet, daß Sie vielleicht einen Brief von mir erwarteten, hatte ich die Feder ergriffen, um Ihnen zu schreiben; aber die gänzliche Unfähigkeit, mich anders, als durch die Zukunft auszusprechen, machte sie mir immer wieder aus den Händen fallen. Denn die Entwicklung der Zeit und der Anteil, den ich daran nehmen werde, ist das einzige, was mich wegen der Vergangenheit mit Ihnen versöhnen kann; erst wenn ich tot sein werde, kann ich mir denken, daß Sie mit dem vollen Gefühl der Freundschaft zu mir zurückkehren werden. [...] Ich würde Ihnen den Tod wünschen, wenn



Sie zu sterben brauchten, um glücklich zu werden [...].<sup>12</sup> Das volle Gefühl der Freundschaft ist Unzweideutigkeit. Mit einem andern Wort, *Uneigennützigkeit*. Gehemmt wird es durch den Gedanken, auf den ich mehreremal geriet, »daß Sie vielleicht einen Brief von mir erwarteten«. Denn die *schwerste* Tugend ist erwartungslos. Was den Vorsatz, zu schreiben, unterbricht, ist »die gänzliche Unfähigkeit, mich anders, als durch die Zukunft auszusprechen«. Das Aussprechen und *Sich*aussprechen durch die Zukunft, nichts außerdem, ist der Ruin jener Stetigkeit der Zeit, die Mendelssohns *Sokrates*, im Angesicht des Todes, zu behaupten sucht. Die unbedingte Zukunft ist der Ruin der Zeit, aus *Gegenwarten*, oder *Itztpunkten*, zur stetig veränderlichen komponiert. *Zukunft*, an dieser Stelle, ist eine andere Entsprechung der Unstetigkeit. Das Sprechen durch die Zukunft ist unausrichtbar auf Erwartungen, auf Wartende, auf *Gegenwarten*. Die Zukunft, durch die ich mich aus-, -spreche, ist weder *Medium* noch *Modus* des Sprechens, sondern *immodal*: erwartungslos, unzweideutig, brüchig. Sie unterbricht, und bricht. Uneindeutbar zum Begriff und Inbegriff der Sprache, oder Zeit. Es ist, mit einem andern Wort, das Aussprechen des Todes. Das Aus-, nämlich Auseinandersprechen, -brechen, *ritardando*, des Todes. *Ammortisation* der Zeit. Von *Sein und Zeit*. Der einzige, unzweideutige unausrichtbare Imperativ der Freundschaft ist: *Stirb!* Es ist der *sterbliche* Imperativ. Er *birst*. Es ist weniger der Tod, den ich Ihnen wünsche, »wenn Sie zu sterben brauchten, um glücklich zu werden«, als die *Sterblichkeit* des Wünschens, die im Aus-, -einandersprechen durch die Zukunft, im Splittern der *Gegenwarten*, anbricht. Weniger, was gesagt und ausgesagt wird, als *wie* jegliches Sprechen, zum *Sich*aus-, -auseinandersprechen durch die Zukunft präzisiert, gebricht. Nicht Inversion prophetischen Sprechens, mithin Offenbarung, ist das Aussprechen durch die Zukunft, sondern Unterbrechung beider Tendenzen. Im Zersprechen der *Deixis*, von Prophetie und Offenbarung, bricht die Unvermeidbarkeit des Glücks, das Innwerden der Sterblichkeit, nämlich unumgebarer Uneindeutbarkeit des einzigen Besitzes, *Sprache*, zum Besitz an. Die Anteilnahme des Schreibenden an der Entwicklung der Zeit ist weniger *Anteilnahme*, der Zeit und ihrer Entwicklung anzugehören, als *Anteilnahme*: Unterbrechung, nämlich *Entwicklung* des Scheins ihrer Kontinuität, im Aus-, -einander-, -sprechen des Todes. »[...] erst wenn ich tot sein werde, kann ich mir denken, daß Sie mit dem vollen Gefühl der Freundschaft zu mir zurückkehren werden.« Erst, und nur, das Innwerden des Sprechens als *Entwicklung*, des Scheins vergangenen, der Erinnerung oder dem Vergessen anheimgefallenen Sprechens, festgestellt zum ein für alle Mal Gesagten, *Analysis* des Scheins der Ausgesagt- und Festgestellttheit zu *arché* und *Telos* jeglichen Sprechens; erst

12. Sembdner, *Heinrich von Kleist*, Bd. 2, 877-878.



das Innwerden eigentümlicher *Verjüngung* der Vergangenheit, der Zukunft, nämlich *Unkenntlichkeit* in dem, was zurückzuliegen, *archiviert* scheint, löst – *kann ich mir denken* – die Rückkehr des vollen Gefühls der Freundschaft, *Unzweideutigkeit* aus. »[...] zu mir zurückkehren [...]«: nicht, in mir, im *Ich* eine gegenwärtige, und seis künftighin gegenwärtige, in der Zukunft wartende prästabilisierte Instanz wiederzufinden und wiederzuerkennen, sondern die Wendung nennt, im Augenblick, da ich Dich wiederzuerkennen scheine, aus dem Wiedererscheidenden her den Anriß der Erinnerung an eine unvordenkliche *Amnesie*, in mir, der ich Dich kaum, in Dir mich kaum, wiedererkenne. Den Einbruch dessen in den Augenblick, was die Zeilen dieses Briefes *Zukunft* nennen. Anders wiederholt, mit einem Wort der beiden letzten erhaltenen Briefe an Marie von Kleist, am 19. November 1811, und am Morgen des Todes: *Unhintergebarkeit*.

Im ersten der beiden Briefe, »mitten in dem Triumphgesang, den meine Seele in diesem Augenblick des Todes anstimmt«, durch jene Zukunft ausgesprochen, von der jegliches Sprechen, dem *Entkennen* ausgesetzt, *unzweideutig* zeugt, heißt es: »Ja, es ist wahr, ich habe Dich hintergangen, oder vielmehr ich habe mich selbst hintergangen; wie ich Dir aber tausendmal gesagt habe, daß ich dies nicht überleben würde, so gebe ich Dir jetzt, indem ich von Dir Abschied nehme, davon den Beweis. Ich habe Dich während Deiner Anwesenheit in Berlin gegen eine andere Freundin vertauscht; aber wenn Dich das trösten kann, nicht gegen eine, die mit mir leben, sondern, die im Gefühl, daß ich ihr ebenso wenig treu sein würde, wie Dir, mit mir sterben will.«<sup>13</sup> Der Versuch, die Wahrheit, *eindeutig*, dieser Zeilen in Worte, die Worte zu Begriffen und Sätzen zu fassen, schwindelt. Denn die Wahrheit, ein Geständnis, daß ich Dich hintergangen habe, wird durch den Zusatz, »oder vielmehr ich habe mich selbst hintergangen«, *unzweideutig*. Uneindeutbar zur Eins oder Zwei, zu Ich und Du. Denn ich bin nicht nur der Hintergangene, sondern auch der, der sich, nämlich mich, hintergangen hat. Ich – der Hintergangene. Ich – der Hintergeher. Ich – der Betrogene. Ich – der Betrüger. Ich – treu. Ich – untreu. Was die Vergrößerung des Geständnisses vor Augen führt, ist das *Spiel* im Satz, der *wahrsagt*: die Uneindeutbarkeit des *Ich* zu *sich*, zum *Ich selbst*. Welches Ich welchem Ich treu, welches Ich welchem Ich untreu war, welches Ich welchem Ich vorstand, seiner Anhänglichkeit gewiß oder nicht, welches Ich welchem Ich voraus-, welches treu hinterherging und, *indem* es hinterherging, treu, *Ich* hinterging, läßt *sich* nicht entscheiden, weil die Erinnerung an ein Ich, das je ganz bei sich war, verloren geht. Weder untreu, noch treu. Was die Vergrößerung des Geständnisses, erschütternder, vor Augen führt, ist das Spiel, mit einem andern Wort, *Unstetigkeit*, in je-

13. Ebd., 884.

dem Wort. Der Abschied, den *ich* nehme, und der Beweis davon sein soll, daß ich – was ich Dir nicht einmal, nicht ein für alle Mal, sondern »tausendmal gesagt habe« –, Dich – oder mich, *gleichviel* – zu hintergehen, nicht überleben würde, dieser Abschied – *jetzt* –, ist *gebrochen*. Jedes Wort, nicht nur dieses Briefes, *bricht* ihn. Er kommt zu spät. Denn jedes Wort, *Ich* eingeschlossen, bricht uneindeutbar, uneinsammelbar zum Wort, jeden Augenblick, *unzweideutig*, auf. Auseinander. Dich während Deiner Anwesenheit in Berlin gegen eine andere Freundin vertauscht zu haben, war nicht Untreue gegen Dich, sondern sie will »im Gefühl, daß ich ihr ebenso wenig treu sein würde, wie Dir, mit mir sterben«. Es ist weder Treue bis ins Grab, noch Apotheose der Untreue, was diese Zeilen, über den Tod, scheint es, aller Beteiligten hinaus, mitteilen, sondern sie, die *vertauschte Freundin*, ist das Emblem der *einzigsten Freundin*: Unzweideutigkeit. Sie *teilt* die Unhintergebarkeit bloß gebrochenen, zerbrechlichen Besitzes, des einzigen Besitzes, *Sprache*. Aber weder Dir noch mir, noch sich selbst, *mit*. Der letzte Brief an Marie von Kleist, »am Morgen meines Todes«, variiert den eigentümlichen Trost – »wenn Dich das trösten kann« –, dessen *Skizze* diese Zeilen schreiben: »Kann es Dich trösten, wenn ich Dir sage, daß ich diese Freundin niemals gegen Dich vertauscht haben würde, wenn sie weiter nichts gewollt haben würde, als mit mir leben?«<sup>14</sup> Kann es Dich trösten, wenn ich Dir sage, daß diese Freundin, die ich gegen Dich vertausche, mich hindert, weil sie mit mir sterben will, Dich *im Leben* zu hintergehen? Denn sie will »im Gefühl, daß ich ihr ebenso wenig treu sein würde, wie Dir, mit mir sterben«. Sie, die vertauschte Freundin – aber die Freundin *im Leben*, Freundschaft im und *fürs Leben* ist, per definitionem, die *vertauschte*, die getäuschte, aber auch die tauschende und täuschende –, sie stirbt mit mir, weil sie weiß, daß ich sie, nein, Dich, nein, mich, im Leben hinterginge. Und genauer: sie teilt, indem sie stirbt *mit mir* – aber sie stirbt weder *mit mir*, noch *mit sich* –, die Erfahrung der Unhintergebarkeit. Auf das *Spiel* im *Ich* bezogen: ich, der ich lebe, hintergehe mich. Sterbend aber hintergehe ich mich nicht. Denn ich sterbe nicht *mit mir*, sondern dem Schein, mit mir – oder Dir, oder ihr – zu *sein*, *da* – oder fort – zu sein, ab. Wo ich *sterbe*, sterbe nicht *ich*. Nicht *ich* entscheide *mich*, zu sterben, als zu einer *Tat*. Sondern Sterben teilt den Schein, zu leben, *selbstlos*. Was diese Zeilen andeuten, ist eine unscheinbare Differenz, zwischen Leben und Sterben. Kaum eine, kaum keine. Die Lebenden tauschen und täuschen. Die Sterbenden *enttäuschen*. Austauschbar sind die Lebenden, unaustauschbar die Sterbenden. Im Innewerden dieser Unaustauschbarkeit – der *Sprache* – liegt die *Unzweideutigkeit* der Freundschaft. Die *lebendige Sprache* ist es, die den Schein der Mitteilung durchs Wort, in und aus Gegenwart stützt. Die

14. Ebd., 888.

*sterbende* teilt diesen Schein. Aber nicht *mit*. Sie präzisiert die lebendige zur sterbenden. In ihr bricht die *Pest* des Willens zur lebendigen an. Mit einem andern Wort, das *Glück*.

\*

*Robert Guiskard*, jenes Trauerspiel, das Heinrich von Kleist seit 1802 in wiederholten Anläufen aufsetzte, das er, »soweit es fertig war«, 1803 in Paris »durchlesen, verworfen, und verbrannt«<sup>15</sup> hat, und aus dem im

15. So Kleist in einem Brief an die Schwester, im Oktober 1803 (BKA IV/2, 282). Zum Grund der Verwerfung des Werks zeichnet derselbe Brief die Freundschaft, der Schwester, der Kleist zu entsprechen außerstande sich erklärt, weil der Himmel »mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde«, versagt. Kleos: »Ich habe in Paris mein Werk, so weit es fertig war, durchlesen, verworfen, und verbrannt: und nun ist es aus. Der 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.« Zwischen *Tod* und *Ruhm* ist nicht nur die Rede vom Durchlesen, Verwerfen und Verbrennen des Trauerspiels, *so weit es fertig war*, gespannt, sondern beider Überkreuz, von Tod und Ruhm, zeichnet die eigentümliche Verwerfung, in der die Gründe für die Vernichtung des Trauerspielfragmentes wie für Kleists Hinweis auf den *versagten* Ruhm zu suchen sind: Kleists Vorsatz beim Schreiben des *Guiskard* liegt, scheint es, darin, die Uneindeutbarkeit der Sprache zum *bruchlosen* Träger der Mitteilung so zur Sprache zu bringen, das *Brüchige* und *Bruchprinzip* der Sprache so zu unterstreichen, auseinanderzustreichen, daß, wo die *Pest* als besprochener Sachverhalt zum Zuge kommt, in jeder Zeile, jedem Wort, jedem Wortbruchstück die *Sprachpest*, die *korrupte* Sprache, dies zur Sprache und, wie verhalten immer, *im Ausdruck* zum *Ausbruch* kommt, daß die besprochene Pest durchbrochenes, zerbrechendes Emblem der Sprechenden, der im Sprechen *aussetzenden*, zum *Aussatz* offenen Sprache bleibt. Dies Ansteckungsprinzip, das Aufsässige, *Aussätzige* der Sprache, Kleists Fund, ist kein im engeren Sinn sprachliches. Keines, das Sprache beherrscht. Es geht nicht sowohl von Worten aus, als daß es den *Status* der Sprache, den Wortbestand und -zusammenstand, trifft und *entzündet*. Die entzündeten aber werden zu *Wundherden*, die um sich greifen. Sprache ist, dieser Einsicht nach, weder Medium der Lebenden, die ihrer Lebendigkeit durch Sprache habhaft werden, ihrer sich durch sie zu vergewissern, noch Milieu der Toten, die durch Sprache sich und einander ihr Totsein attestieren, sondern jedes Wort-, -bruchstück stirbt dem ab, was durch es bedeutet schien, seien das Lebendige oder Tote, nicht weniger als der Auslegung zum Wort-, -bruchstück. Kleists Vorsatz liegt darin, so ließe sich zusammenfassen, das *Ergreifende* im Innewerden des Sterbens, der versterblichten, versterblichenden Sprache zu vergrößern. Dies, daß Sprache nicht *hält*, nicht fernhält oder festhält, und beinhaltet, ein für alle Mal, was ihr anvertraut schien, sondern

April und Mai 1808 Fragmente im *Phöbus* erscheinen, sucht, die *Pest* zur Sprache zu bringen. Die Szene zeigt »Cypressen vor einem Hügel, auf welchem das Zelt Guiskard's steht, im Lager der Normänner vor

zufällt und zerfällt. Diese Einsicht erschüttert beide, den Willen zum *Ruhm* wie das Versprechen, aufgrund des *versagten*, sich in den *Tod* zu stürzen. Denn der *Ruhm – kleos* – bedeutet das Unsterblichsagen oder –singen des *Namens* in und durch *Sprache*, ausgelegt zum verunsterblichenden Medium. Im Innerwerden der Sterblichkeit der Sprache stirbt noch die Tendenz zum Tod, stirbt noch der *bedeutete* Tod, zum *unsterblichen* Prinzip der Sterblichkeit bedeutet, ab. Stirbt der Tod. *Mors mortalis*: das ist, zur Formel verengt, Kleists Einsicht in den Aufriß der Sprache, die *Robert Guiskard* zur Sprache bringen soll. Ihr stellt Kleist im Brief einen Anspruch zur Seite: *unsterblichen Ruhm*. Je sterblicher alles, was Sprache *ergreift*, desto unsterblicher *Kleist*. Das ist das unhaltbare Kalkül, das den Brief an die Schwester verzeichnet. Es hat seinen Grund im Versuch, der Einsicht in die Sterblichkeit der Unsterblichkeit (des Todes) dadurch zu begegnen, daß die Sterblichkeit zur unsterblichen ausgelegt, und im *Namen* ihres Entdeckers – *Kleist* – zum *Prinzip* unsterblicher Sterblichkeit aufgerichtet wird. (*Unsterbliche Sterblichkeit* ist der Titel des ersten Gedichtbands von Quirinus Kuhlmann, 1668. Kleist mag er bekannt gewesen sein). Die Entdeckung des Ruins rühmender Sprache, verunsterblichenden Sprechens, *versagt* nicht nur Kleist den ersehnten Ruhm, sondern ergreift noch *Kleist*. Sie geht geradezu vom Namen aus. Denn der Name, das zum Eigennamen ausgelegte Wort, *trifft* und *ergreift* den Träger des Namens so, daß im Treffen der Schematismus von Inhalt und Form erlischt, und der *Wortleib* aus der Fassung zum –leib geht. Zum *Wundmal* entzündet, entzündet. Ausgesetzt regelloser Deklination, oder Ansteckung, nicht weniger aber *Ansteckungsherd*, geht *Kleist* nicht nur aus der Fassung zum Wort, sondern bricht, in *Kleist*, die Uneindeutbarkeit zum Wort, eines jeden Wortes an. Sie ergreift, ungleich präzise, von *Kleist* her, den Ruhm – *kleos* –, Inbegriff verunsterblichenden Sprechens, das immer auf Verunsterblichung, auf unantastbare Wiederkehr des *Namens* pocht: *Kleist* und *kleos* entzünden einander. Diese Nähe, von *kleos* und *Kleist* zueinander, kehrt das Revers des Rühmens, im rühmenden Nennen des *Namens*, nämlich *fama*, *Gerücht* und *Geschwätz*, Anzeichen versterblichenden Sprechens, hervor (Ansätze zu einer Theorie des *Namens*, ausgehend von der Analyse des *Geschwätzes* bei Kierkegaard, im Revers des *Rühmens*, entwickelt Peter Fenves in »Chatter«. *Language and History in Kierkegaard*, Stanford 1993). Kleists Vorsatz im Brief, sich in den *Tod* zu stürzen, kommt zu spät. Denn der *Tod* ist von der *Sprachpest* schon ergriffen, bedeutungslocker, *aussäzendes* Wort. Zu spät kommt aber auch *Kleists* Vorsatz, sich in den *Tod* zu stürzen. Denn *Kleist*, nicht zuletzt aus der im Brief angebahnten Nähe zum Ruhm – *kleos* –, geht in der Fassung zum Wort für einen Träger, eine durchs Wort bedeutete, im Wort stellvertretene Instanz, die sich zu Tode stürzt, nicht auf. Sondern *Kleist* bricht auf. Greift, zum Wort wie zum Träger, der durchs Wort umrissen scheint, uneinsammelbar, auseinander. Zwischen dem *versagten* Ruhm und dem *versprochenen* Sturz in den *Tod* klammert der Brief die *Freundschaft*: »Ich kann mich deiner Freundschaft nicht würdig zeigen, ich kann ohne diese Freundschaft doch

Constantinopel. [...] Im Hintergrunde die Flotte«. Protagonist des ersten Auftritts ist VOLK, »jeden Alters und Geschlechts [...] in unruhiger Bewegung«. Wer spricht, in diesem Augenblick, »mit soviel Zungen«, wie es weiter unten aus dem Mund der Tochter heißt, der nichts, als die Pest zur Sprache bringt, bleibt offen. *Protagonie*. Die *unruhige Bewegung* ist die der Sprache, in der die Pest zur Sprache kommen soll, der Pest

nicht *leben*«. Der Ruhm, nämlich die Erinnerung an den unversehrten, unsterblich gesagten Namen – Kleist – versagt. Im versagenden Nennen, oder Nennen *schlecht-hin*, setzt der *deiktische*, deutende Zug der Sprache, der deiktische Zugang zur Sprache, wie durch Sprache zum Bedeuteten ein, *aber aus*. In ihm bricht die Freundschaft – der Sprache, *durch* Sprache, *zur* Sprache –, die sich nicht *zeigt*, nicht zeigen *kann*, ohne das Zeigen zu verzweigen, wortbrüchig, an. Ich *kann*, heißt das, mich Dir so wenig als mir – Kleist – zeigen. Dir so wenig als mir *Kleist* zeigen. So wenig *Kleist* zeigt, so wenig kann *Kleist* gezeigt werden. *So wenig*. »[...] ich kann ohne diese Freundschaft doch nicht *leben*«. Ohne *diese* Freundschaft – zu *Kleist* –, ohne die Freundschaft zu *dieser*, ohne den Freundschaftsbeweis, ohne die *erwiesene*, die Freundschaft zum *Zeigen*, ohne den Freund, oder die Freundin, die *sich zeigen*, sich *mir* zeigen, und noch *dies* Zeigen – eins mit sich – *sich* zeigen, *mir* zeigen, kann *Kleist* nicht, kann kein *Ich*, kann *ich* nicht *leben*, sondern *sterbe* – aber nicht *ich* –. Die Freundschaft, nämlich das *Zeigen* – oder *Zeichen* – der Freundschaft, heißt das, kann nur sterben, die Auslegung zum Zeichen versterblichen. Der Freund, der *sich*, die Freundin, die sich *mir* zu zeigen sucht, nur aussätzig, der Freundschaftsbeweis nur korrupt, das Zeichen nur *wund* – aber weder *sein*, noch *nicht* sein –. *Kann sein*: das ist die ironische Skizze der Freundschaft *im Revers* dieser Zeilen. Sie schreibt – aber nicht *sich* – vom *versagenden*, vom Sturz *im Verzug*, der aussetzt *im Sturz* –; vom sterblichen Tod, der dem Sturz in ihn, dem der Stürzende, der ihn zu finden, der *sich* in ihn zu stürzen sucht, abstirbt –; aus sterblichen Gründen. Mit einem andern Wort: die *Pest*, die vom Grund des Wortes *Sterben* her, aus dem ahd. *sterbo* und mhd. *sterb(e)*, die beide Seuche und Pest bedeuten, ins Erinnern einbricht. Am 1.5.1802 schreibt Kleist, erstes Zeignis der Arbeit an *Robert Guiskard*, ins *Sterben* verwickelt, an die Schwester: »So habe ich zum Beispiel jetzt eine seltsame Furcht, ich mögte sterben, ehe ich meine Arbeit vollendet habe« (BKA IV/2, 209). Meine Arbeit: die Sprache, jegliche, in jedem Zeichen so zu verzeichnen, daß sie der Auslegung zur Sprache, zum Zeigen und Zeichen abstirbt. Abzusterben nicht aufhört. Nicht aufhört, zu sterben anzufangen. Die *seltsame Furcht* schreibt – aber nicht *sich* – von dorthier: *an Stelle* der Pest zu schreiben. Die Pest auseinanderzuschreiben, in die Sprache. Die Sprache, *in* der *Kleist* zu schreiben, zu wohnen und zu *leben*, die gegeben scheint, die zeigt und *sich* zeigt, deutet und bedeutet, zur sterblichen aufzutrennen. Aus ihr her ihr die Pest – oder *Kleist* – einzutragen. Aber so, daß im Auseinanderzeichnen der sterbenden Sprache noch der Schein einer gegebenen, nämlich unsterblichen, das Sterben und *über* das Sterben verfügenden, vorzeichnenden Instanz – *Kleist* – birst. Meine Arbeit, die noch *mich* und den Willen zur *vollendeten* aussetzt, ist diese: das Bersten – à *l'extrême ralentie* – des Sterbens.

zu wehren. Die Fragen, wer spricht an dieser Stelle, und was im Sprechen des *Volkes* vorgeht, werden von der Pest, die durch das *Lager* – den *Logos* –, durch die Zeilen, die sie zur Sprache bringen, geht, die Aufriß – Zelten gleich – und Zuordnung eines jeden Worts zur ihm innewohnenden Bedeutung lautlos entsetzt, unterbrochen:

»Wenn er der Pest nicht schleunig uns entreißt,  
Die uns die Hölle grausend zugeschickt,  
So steigt der Leiche seines ganzen Volkes  
Dies Land ein Grabeshügel aus der See!  
Mit weit ausgreifenden Entsetzensschritten  
Geht sie durch die erschrocknen Schaaren hin,  
Und haucht von den geschwollnen Lippen ihnen  
Des Busens Giftqualm in das Angesicht!  
Zu Asche gleich, wohin ihr Fuß sich wendet,  
Zerfallen Roß und Reuter hinter ihr,  
Vom Freund den Freund hinweg, die Braut vom Bräut'gam,  
Vom eignen Kind' hinweg die Mutter schreckend!«<sup>16</sup>

Den Schrecken, den die *Pest*, buchstäbliche Entstellung des englischen Schrittes – *step* –, verbreitet (in der dritten Zeile des *VOLKS*, in *unruhiger Bewegung*, bevor es auf die Pest zu sprechen kommt, ist vom Engel, vom *Cherub* die Rede: »Euch [ein Ausschuß von Normännern, den Volk, jeden Alters und Geschlechts, begleitet] führt ein Cherub an«) –; den Schrecken, den die Pest, Schritt für Schritt – deren jeder, wo er auftritt, trifft, weniger fußt, zustande kommt, als Entsetzen auslöst –, verbreitet, beschreibt DAS VOLK in Worten, die der Brief an die Braut, kaum ein Jahr zuvor, der *Uneigennützigkeit* einräumt: »Immer u. in allen Fällen will ich meines eignen Vortheils ganz vergessen, wie er, u. nicht bloß gegen Dich, auch gegen Andere u. wären es auch ganz Fremde ganz uneigennützig sein, wie er. O mache diesen herrlichen Vorsatz auch zu dem Deinen. Verachte nun immer Deinen eignen Vortheil, er sei groß oder klein, gegen jeden Andern, gegen Deine Schwestern, gegen Freunde, gegen Bekannte, gegen Diener, gegen Fremde, gegen Alle.« Die Pest vergißt des »eigenen Vortheils ganz«. Sie schreckt »Vom Freund den Freund hinweg, die Braut vom Bräut'gam, / Vom eignen Kind' hinweg die Mutter«. Die einander nicht wiedererkennen. Das Entsetzen, das sie auslöst und verbreitet, ist das der *Freundschaft*, deren *Unzweideutigkeit* Kleist, nicht nur in Briefe und in Brieffreundschaften, auseinander-schreibt. Es ist das die Freundschaft zur Sprache. In der Pest, die mit *weitausgreifenden Entsetzensschritten* durch jede Letter, jedes Wort geht, kommt die zerfallende Prosopopöie der Uneindeutbarkeit der Sprache

16. BKA I/2, 9-10 (Zeile 10-21).

zur Sprache. Sie treibt vom Wort das Wort hinweg, *im Augenblick*, der Worte zu Worten im Satz, zu Zeilen zusammenstellt; sie schreibt die Sprache, *in* der sie zur Sprache und zu Wort kommt, ohne anzukommen, auseinander. Das *Entsetzen*, das die Pest, nicht anders als die Freundschaft, verbreitet, ist *auferstehungslos*. In dieses Wort faßt ein GREIS, *gesammelt*, gegen Ende des Fragments, was von der Pest, die *grauenvoll dir in den Weg [...] tritt*, was von der Zäsur im Schritt, ausgeht:

»Der Hingestreckt' ist's auferstehungslos,  
Und wo er hinsank, sank er in sein Grab.  
Er sträubt, und wieder, mit unsäglich  
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.«<sup>17</sup>

17. BKA I/2, 35 (Zeile 505-515). – *Exkurs zur Pest*. In diese Zeilen wandert, kaum sichtbar, die Überblendung zweier Szenen ein, die zum Beweggrund von Kleists Entdeckung und Vorsatz beim Schreiben des *Robert Guiskard* aussetzen, den aussätzenden, -ätzenden Zug im Aufriß nicht nur des Sprachskeletts, im Knochenbau der zum *Organon* und *Ergon* ausgelegten Sprache zu verfolgen, sondern noch im Knochenmark, in jedem sprachlichen Merkmal am Werk zu sehen und von dorthier, wo die Erinnerung an Sprache und die Erinnerung durch Sprache einander unterbrechen, zur Sprache zu bringen. Es sind, im zweiten Buch der *Geschichte des Peloponnesischen Krieges* von Thukydides, die Leichenrede des Perikles und die anschließende Beschreibung der Pest in Athen. Obwohl schon die *Ilias* im Augenblick der Pest – *loimos* –, von Apollon gesandt, im Lager der Griechen vor Troja einsetzt und den Zorn des Achill Einsicht in den Grund für den Ausbruch der Seuche entzündet; obwohl auch der *König Ödipus* des Sophokles im Augenblick der Pest einsetzt, die in Theben wütet und gleichsam in Ödipus entspringt – wiederum ist sie Anzeichen und Gesandte des zürnenden Gottes, Apoll –; wird erst die ausführliche Beschreibung der Pest bei Thukydides – sie ist dort nicht mehr Botin, keines Gottes, sondern wuchert grund- und ziellos – zum Auslöser für nachfolgende Beschreibungen der Pest. So bei Lukrez, am und als Ende des Lehrgedichts *De rerum natura*, im dritten Buch der *Georgica* Vergils, in Ovids *Metamorphosen*, und in Senecas *Ödipus*. Deren unumrissenes Geflecht bildet gleichsam den Nährboden, ein Rhizom teilbarer Ansteckungsherde, für alle kommenden Beschreibungen der Pest in europäischen Literaturen. Die beschriebene Pest deutet in all diesen Beschreibungen auf die *Sprachpest*, die unentflechtbare Kontamination

Die letzten Zeilen wiederholen, kaum anders, kaum wiederzuerkennen, was DAS VOLK in den ersten Zeilen des Fragments der Pest zusprach, die *mit weit ausgreifenden Entsetzensschritten* durch das Volk, durch jene Zeilen, die DAS VOLK sprach, ging: die *Unzweideutigkeit* der Sprache. Die *entsetzliche Verwirrung* des Sinns, die den Auferstehungslosen *zuletzt befällt*, weder Gott noch Menschen, weder Freund noch Bruder, Vater, Mutter, Kinder, noch die Braut wiederzuerkennen, schreibt das *Revers* des Glücks. Sie wirft das Echo jenes Satzes, der den Brief an die Braut, am 31. Januar 1801, weniger siegelte, als brach: *Ich freue mich darauf, daß ich Dich nicht wieder kennen werde, wenn ich Dich wiedersehe*. Ein Satz, der die *Brechungen*, uneinsammelbar, die ihn in diesem Augenblick durchlaufen, vorerinnert. Jene Zukunft, die den Satz auseinander schreibt, aufhält, auf dem Sprung, zu *sich*, zum Einsatz, zu Stand zu kommen. Die bleibt, unkenntlich, unzweideutig, übrig, wo beide, der ihn schrieb, und die ihn las, und wiederlas, fehlen.

von Schriften, die einander auslösen, zitieren, überschneiden, unterbrechen, voraus und zurück. Im Ursprung dieser verzweigten Verweise, in Thukydides' Beschreibung der Pest, liegt aber kein Urbild vor Augen, sondern tritt der Konflikt zwischen unversterblicher und versterblicher Tendenz *der Sprache* in den Blick. Denn die Pestbeschreibung folgt nicht einfach chronologisch auf die Leichenrede Perikles', sondern greift ein: sie korrumpt den Anspruch seines *Epitaphion*, das den Überlebenden das Überleben der Toten *in ihnen* verheißt: »Denn gemeinsam gaben sie ihre Leiber (*somata*) hin und empfingen dafür jeder den nie alternden Lobpreis (*ageron epainon*) und ein weithin leuchtendes Grab (*taphon*), nicht das, worin sie liegen, meine ich, sondern daß ihr Ruhm (*doxa*) bei jedem sich gebenden Anlaß zu Rede oder Tat (*logou kat ergou*) unvergessen nachlebt (*aieimnestos kataleipetai*). Denn hervorragender Männer Grab ist jedes Land: nicht nur die Aufschrift auf einer Tafel zeugt in der Heimat von ihnen, auch in der Fremde wohnt, geistig, nicht stofflich, in jedermann ungeschriebenes Gedächtnis (*agraphos mneme*)« (II, 43). Das Grab, in dem die Toten *überleben*, ist nicht das durch Sprache bedeutete Grab im engeren Sinn, in dem die Leiber liegen und verwesen, sondern das *Sprachgrab*: die Sprache *als* Grab. Die Leichenrede legt jedes Wort der Rede, *logos*, zum Grab – *sema* – aus (*sema* bedeutet im Griechischen, um daran zu erinnern, nicht nur das *Grabmal*, sondern auch *Zeichen*, und *Wunder*). Nicht die Leiber – *somata* – der Toten birgt das Sprachgrab – *sema* –, sondern der Ruhm – *kleos, doxa* –, oder Name, der Toten kehrt aus ihm wieder. Das rühmende Wort ist *sarkophag*: es entblößt die Leiber der Toten, die Träger des Namens bis auf den Namen, ohne Träger: den Namen zum untragbaren. Der unverweslich und unsterblich, *wo er fällt*, zur Sprache und *zum Tragen* kommen, wiederkehren soll. Die Leichenrede sucht, den Aufriß der Sprache zwischen zwei stehende Wendungen zu klammern: die Sprache soll unsterbliches Gedächtnis – *athanatos mneme* – unvergänglichen Ruhms – *kleos aphthiton* –, des Namens, sein. Der Name aber kehrt *als* Wort, *Wortleib* wieder. An dieser Stelle, wo Leib – *soma* – und Grab – *sema* – ineinanderspielen, erlischt die verbindliche Separation in bein-



haltende und beinhaltenete Sphäre. An einer Stelle des Platonschen *Kratylos* wird beispielsweise der Leib – *soma* – zum Grab – *sema* – ausgelegt: »[...] einige sagen, die Körper (*somata*) wären die Gräber (*sema*) der Seele (*psyches*)« (400b). Im Namen setzt die Distinktion von Träger und Getragenen, Sprache und Besprochenem, Grab und Begrabenem ein, aber aus. Dieser *Aussatz* aber präzisiert die versprochene Unsterblichkeit der Toten *im Namen* zur sterblichen. Der Name, der im Wort unverwandt und unumstößlich wiederkehren soll, *entzündet* die unsterbliche Silhouette der Sprache, die ihn mitzuteilen, den mitgeteilten aber zu behalten sucht. Im Namen stirbt der Glaube an die Unsterblichkeit der Sprache, an die unsterbliche *Bedeutung* alles Besprochenen, die *im Namen* anbricht, ab. *Sarkophagie* der rühmenden Sprache: sie greift die Entgegensetzung von *soma* und *sema*, die sie stiftet, an. Der Vorgang, in dem das rühmende Wort zum gerühmten, zum Namen umschlagen soll, bricht ab. Die Brechung präzisiert. Sie schneidet das gerühmte Wort, den Namen, zum *aussätzigen* an. Im Namen – die Pest. Das anschließend beschriebene Wüten der Pest in Athen erinnert und skizziert das Revers im Versprechen der Leichenrede des Perikles: das gebrochene Wort. Die beschriebene Pest mündet in einen Streit unter den Athenern um den Wortlaut einer göttlichen Prophezeiung über das, was auf den (eben beendeten) dorischen Krieg folgen werde: Hunger – *limos* – oder Pest – *loimos* –. Thukydides kommentiert: »Es erhob sich zwar ein Streit unter den Menschen: es sei in dem Vers ursprünglich nicht die Seuche (*loimon*) genannt gewesen, sondern der Hunger (*limon*), aber unter diesen Umständen siegte natürlich die Meinung, es habe Seuche geheißsen, weil sich den Menschen ihre Erinnerung (*mnemen*) nach dem Erlebten formte (*epoionto*)« (II, 54). In diesem Satz wird, lapidar, das Gerüst der Leichenrede, die Auslegung der Sprache zum unsterblichen Katafalk des Namens, zerschlagen. Zwischen *limos* und *loimos*, Hunger und Seuche, bricht auf und bleibt offen, ob eine Letter fortgenommen oder eine Letter zugesetzt wurde. Dieser Augenblick bringt, von der Unabschottbarkeit der *Wortleiber* voneinander her, die einander entzünden, der Auslegung zum *-leib* absterben, die unerinnerbare Hinfälligkeit der Wortsilhouetten, Wortskelette, Lettern zur Sprache. Zur Sprache aber, die aus den Fugen der Fassung zum *Erinnerungsvermögen* geht: das Scheitern der Erinnerung an den ursprünglichen Wortlaut, aber auch an seine ursprüngliche Entstehung, das Scheitern der Erinnerung an die *Götter* und an deren *Sprache*, den unsterblichen Spruch, das Scheitern – in eins – der Erinnerung an die Menschen und an die Sprache der Sterblichen, öffnet im Aufriß der Sprache zum Schauplatz der *Anamnesis* einen *amnesischen* Hof: zwischen *loimos* und *limos*, Sprache *a limine*. Die *Sprachpest*, sie geht weder in der Auslegung zur *Pest* noch in der Auslegung zum *Hunger* auf, greift von dieser Stelle, der Entzündung von *limos* und *loimos*, Hunger und Seuche aneinander, aus und geht in die Pestbeschreibungen der europäischen Literaturen auseinander. Sie unterhält auch die Beschreibung der Pest in von Funcks *Robert Guiscard, Herzog von Apulien und Calabrien*, die im dritten Jahrgang der *Horen*, 1797, in drei Fortsetzungen erschien, und Kleists *Robert Guiskard* mit zugrunde lag: »Hunger wüthete in Roberts Lager, eine tödliche Seuche war die unmittelbare Folge davon [...] Hunger und Krankheit wütheten unter den Belagerern fort [...] Mit fürchterlicher Schnelligkeit verbreitete sich auf den Schiffen ein ansteckendes Uebel. Die Hitze des Sommers vermehrte die Wuth der tödtlichen Seuche, und unter den Kran-

ken befand sich jetzt auch der Herzog«. Was im *Lager* – *logos* – wütet, ob Hunger oder Seuche, ob die Seuche *unmittelbare Folge* des Hungers war, *loimos* aus *limos* hervorgeht, oder ob beide, Hunger und Pest, unscheidbar *voneinander*, unter den *Belagerern* – oder *Lesern* – fortwüten, bleibt in von Funcks Beschreibung nicht nur offen, sondern reibt diese Beschreibung auf. Im Oszillieren zwischen *limos* und *loimos*, Hunger und Pest, bricht nicht nur die *Aliminierung* des Sprachbaus an, sondern auch die Frage auf, ob Sprache die Sprecher der Sprache *nährt* oder *verzehrt*, ob sie den Hunger – nach Bedeutung oder Deutungslosigkeit – stillt oder nährt, ob sie in der Auslegung zur hungrigen, zur Nahrung, zum Gift oder zum Gegengift aufgeht. Kleist führt diese auf-, auseinanderbrechende Frage durch die Enge zwischen *atzen-dem* und *ätzendem* Zug: *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.* Die anagrammatische Nähe zueinander von *Atzen* und *Ätzen* und *Zähne* trägt nicht nur Entsetzen in den Willen zur Antwort auf die skizzierte Frage ein, sondern greift noch das *Entsetzen* an, in *entsetzlicher*, *zuletzt* und *fletschen* ein: ... äz ... setz ... letz ... Zä ... lets ... Die Zeilen schreiben nicht nur die Pro- und Periferation der in *l(o)imos* anbrechenden Sprachpest, sondern mit einem andern Wort *a limine* die *Freundschaft*, die Kleist im Briefen skizziert, der Wörter, Wortbruchstücke, -fetzen, zueinander, fort. *Penthesilea* wird daran erinnert haben: »So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das Eine für das Andre greifen. [...] Wie Manche, die am Hals des Freundes hängt, / Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr, / Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte; / Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrinn! / Gesättigt sein zum Eckel ist sie schon. / Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht. / Sieh her: als *ich* an deinem Halse hieng, / Hab ich's wahrhaftig Wort für Wort gethan; / Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien«.

## Literatur

- Brockes, Barthold Hinrich:** *Irdisches Vergnügen in Gott*, Erster Theil, Nachdruck der Ausgabe des Verlages Christian Herold, 1737, Bern 1970.
- Fenves, Peter:** »Chatter«. *Language and History in Kierkegaard*, Stanford 1993.
- Kant, Immanuel:** »Metaphysik der Sitten (1797)«, in: Ernst Cassirer (Hg. u. a.), *Immanuel Kants Werke*, Berlin 1922, Bd. VII.
- Mendelssohn, Moses:** »Phaedon oder über die Unsterblichkeit der Seele in drey Gesprächen«, Berlin und Stettin, bey Friedrich Nicolai, 1767, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1972, Bd. 3/1.
- Rahmer, Sigismund:** *Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. Nach neuen Quellenforschungen von Sigismund Rahmer*, Berlin 1909.
- Reuß, Roland/Staengle, Peter/[ab 1992] Harms, Ingeborg (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe (BKA), Briefe, IV/1, IV/2; Der Findling, II/5; Robert Guiskard, I/2, Basel, Frankfurt am Main 1988ff.

**Sembdner, Helmut (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München 1984.

**Weiß, Hermann F.:** »Heinrich von Kleists Freund Ludwig von Brockes«, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung*, Frankfurt an der Oder 1996, Bd. 10, 102-132.

**Weiß, Hermann F./Ormanns, Stefan:** »Wiederaufgetauchte Kleist-Autographen«, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung*, Frankfurt an der Oder 1992, Bd. 6.

# Recht



# Die Festlegung des Gesetzes in der Literatur – am Beispiel Kleists<sup>1</sup>

J. HILLIS MILLER

»[...] wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist [...]«<sup>2</sup>

Kann ein literarisches Werk ein Gesetz festlegen?<sup>3</sup> Was hieße es für Literatur und Gesetz, wenn man diesen Satz mit Ja beantworten würde? Shelley sagte bekanntlich in »Eine Verteidigung der Dichtung«, daß die »Dichter die nicht anerkannten Gesetzgeber der Welt« seien.<sup>4</sup> Können wir das ernst nehmen oder entspringt es einer hyperbolischen dichterischen Freiheit? Anders gefragt: Ist ein literarisches Werk jemals ein Sprechakt, der ein neues Gesetz inauguriert? Wenn ein literarisches Werk manchmal ein Gesetz setzen kann, geschieht das dann, wenn das Werk geschrieben wird, oder erst später, wenn es gelesen wird? Wenn zweites zutrifft, muß das Werk richtig gelesen (read justly) werden, um wirksam zu sein oder kann es einfach gelesen werden (just be read)? Welcher Art von Gesetz könnte ein Gedicht oder ein Roman Geltung verschaffen? Kann ein literarisches Werk ein Gesetz nur in seiner Originalsprache festlegen oder setzt sich seine gesetzgebende Macht in der Übersetzung fort? Ist das ganze Werk gesetzgebend oder nur ein be-

1. Der nachfolgende Text erschien ursprünglich unter dem Titel »Laying Down the Law in Literature. The Example of Kleist« in: *Cardozo Law Review* 11. 5/6, (Juli/August 1990), 1491-1514 (A.d.Ü.).
2. Heinrich von Kleist: »Michael Kohlhaas«, in: Helmut Sembdner (Hg.), *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München 1961, Bd. 2, 9-103, hier 96. Im folgenden wird, wenn nicht anders angegeben, nach dieser Ausgabe mit dem Kurztitel: Kleist, »Kohlhaas«, Seitenzahl, zitiert
3. Im Original: to lay down the law. Die idiomatische Wendung, die auch mit »das Gesetz geben« oder »aufstellen« übersetzt werden könnte, wird hier und im folgenden Text durchgängig übersetzt als »das Gesetz festlegen« (A.d.Ü.).
4. Percy Bysshe Shelley: »A Defence of Poetry«, in: Bruce R. Jr. McElderry (Hg.), *Shelley's Critical Prose* 3, Lincoln, University of Nebraska Press 1967, 36.

stimmter, vielleicht abtrennbarer Teil? Dies entspricht der Frage, ob die gesamte Heiratszeremonie notwendig ist, um ein Paar zu verheiraten, oder ob nur einige Worte in ihr performativ wirken, etwa das »Ich erkläre Euch zu Mann und Frau«.

Das erste Viertel von Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas*, der Erzählung von Kleist, auf die sich unsere Diskussion konzentriert, wurde zuerst in einer Zeitschrift im Jahr 1808<sup>5</sup> veröffentlicht, zwei Jahre vor dem Erscheinen der gesamten Erzählung im ersten Band der gesammelten Erzählungen Kleists<sup>6</sup>. War dieses Fragment hinsichtlich seiner Macht, Gesetze zu geben, einer Heiratszeremonie vergleichbar, die abgebrochen wird, nachdem bloß ein Teil von ihr ausgeführt worden ist? Man sieht an diesen nebensächlichen Fragen, wie unwahrscheinlich oder sogar absurd die Annahme ist, ein literarisches Werk könnte in irgendeinem praktischen oder wörtlichen Sinne »das Gesetz festlegen« (lay down the law). Ein literarisches Werk kann wahrnehmbar eine Originalität besitzen, die Neues eröffnet, aber allem Anschein nach nicht die Allgemeinheit des Gesetzes, die Forderung, daß alle Menschen innerhalb seines Geltungsbereiches ihm gehorchen müssen oder andernfalls die Konsequenzen zu tragen haben.

Daß literarische Werke das Gesetz reflektieren, und daß sie sogar, wenigstens zum Teil, durch die Rechtslage in einem gegebenen Land zu einer bestimmten Zeit determiniert werden, daran kann es keinen Zweifel geben. Hervorragende neuere Studien wurden auf diesem Gebiet veröffentlicht.<sup>7</sup>

Es kann auch keinen Zweifel daran geben, daß neuere theoretische Entwicklungen im Recht, speziell die sogenannten »Critical Legal Studies« auf entscheidende Weise durch Literaturtheorie beeinflusst worden sind. Diese Beziehung ist auf keinen Fall eindeutig. Einige Arbeiten in den »Critical Legal Studies« haben, wie mir scheint, Wirkungsforschung (Reader Response Criticism) mit dem vermengt, was manchmal »Dekonstruktion« genannt wird, um ein neues und eindeutig produktives Amalgam hervorzubringen, das weder dem einen noch dem anderen seiner Vorläufer so recht treu bleibt. Es gibt keinen Grund, darüber bestürzt zu sein. Es ist ein Beispiel der transformativen Verwindung, die sich ereignet, wenn theoretische »Ansätze« von einer in eine andere Disziplin übertragen werden oder von einer Sprache in eine

5. Das erste Viertel von *Michael Kohlhaas* wurde im *Phöbus* veröffentlicht; der Abdruck wurde in Heft 6, Juni 1808, begonnen und im November 1808 beendet.
6. Heinrich von Kleist: *Erzählungen*, Berlin 1810, Bd. 1, 1-125.
7. Ein Beispiel hierfür ist ein bewundernswertes Buch von Brook Thomas, das die juristischen Kontexte der amerikanischen Literatur des 19. Jahrhunderts untersucht. Brook Thomas: *Cross-Examinations of Law and Literatur*. Cooper, Hawthorne, Stowe et al., New York, Cambridge University Press 1987.

andere, von einem Land in ein anderes. Dekonstruktion in Amerika ist nicht das gleiche wie Dekonstruktion in Frankreich, Deutschland, Japan oder der Volksrepublik China. Dekonstruktion im Recht ist nicht das gleiche wie Dekonstruktion im Studium der Literatur, und in beiden Gebieten findet sie eher im Plural als im Singular statt. Auf jeden Fall hat sich die juristische Diskussion zweifellos die neuere Literaturtheorie angeeignet.

Mehr noch, Recht und Literatur und ihre jeweils umfangreich institutionalisierten Disziplinen überlappen sich auf mehrfache Weise. Die Literaturtheorie versucht allgemeine Gesetze von besonderen Fällen abzuleiten oder ein allgemeines Gesetz auf die Lektüre besonderer Fälle anzuwenden, so wie das ›wirkliche‹ Gesetz auf vielfältige Weise von Annahmen darüber abhängt, was eine Erzählung gut oder plausibel macht und welches die richtigen gesetzlichen Prozeduren für das Fortschreiten von einer besonderen Geschichte zu einer Gesetzgebung oder zu einer Gerichtsentscheidung sind, die quasi gesetzgebenden Charakter hat. Wie Rechtsgelehrte wissen, gibt es für das Gesetz beunruhigende Verwicklungen in neueren Arbeiten, die nahelegen, daß es ganz allgemein eine gewisse fundamentale Unlesbarkeit in Erzählungen gibt. In Kriminalfällen zum Beispiel hängt die gerechte Anwendung des Gesetzes davon ab, daß man es zu einer glatten Geschichte des Hergangs bringt, so wie die wichtigen Entscheidungen des Obersten Gerichtshofes (Supreme Court) von der Voraussetzung abhängen, daß es gerecht ist, von den zufälligen Details eines spezifischen Falles wie etwa *Roe gegen Wade*<sup>8</sup>, im Grunde von einer besonderen Geschichte über besondere Leute, zu einem Urteil über die Verfassungsgemäßheit zu gelangen, das entscheidende Auswirkungen auf das Leben von Millionen von Menschen haben wird. Der Supreme Court, so sagen wir, ›legalisierte die Abtreibung‹, und es ist wahrscheinlich, daß sie mit Hilfe staatlicher Gesetzgebung erneut ›illegalisiert‹ wird.<sup>9</sup> Die Berufung auf einen Präzedenzfall im Gesetz bedeutet meistens, sich auf eine Erzählung zu berufen, auf die man sich geeinigt hat oder auf besondere Fälle, in denen Einigung nur nach einem langen und teuren Prozeß zustande kam.

8. Entscheidung Nr. 410 U.S. 113 (1973). (Diese Gerichtsentscheidung schaffte das in Texas gültige Gesetz ab, demzufolge Abtreibung als Verbrechen galt, wenn sie aus einem anderen Grund vorgenommen wurde als dem, das Leben der Mutter zu retten. Zugleich stützte diese Entscheidung das durch die Verfassung verbürgte Recht einer Frau, ihre Schwangerschaft zu unterbrechen.)
9. Vgl. allgemein dazu: *Webster gegen Reproductive Health Service*, 109 S. Ct. 3040 (1989). (Der rechtliche Rahmen, der durch die Entscheidung *Roe*, 410 U.S. 113 geschaffen wurde, wird hier neu formuliert, um verschiedene Verordnungen der Gesetze Missouris, welche die Abtreibung betreffen, einzuhalten. Auf diese Weise wurde dem Staat in diesem Bereich ein erhöhter Spielraum eingeräumt.)



Recht wie Literatur hängen davon ab, daß man die Streitfrage der Geltung eines Beispiels oder, um es in traditionellen rhetorischen Begriffen zu sagen, einer Synekdoche, des Teils für das Ganze, löst (oder stillschweigend ausspart). Dieses Problem betrifft auch diesen Aufsatz. Woher könnte ich das Recht nehmen, auf der Grundlage eines einzigen, vielleicht exzentrischen Beispiels allgemeine Schlüsse zu ziehen zur Frage, ob Literatur das Gesetz festlegt? Die Institutionen von Recht und Literatur werden durch komplexe Annahmen bestimmt, oft durch ›ungeschriebene Gesetze‹, die besagen, was ein gutes Argument oder eine angemessene Erzählung ist. Es ist lehrreich für jemanden aus dem Inneren einer Institution, sich für einen Augenblick innerhalb der unvertrauten und manchmal sogar scheinbar absurden Konventionen der anderen zu bewegen.

Schließlich kann es keinen Zweifel daran geben, daß einige Werke der Literatur thematisch das Recht reflektieren oder Dramatisierungen von Gesetzesthemen enthalten, die unserem Verständnis des Rechts etwas Unersetzliches hinzufügen. Beispiele sind *Der Kaufmann von Venedig* oder *Maß für Maß* von Shakespeare oder, wie ich hier zeigen will, die Geschichten Kleists.

Meine Frage ist eine andere. Eine Vorbedingung für sie ist, daß man alle drei genannten Beziehungen von Recht und Literatur akzeptiert: Die Reflexion des Rechts durch Literatur, den Einfluß der Literaturtheorie auf die Rechtstheorie und umgekehrt und die Darstellung von Einsichten ins Recht innerhalb von Literatur, die mehr als die gesetzliche Situation der jeweiligen Zeit spiegelt. Ich frage eher, ob man sich ein Werk der Literatur als in irgendeinem Sinne gesetzgebend denken kann, das heißt, ob Literatur Recht inauguriert oder einsetzen kann. Ich werde diese Frage in ihrer Beziehung zu den drei anderen Verbindungen von Recht und Literatur untersuchen, indem ich Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas* lese.

Alle bemerkenswerten Erzählungen Kleists, gar nicht zu reden von seinen Stücken und vielen seiner Anekdoten und kurzen Arbeiten, enthalten thematische Elemente, die das Recht betreffen – oft verwirrende und paradoxe Elemente.<sup>10</sup> Die Frage des gerechten oder ungerechten Handelns war für Kleist ein grundlegendes Thema. Der Zusammenstoß verschiedener Arten des Gesetzes mit individueller menschlicher Erfahrung faszinierte ihn: göttliches Gesetz, bürgerliches oder menschliches Gesetz, moralisches Gesetz, physikalisches Gesetz (zum Beispiel das Gesetz der Kausalität) und ästhetisches Gesetz (zum Beispiel die Jahrtausende alten, mindestens bis zu Aristoteles zurückgehenden Annahmen, wie man zu einer wohlgestalteten und zusam-

10. Zum Beispiel: »Der Findling«, »Das Erdbeben in Chili«, »Der Zweikampf«, »Der Zerbrochne Krug«, »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«.

menhängenden Erzählung kommt, und deshalb über das Verhältnis der Erzählung zur Wahrheit). Legal studies und Literaturtheorie teilen, wie gesagt, die Aufgabe, Regeln für die Interpretation von Erzählungen aufzustellen, damit, unter anderem, in Kriminalfällen dadurch Schuld oder Unschuld nachgewiesen werden kann, daß einem eine klare Erzählung gelingt, oder damit man zum Beispiel entscheiden kann, ob Shakespeares *Macbeth* ebenso wie Sophokles' *Ödipus Rex* eine Tragödie ist. Lektüren von Kleists merkwürdigen und verwirrenden Geschichten spielten eine bedeutende Rolle in neueren Darlegungen der außerordentlichen Schwierigkeit und vielleicht der Unmöglichkeit, diese Aufgabe zu erfüllen.

Die Geschichten sind zum Teil deshalb verwirrend, weil sie Leute zeigen, die entscheidend getroffen werden durch falsche, aber plausible Geschichten, die über sie erzählt wurden, als man sie vors Gesetz zerzte. Die empirischen Daten können, darüber herrscht Übereinstimmung, auf diese oder auf jene Weise zusammengesetzt werden, und es gibt eine unheilvolle Tendenz dazu, die Daten falsch zusammenzusetzen, aus böser Absicht, zufälliger Weise oder nur dadurch, daß man auf die normalen Annahmen über die »Wahrscheinlichkeit\*«<sup>11</sup> zurückgreift.

Ein Teil dessen, was verwirrt, ist, daß der Leser mit eben jener Aktivität des Lesens beschäftigt ist, die sich in der Geschichte als so schwierig erweist und von der es so wahrscheinlich ist, daß sie Katastrophen hervorbringt, wenn man sie falsch macht. Wenn wir eine Geschichte Kleists lesen, dann lesen wir eine Geschichte über die verheerenden Konsequenzen des Erzählens und Lesens von Geschichten.

Kleist war auch fasziniert von der Möglichkeit des Konflikts zwischen verschiedenen Rechtsprechungen, zum Beispiel des Konflikts zwischen göttlichem und menschlichem Gesetz oder zwischen den Gesetzen der physikalischen Kausalität und den Erfordernissen einer plausiblen Verkettung, wie man sie normalerweise dem Geschichten-Erzählen auferlegt, oder zwischen inkongruenten Rechtsprechungen angrenzender oder übereinander liegender Domänen, wie im Konflikt zwischen dem sächsischen, dem Brandenburger und dem Heiligen Römischen Recht und zwischen dem protestantischen und katholischen Kirchenrecht in *Michael Kohlhaas*. Kohlhaas ist allen diesen Gesetzen unterworfen, und wenn das eine ihn nicht verdammt, dann das andere.

Kleists Interesse am Recht läßt sich am Beispiel jeder seiner Geschichten belegen. *Die Marquise von O...* dreht sich um die Frage der Verpflichtung eines Vergewaltigers gegenüber seinem Opfer (und, unbehaglicher Weise, umgekehrt). Der vorletzte Akt der Gewalt in der Se-

11. Kleist, »Kohlhaas«, 96. Es werden alle Begriffe mit \* markiert, die im Original deutsch zitiert sind (A.d.Ü.).

quenz gewalttätiger Akte, aus denen *Der Findling* besteht, wird ausgelöst durch ein Dekret der Regierung, welches das Eigentum des Protagonisten seinem bösen Stiefsohn übergibt. Die merkwürdige letzte Episode, in welcher der Protagonist schließlich ohne Absolution aufgrund eines Dekrets des Papstes gehängt wird, wird durch ein Gesetz im päpstlichen Staat bestimmt, demzufolge »kein Verbrecher zum Tode geführt werden kann, bevor er die Absolution empfangen«<sup>12</sup>. Als der Papst Piachi ohne Absolution hängen läßt, durchschlägt er einen Knoten im Gesetz, indem er das Gesetz bricht, um das Rechts-System zu bewahren. In *Das Erdbeben in Chili* suspendiert ein großes Erdbeben kurzfristig, in einem idyllischen Zwischenspiel, das erbarmungslose Walten des sozialen, bürgerlichen, moralischen und kirchlichen Gesetzes. Alle diese Gesetze kehren, initiiert durch eine Predigt über das Weltgericht in der Kathedrale nach dem Erdbeben, mit Vehemenz in der Schlußszene wieder. In *Der Zweikampf* bezichtigt man eine reine Frau auf der Grundlage scheinbar unumstößlicher Umstände, die es beweisen, der Unzucht. Gott bestätigt, wie es zunächst scheint, ihre Schuld in einem »geheiligte[n] Urteil«<sup>13</sup> qua Kampf. Die Geschichte enthält durchgängig Gesetze verschiedener Art. Auf die eine oder andere Weise enthalten die meisten Werke Kleists wie diejenigen, die ich erwähnt habe, explizit das Gesetz.

Keine Geschichte Kleists wird jedoch mehr von Rechtsfragen beherrscht als *Michael Kohlhaas*. Es ist Kleists früheste und bei weitem längste Geschichte und die erste, die seine charakteristischen erzählerischen Neuerungen zur Schau stellt. Der Untertitel lautet (*Aus einer alten Chronik*)\*<sup>14</sup>. Tatsächlich basieren viele der Hauptereignisse der Geschichte, darin inbegriffen das unwahrscheinlich klingende Interview des namengebenden Helden mit Martin Luther<sup>15</sup>, auf der »Nachricht von Hans Kohlhasen, einem Befehder derer Chur-Sächsischen Lande. Aus Petri Haftitii geschriebener Märckischer Chronic.«<sup>16</sup> Die fraglichen Ereignisse geschahen um 1540 in Sachsen und Brandenburg. Kleist konnte mit einigem Recht behaupten, daß er nichts erfand oder inaugurierte. Er erzählte es nur so wie es war, seinen historischen Quellen treu, ihrem Gesetz ergeben.

Andererseits kommt eine Episode, die Anekdote von einer unwahrscheinlichen Prophezeiung, die in Erfüllung geht, aus einer anderen Quelle, einem fiktionalen Werk, und das zentrale Eingreifen einer

12. Kleist, »Findling«, 214.

13. Kleist, »Der Zweikampf«, 248.

14. Kleist, »Kohlhaas«, 9.

15. Sembdner, »Anmerkungen zu den Erzählungen«, Bd. 2, 895f.

16. Schöttgen & Kreysig: *Diplomatische und curieuse Nachlese der Historie von Ober-Sachsen und angrenzenden Ländern*, Leipzig 1731, Bd. III.

alten wahrsagenden Zigeunerin scheint Kleists Erfindung zu sein. Darüber hinaus dachte sich Kleist andere Ereignisse und Episoden aus, ebenso die ins Einzelne gehenden Details der Unterhaltung und des Verhaltens wie auch viele, jedoch nicht alle, Eigennamen. Sogar der Name des Helden ist von Kohlhasen in Kohlhaas geändert und von Hans in Michael, das letztere vermutlich, um Assoziationen mit dem vernichtenden Erzengel Michael nahezulegen. Kohlhaas wird zweimal in der Geschichte »Würengel«<sup>17</sup> genannt.

Einzigartig und eigen für Kleist sind schließlich die brutale Gewalt, die lakonische Abruptheit, mit der Episode auf Episode folgt, die entscheidende Rolle der unwahrscheinlichen Zufälle und vor allem die Erzählung der Geschichte mit der für Kleist bezeichnenden Schnelligkeit, mit Tempo und Rhythmus des Stakkatos. Diese Abruptheit wird in den Geschichten selbst durch häufige Verweise auf Blitzschläge abgebildet oder durch Episoden in mehreren Geschichten, in denen jemandem das Hirn zerschmettert wird. Dieser neue Rhythmus ist, wie man argumentieren könnte, die ungewöhnlichste Erfindung Kleists, etwas, was man in keiner anderen Erzählweise vorher oder nachher antrifft. Er ist so bezeichnend wie etwa der Stil einer Sonate von Domenico Scarlatti. Er ist daher unnachahmlich. Man könnte sich nicht vorstellen, daß jemand anderes eine »Kleist-Geschichte« schreibt. Die Hochstapelei wäre unmittelbar augenscheinlich.

Wie es für Fiktionen, die sich vorgeblich rechtfertigen durch die ihnen vorgängige Autorität der Geschichte, charakteristisch ist, ist auch die Vorgabe Kleists, nur Quellen zu folgen, der Deckmantel eines hohen Grades erfinderischer Originalität. Das »aus« im Untertitel ist nicht nur als »von« (from) aufzufassen, sondern auch als »aus heraus« (out of), im Sinne von »weit weg gehen von«, so wie Kohlhaas in der Anfangsepisode aus Brandenburg heraus und nach Sachsen hineingeht. Die Geschichte hat, wie ich zeigen werde, viel mit dem Überqueren von Grenzen zwischen einer Rechtsprechung und einer anderen zu tun. Kleist überquert, wie man sagen könnte, in *Michael Kohlhaas* fortwährend die Grenze von Geschichte zur Fiktion, ohne es zu sagen. Ohne die Überschreitung auf irgendeine Weise anzuzeigen, bewegt er sich wiederholt vom sicher begründeten und gesetzlichen Bereich der Geschichte in einen anderen Bereich unter der Rechtsprechung eines Gesetzes, das die Geschichte selbst einsetzt, ohne vorgängigen Grund.

Andererseits läßt sich die Unterscheidung zwischen einführenden Fiktionen und der vorstellenden Vergegenwärtigung historischer Ereignisse nicht halten. Eine Fiktion ist aus der Perspektive der Festlegung des Gesetzes wertlos, wenn sie sich nicht irgendwie durchsetzt. Um zu funktionieren, muß sie es dazu bringen, daß sie institutionalisiert

17. Kleist, »Kohlhaas«, 54.

wird, »legalisiert«, sanktioniert, garantiert – in irgendeiner Gemeinschaft von Lesern. »Die Geschichte neu schreiben«, das kann sogar dann entscheidende performative, den Status bestimmende Kraft in jener Gemeinschaft besitzen, wenn es darum geht, gegebene geschichtliche Ereignisse in eine Form zu bringen, die von der Gemeinschaft als »endlich richtig« angenommen wird. Ein geläufiges Beispiel ist die Rolle, die die Neuschreibung der Geschichte in der Frauenbewegung einnimmt, mit dem Ziel, mehr von der Rolle aufzunehmen, die Frauen spielen, wo Geschichte gemacht wird, darin inbegriffen Literaturgeschichte.

Trotzdem wird der Leser, dessen Anliegen die möglicherweise gesetzgebende Kraft der Literatur ist, von einer Geschichte wie *Michael Kohlhaas* verunsichert. Es ist unmöglich, aufgrund irgendwelcher Zeichen innerhalb der Geschichte selbst zu sagen, wo die Geschichte aufhört und die Fiktion beginnt, obwohl der Untertitel implizit behauptet, daß es alles Geschichte sei, »aus einer alten Chronik«<sup>18</sup>. Diese Behauptung wird in der Geschichte zum Beispiel in einer Bemerkung über den Kurfürsten von Sachsen wiederholt: »Wohin er eigentlich ging, und ob er sich nach Dessau wandte, lassen wir dahin gestellt sein, indem die Chroniken, aus deren Vergleichung wir Bericht erstatten, an dieser Stelle, auf befremdende Weise, einander widersprechen und aufheben.«<sup>19</sup> Dies erweckt den Anschein, als ob Kleist seinen Quellen sorgfältig gefolgt sei, sich sogar der Wahl zwischen ihnen enthalten hätte, wo sie einander widersprechen. Dies ist eine auf ironische Weise fiktive Behauptung, wenn auch eine, die oft genug in Fiktionen aufgestellt wurde, die sich als Geschichte ausgaben. Kleists Geschichte wäre ganz anders, wenn sie nur das enthielte, wofür er historische Autorität hatte.

Selbst ohne diese Sorge ist die Geschichte noch verstörend genug. Der Pferdehändler Michael Kohlhaas war »einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit«<sup>20</sup>. Er war auf jede Weise bewundernswert: ruhig, gesetzestreu, ein ausgezeichnete Ehemann und Vater, hart arbeitend, »das Muster eines guten Staatsbürgers«.<sup>21</sup> »Das Rechtsgefühl aber«, so der Erzähler, »machte ihn zum Räuber und Mörder«<sup>22</sup>. Dieses Rechtsgefühl, so erfährt der Leser wenig später, glich »einer Goldwaage«<sup>23</sup>. Das Bild der empfindlichen Waage ist nicht zufällig, da sich die Geschichte um Kohlhaas' Forderung nach Gleichheit und Entschädigung dreht. Er will genau das zurück, was er verloren hat. Er hat einen verfeinerten Sinn für Äquivalen-

18. Kleist, »Kohlhaas«, 9.

19. Ebd., 99.

20. Ebd., 9.

21. Ebd.

22. Ebd.

23. Ebd., 14.

te und ist ein Kenner der Differenzen. Oder genauer, er will überhaupt keine Äquivalente akzeptieren. Für Kohlhaas ist nur dasselbe demselben gleichwertig. Er klebt, was seinen Sinn für Gerechtigkeit betrifft, streng am Buchstaben. Er will keinen Ersatz, zum Beispiel Geld oder andere Pferde, für das, was seinen Pferden getan wurde. Er will, daß man ihm dieselben Pferde in eben dem Zustand zurückgibt, in dem er sie zurückgelassen hat.

Kleists Wort »Rechtsgefühl«, zweimal gebraucht, ist mehr als ein wenig ominös. Es benennt nicht eine Bereitschaft, dem äußeren Gesetz zu gehorchen, sondern einen gewissenhaften inneren Maßstab, an dem Kohlhaas eigenständig das Recht oder Unrecht dessen mißt, was jemand tut. Er verhandelt die Handlungen der Leute »vor der Schranke seiner eigenen Brust«<sup>24</sup>. Die protestantische Reformation in den Tagen von Kohlhaas verbreitete sich durch einen Aufruf an die Geistlichkeit aller Gläubigen und an die Unabhängigkeit der spirituellen Zeugschaft jedes Einzelnen sowie durch die Macht, die Bibel zu lesen. Luthers revolutionärster Akt war, wie man sagen könnte, daß er die Bibel ins Deutsche übersetzte. Kohlhaas' inneres Rechtsgefühl kann gegebenenfalls die Dinge auf eine Weise bemessen, die sich von derjenigen der Rechtsanwälte, Richter, Gerichtshöfe und anderen rechtlichen Autoritäten unterscheidet. Er lebt unter einer doppelten Rechtsprechung, unter einer äußerlichen und unter einem Ruf, der an ihn von etwas Anderem als von irgendeinem äußeren Gesetz ergeht, so wie Kleists Geschichte *Michael Kohlhaas* ihre Leser von einem Ort aus und gemäß einem Gesetz anruft, das nicht mit irgendeinem vorhergehenden Gesetz in Übereinstimmung gebracht werden kann.

Die Geschichte erzählt von eben solch einem Konflikt zwischen zwei Rechtsprechungen. Als Kohlhaas eines Tages die Grenze von Brandenburg nach Sachsen mit einer Koppel von Pferden überquert, die er in Leipzig zu verkaufen beabsichtigt, wird er illegaler Weise bei einem Schloß an der Grenze festgehalten, weil ihm angeblich ein Paßschein fehlt. Zwei schwarze Pferde aus seiner Koppel werden zurückgehalten, als man ihm weiterzufahren erlaubt, vorgeblich als Pfand. Kleist betont die Kontingenz und Unverantwortlichkeit dieses Unrechts. Es handelt sich nicht um einen abgestimmten Plan von Burgvogt, Verwalter und Junker; es passiert nur irgendwie. Als Kohlhaas einige Wochen später mit dem rechtlichen Nachweis zurückkehrt, daß der Paßschein nicht notwendig ist, stellt er fest, daß seine einst glatten und wohlgenährten Schwarzen dürr und abgehärmt sind, kaum noch in der Lage, auf eigenen Beinen zu stehen. Man hat sie sich auf den Feldern nahezu zu Tode schuften lassen. Der Stallknecht, den er zur Pflege der Pferde zurückgelassen hatte, wurde ausgeraubt, geschlagen und vom

24. Ebd.

Schloß gejagt. Der Rest der Geschichte beschreibt die außergewöhnliche Eskalation von Kohlhaas' Versuchen, einen gerechten Ersatz für den Schaden zu erhalten, der ihm zugefügt wurde.

Gerechter Ersatz heißt für Kohlhaas die Rückgabe der dem Stallknecht gestohlenen Besitztümer, Bezahlung der Behandlungskosten des Stallknechts und vor allem die Rückgabe seiner Pferde im ursprünglichen Zustand. Er fordert, daß sie vom Schloßherrn, dem Junker Wenzel von Tronka, gemästet werden. »[...] das sind nicht meine Pferde, gestrenger Herr«, schreit er den Junker an. »Das sind die Pferde nicht, die dreißig Goldgülden wert waren! Ich will meine wohlgenährten und gesunden Pferde wieder haben.«<sup>25</sup> Er erfährt weder von den Gerichten Sachsens noch von denen Brandenburgs Gerechtigkeit, zum Teil, weil einflußreiche Leute in beiden Hauptstädten durch Blut oder Heirat mit dem Junker von Tronka verwandt sind. Familienloyalität ist stärker als das Gesetz und unterläuft es. Die Regierungen in Dresden und Brandenburg weisen seine Sache zurück. Sie fordern ihn auf, seine Pferde von Schloß Tronka zu holen und den ganzen Vorfall zu vergessen. Zuletzt wird seine Frau von einer übereifrigen Leibwache tödlich verletzt, als sie versucht, das Verfahren in seiner Sache zu einer persönlichen Bitte an den Kurfürsten von Sachsen in Berlin zu machen.

Nachdem Kohlhaas seine Frau beerdigt hat, nimmt er das Gesetz in die eigenen Hände. Später, im Gespräch mit Luther, rechtfertigt Kohlhaas seine Handlungen dadurch, daß er sagt: »Verstoßen [...] nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist! [...] 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«<sup>26</sup>. Kohlhaas behauptet hier, daß man ihn in einen Naturzustand zurückversetzt habe und daß er deshalb das Recht habe, einen neuen Gesellschaftsvertrag einzuführen.

Kohlhaas setzt »einen Rechtsschluß« auf, der »kraft der ihm angeborenen Macht«<sup>27</sup> fordert, daß der Junker seine Schwarzen eigenhändig in Kohlhaas' Ställen mästen soll. Als der Junker dies verweigert, sammelt Kohlhaas Anhänger, steckt Schloß Tronka an und tötet den Verwalter, den Burgvogt und ihre Familien, nicht aber den Junker, der entkommt. Er rüstet sich dann mit einer wachsenden Bande bewaffneter Männer als unabhängige Einheit aus, die den Junker verfolgt, um an ihm Rache zu nehmen. Er geißelt die Gegend. Er steckt erst Wittenberg und dann Leipzig in Brand, bestraft sie dafür, daß sie dem Junker Zuflucht gewährt haben. Er und seine Leute sind, wie es scheint, unbezwingbar. Alle Versuche, sie zu fangen, schlagen fehl. Erst das Eingrei-

25. Ebd., 15.

26. Ebd., 45.

27. Ebd., 31.

fen Martin Luthers in einem merkwürdigen Gespräch, das auf historischen Tatsachen beruht, aber in seinen Einzelheiten über das geschichtlich Dokumentierte hinausgeht, bringt Kohlhaas dazu, seine Waffen niederzulegen, Amnestie vom sächsischen Kurfürsten anzunehmen und erneut beim Gerichtshof in Dresden Gerechtigkeit zu suchen. Am Ende bekommt er recht, der Junker erhält eine Gefängnisstrafe, die schwarzen Pferde werden Kohlhaas so fett wie einst zurückerstattet, dazu voller Ersatz für seinen Schaden und den des Stallknechts. Doch im gleichen Moment wird Kohlhaas aufgrund eines Urteils des Kaisers des Heiligen Römischen Reiches in Wien hingerichtet. Letzterer sieht sich nicht an die Amnestie gebunden. Die Rechtsprechung unterstützt ihn darin. Das Verbrechen von Kohlhaas liegt in der »Verletzung des öffentlichen, kaiserlichen Landfriedens«<sup>28</sup>.

Wie so häufig im Fall von Kleists Erzählungen und Stücken wiederholt das Urteil das Verbrechen.<sup>29</sup> Wenn es ungerecht ist, daß Kohl-

28. Ebd., 94.

29. Paul de Man: »Allegory of Reading«, in: ders., *Allegories of Reading*, Minneapolis 1979, 221-245. Die Beobachtung findet sich beiläufig im Verlauf einer Lektüre von Rousseaus *Profession de foi*: »Ein Text wie die *Profession de foi* kann insofern buchstäblich »unlesbar« genannt werden, als er zu einer Reihe von Behauptungen führt, die einander radikal ausschließen. Diese Behauptungen sind auch nicht bloß neutrale Feststellungen; es sind appellierende Performative, die den Übergang von der reinen Äußerung zur Handlung verlangen. Sie zwingen uns zu einer Wahl und zerstören gleichzeitig die Grundlagen jeder Wahl. Sie erzählen die Allegorie einer richterlichen Entscheidung, die weder besonnen, noch gerecht sein kann. Wie in den Stücken Kleists wiederholt das Urteil das Verbrechen, das es verurteilt.« Ebd., 245. – De Man zeigt, inwiefern die Versuchung des »Theismus« in der *Profession de foi* zugleich als intellektuell unsinnig verdammt wie auch als in gewisser Form unausweichlich vorgeführt wird. Der Text verlangt, daß wir ein Urteil darüber fällen, was er sagt und worüber er redet, und zeigt zugleich, daß ein jedes Urteil notwendiger Weise grundlos ist. Meine Lektüre von Kleists Allegorie der Gerechtigkeit in *Michael Kohlhaas* sieht die Situation des Lesers in Analogie zu derjenigen des Protagonisten. Während ich aber die Härte des begrenzten Raumes, in den Rousseaus *Profession de foi*, de Mans Essay und Kleists *Michael Kohlhaas* auf je unterschiedliche Weise ihre Leser stellen, nicht bestreite, gewinne ich den Eindruck der Möglichkeit einer neuen Gerechtigkeit und einer neuen Übernahme von Verantwortung für Handlungen und Urteile, die in diesem begrenzten Raum vollzogen, bzw. gefällt werden. Wenn wir urteilen und handeln müssen, dann müssen wir auch von diesen Handlungen und Urteilen sagen, was Kohlhaas und die Unterzeichner der Unabhängigkeitserklärung auf unterschiedliche Weise über das, was sie getan hatten, sagten: »Ja, ich tat es und ich übernehme die Verantwortung dafür, sogar, wenn es ungerecht in dem Sinne war, daß es in der politischen Ordnung, in der ich wohne, nicht auf einem feststellbaren vorherigen Rechtsgrund basierte. Ich erkläre meine Handlung und mein Urteil als den Grund



haas »einen Scheffel Hafer [...] gescheut«<sup>30</sup> hat, wie es im Sprichwort heißt, das er zitiert, wenn er zu unrecht das Schloß niederbrennt, all jene Menschen tötet, die Gegend ausplündert und zwei Städte in Brand steckt wegen zwei schwarzen Pferden, dann erscheint es ebenso ungerecht, ihn für etwas hinzurichten, was rechtlich lediglich als »Verletzung des öffentlichen, kaiserlichen Landfriedens« definiert ist. Keine der Bestrafungen paßt zum Verbrechen. Beide stehen in keinem Verhältnis zueinander. Es bedürfte keiner empfindlichen Goldwaage, um zu sehen, daß in beiden Fällen mit den Waagen der Gerechtigkeit etwas nicht stimmt.

Kleists Erzählweise unterstreicht die tödliche Ironie des doppelten Endes. Der Tag von Kohlhaas' Hinrichtung, der Tag, »an welchem er die Welt, wegen des allzuraschen Versuchs, sich selbst in ihr Recht verschaffen zu wollen, versöhnen sollte«<sup>31</sup>, ist zugleich, wie ihm der Kurfürst von Brandenburg mitteilt, als er zum Schafott geführt wird, »der Tag, an dem dir dein Recht geschieht!«<sup>32</sup> »Schau her«, sagt er, »hier liefere ich dir alles, was du auf der Tronkenburg gewaltsamer Weise eingebüßt, und was ich, als dein Landesherr, dir wieder zu verschaffen, schuldig war, zurück: Rappen, Halstuch, Reichsgulden, Wäsche, bis auf die Kurkosten sogar für deinen bei Mühlberg gefallenen Knecht Herse.«<sup>33</sup> Mit der einen Hand erstattet das Gesetz ihm vollen Ersatz, mit der anderen beraubt es ihn seines Lebens. Die Erzählung macht deutlich, daß Kohlhaas niemals in der Angelegenheit der Schwarzen Recht bekommen hätte, wenn er nicht die Gerechtigkeit in die eigene Hand genommen und dadurch sich das Henkersbeil verdient hätte. Die Waagen der Gerechtigkeit lassen sich nicht ins Gleichgewicht bringen. Aus Sicht des Gesetzes ist Gerechtigkeit geübt worden. Das Gesetz wurde behauptet und gerecht angewandt. Die Behörden können mit gutem Gewissen schlafen. Aus der Perspektive von Kohlhaas betrachtet, hat er in dem Moment alles verloren, wo er alles, was er verloren hatte, wiedererlangt hat.

Wie können wir diese Erzählung angemessen (justly) lesen, wie ihr gerecht werden? Eine merkwürdige Tatsache im Zusammenhang von *Michael Kohlhaas* ist bereits offensichtlich. Mehr noch als bei den meisten anderen fiktionalen Werken scheint es notwendig zu sein, daß man die Erzählung wiederholt, um über sie reden, sie »lesen«, analysieren und bewerten zu können. Ein Großteil der »Wissenschaft« (»criti-

eines neuen Rechts.« Ein literarisches Werk, so mein Argument, legt das Gesetz auf eine diesen Handlungen und Urteilen analoge Weise fest.

30. Kleist, »Kohlhaas«, 47.

31. Ebd., 100.

32. Ebd., 101.

33. Ebd.

cism») zu Kleists Erzählungen beschränkt sich darauf.<sup>34</sup> Ein Beispiel ist die hier zitierte Einführung Greenbergs zur englischen Übersetzung. Wenn *Michael Kohlhaas* einführend, ursprünglich und erfinderisch ist und sich dessen vielleicht schuldig macht, wenn die Erzählung ihr eigenes, neues Kleistsches Gesetz des Erzählens festlegt, und dies in Herausforderung der überkommenen Gesetze des Verhältnisses von Erzählung zu Geschichte oder von Wahrscheinlichkeit zu Wahrheit, dann scheint die Wirkung der Erzählung auf ihre Leser zu sein, daß diese die Erzählung immer wieder neu erzählen müssen. Wir müssen das Verbrechen, wenn es eines ist, wiederholen, wenn wir versuchen, uns über die Erzählung Rechenschaft abzulegen, ihr gerecht zu werden, sie einzureihen in das, was wir über Literatur bereits wissen, und in die üblichen Weisen, Literatur zu rationalisieren, so wie in der Erzählung die höchsten Behörden gezwungen scheinen, noch einmal in neuer Form zu tun, was Kohlhaas getan hat. Sie tun dies im Bestreben, den Bruch des Friedens zu heilen, den er verursacht hat, ihre Rechtsprechung wieder zu behaupten und ihre Autorität (authority) zu begründen.

Dieser Zwang zum neuerlichen Erzählen<sup>35</sup> legt eine Antwort auf die oben gestellte Frage nahe, inwiefern ein literarisches Werk nicht nur original sein, etwas bis dahin Ungehörtes erfinden, sondern auch sich selbst als allgemeines Gesetz überliefern könnte. Die Erzählung neigt dazu, sich selbst auszusäen und ihre Leser dazu zu zwingen, erneut zu tun, was sie macht, so wie Kohlhaas' Forderung nach Gerechtigkeit zu einer weitverbreiteten Ungerechtigkeit führt, wenn das das richtige Wort dafür ist. Diese Ungerechtigkeit erstreckt sich nicht nur auf das, wozu er gebracht wird, sondern auch auf das, wozu er andere bringt. Dies ist eine ironische und außerordentlich beunruhigende Version von Kants Formulierung des kategorischen Imperatives in der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*: »[...] ich soll niemals anders verfahren, als so, daß ich auch wollen könne, meine *Maxime* solle ein allgemeines Gesetz werden«<sup>36</sup>.

34. Vgl. Thomas Mann: »Preface«, in: *H. von Kleist. The Marquise of O. – and other Stories*, übersetzt von Martin Greenberg, New York 1960, 5. Vgl. ebd., Martin Greenberg: »Introduction to Marquise von O.«, 27.

35. Im Original: »compulsion to retell«, wörtlich: Wiedererzählungszwang, Wortspiel in Anspielung auf Freuds *Wiederholungszwang*, (A.d.Ü.).

36. Immanuel Kant: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), *Immanuel Kant. Werke*, Darmstadt 1956, Bd. 7, 28. Dieser Satz und der ihn umgebende Kontext bei Kant werden diskutiert in: J. Hillis Miller: »Reading Telling. Kant«, in: ders., *The Ethics of Reading*, Columbia University Press, New York 1989, 13, 26. Diese Paperback-Ausgabe von 1989 berichtigt einen Übersetzungsfehler in der ersten Ausgabe. – Hardy E. Jones definiert Kants Idee von der Beziehung zwischen moralischer Instanz und Gesetzgebung auf eine meinen Gedanken über *Micha-*

Wie aber kommt es in der Geschichte (im Gegensatz zu: *mit der Geschichte*) dazu, daß Kohlhaas' anfängliche Forderung nach Gerechtigkeit in der Angelegenheit seiner zwei Pferde sich auf eine universelle juristische, politische und moralische Ebene ausweitet? Die Reihe der ›Dekrete‹ (decrees), die Kohlhaas erläßt, zeigt, inwiefern ein universelles neues Gesetz seiner anfänglichen und hartnäckig behaupteten Forderung nach Gerechtigkeit von den Gerichten auf der Grundlage seines eigenen und außerordentlich empfindlichen ›Rechtsgefühls‹ innewohnt. Das deutsche Wort für ›decree‹, ›Rechtsschluß‹, klingt für einen Englischsprachigen stärker als seine englische Entsprechung. Es legt nahe, daß ein Recht eingerichtet oder festgelegt wird.

Für Kohlhaas führt ein ›Rechtsschluß‹ rasch zu mehr und dann schnell zur revolutionären Einrichtung einer neuen Gesetzesordnung. Während er zuerst »kraft der ihm angeborenen Macht«<sup>37</sup> spricht, nimmt er bald im »Kohlhaasische[n] Mandat« für sich in Anspruch, daß er mit dem Junker Wenzel von Tronka »in einem gerechten Krieg liege«<sup>38</sup>. Er fordert Unterstützung von allen Bürgern Sachsens »bei Strafe des Leibes und des Lebens, und unvermeidlicher Einäscherung alles dessen, was ein Besitztum heißen mag«<sup>39</sup>. In einem scheinbar unvermeidbaren Crescendo definiert er in seinem zweiten Manifest sich selbst als »einen Reichs- und Weltfreien, Gott allein unterworfenen

*el Kohlhaas*, die Erzählung und Michael Kohlhaas, die Person, vergleichbare Weise. Hardy E. Jones: *Kant's Principles of Personality*, Madison 1971. Für Kant, so Jones, »ist eine Person eine moralische Instanz mit einem autonomen Willen aufgrund seiner Fähigkeit, Gesetze zu machen, seiner Kraft zur Selbst-Gesetzgebung. Kant sagt, daß rationale Instanzen Gesetzen unterworfen sind, die von ihrem eigenen selbst-gesetzgebenden Willen ausgehen: Sie müssen nur jenen Regeln gehorchen, deren Quelle sie selbst sind. Dies ist etwas, was für ihre Freiheit wesentlich ist und ohne das sie nicht zurecht als moralisch verantwortliche Wesen betrachtet werden könnten.« Vgl. ebd., 131. – Ich verdanke dieses Zitat Paul Privateer. Jones geht in der von mir zitierten Passage nicht auf die soziale Unordnung oder Gewalt ein, die sich ergeben könnte, wenn jede(r) Bürger(in) nur Gesetzen zu gehorchen hätte, deren Quelle sie oder er war, wie Kleist es tut, noch geht er darauf ein, was am Wort »Quellen« problematisch ist. Welches Vermögen oder welche Instanz in mir ist die Quelle der Gesetze, die ich mit meinem »selbst-gesetzgebenden Willen« begründe? Kants Bücher der Moralphilosophie sind Versuche, diese Frage zu beantworten, oder genauer, zu erklären, warum sie nicht beantwortet werden kann, warum wir niemals dem moralischen Gesetz in uns von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen können, obwohl sein zwingender Befehl über uns kategorisch ist.

37. Kleist, »Kohlhaas«, 31.

38. Ebd., 34.

39. Ebd.

Herrn«<sup>40</sup>. Auf dieser Grundlage lädt er »jeden guten Christen« dazu ein, sich ihm anzuschließen.<sup>41</sup> Er gibt noch ein weiteres Manifest heraus, als er Leipzig anzündet. Darin beschreibt er sich selbst als »einen Statthalter Michaels, des Erzengels, der gekommen sei, an allen, die in dieser Streitsache des Junkers Partei ergreifen würden, mit Feuer und Schwert, die Arglist, in welcher die ganze Welt versunken sei, zu bestrafen.«<sup>42</sup> Kohlhaas' letztes Manifest, das er vom eroberten Schloß Lützen aus herausgibt, »worin er sich festgesetzt hatte«, ruft »das Volk auf, sich zur Errichtung einer besseren Ordnung der Dinge, an ihn anzuschließen«<sup>43</sup>. Es ist »auf dem Sitz unserer provisorischen Weltregierung«<sup>44</sup> gezeichnet. Wenn er nun hinausgeht, wird ihm »ein Cherubsschwert, auf einem rotledernen Kissen, mit Quasten von Gold verziert [...] vorangetragen, und zwölf Knechte, mit brennenden Fackeln folgten ihm«<sup>45</sup>. Dies ist angemessen für jemanden, dessen bevorzugte Zerstörungsinstrumente, wie bei seinem Namensvetter, dem Erzengel Michael, Feuer und Schwert sind.

Der Leser wird die verrückte Logik dieser raschen Ausweitung vom Besonderen und Beschränkten zum Allgemeinen sehen. Obwohl es bei Kohlhaas' Streit nur um zwei Pferde geht, hat er, sobald er sich auf seinen eigenen Gerechtigkeitssinn statt auf das Justizsystem Sachsens beruft, seiner Staatsbürgerschaft entsagt und die Legitimität der Gerichte herausgefordert. Er hat sich implizit zum Führer einer revolutionären neuen Weltregierung erklärt, mit ihrem eigenen neuen Gesetzbuch und anderem Staatszubehör: Herrscher, Gesetzgeber, Gerichtshöfe, Universitäten und der Rest. Obwohl Kohlhaas' Berufung auf das Urteil seiner eigenen Brust statt auf die öffentlichen Gerichtshöfe nicht offensichtlich gewalttätig ist, besitzt sie implizit die Gewalt jeder begründenden (inauguralen) Setzung eines neuen Gesetzes und jeder Legitimierung eines neuen Staates. Kohlhaas' Berufung auf sein angeborenes Rechtsgefühl in der Angelegenheit der zwei Pferde bedeutet nicht nur die Einrichtung eines einzelnen neuen Gesetzes oder vorläufigen Gerichtshofes, sondern einer revolutionären neuen Weltordnung. Die ursprüngliche, eingeschränkte Forderung enthält ihre eigene implizite Universalisierung. Sie enthält zugleich in sich die Möglichkeit all der gewalttätigen Akte, die Kohlhaas und seine Männer begehen. Die Berufung auf eine Gerechtigkeit, die privat ist und zugleich universell, auf ein Gesetz über dem Gesetz, ist essentiell gewalttätig, sogar dann, wenn

40. Ebd., 36.

41. Ebd.

42. Ebd., 41.

43. Ebd.

44. Ebd.

45. Ebd., 43f.

jene Berufung auf die gewaltloseste Weise ausgeführt wird, zum Beispiel als passiver Ungehorsam oder friedliche Versammlung.

Kohlhaas' Erklärung einer neuen Weltordnung nimmt die übliche Form solcher Erklärungen an, ob sie Erfolg haben oder nicht. Obwohl seine Rechtsbeschlüsse und Manifeste das neue Volk und das neue Gesetz, in dessen Namen sie sprechen, erst performativ schaffen, sprechen seine Deklarationen so, als ob das Gesetz und die Menschen, die unter den von ihm eingerichteten Rechten zusammengebracht werden, bereits existieren und in seinen Erklärungen nur konstativ beschrieben werden. Unabhängigkeitserklärungen übernehmen nicht die Verantwortung für das, was sie tun. Sie sprechen im Namen eines vorab existierenden Volkes und vorab existierender Rechte, die sie tatsächlich durch einen performativen Machtspruch erst schaffen.<sup>46</sup> »Wir erachten diese Wahrheiten für selbstverständlich«<sup>47</sup>, aber sie waren nicht »selbstverständlich«, bevor sie von unseren Gründervätern in einem Sprechakt zum Ausdruck gebracht wurden, der nicht einfach die Bekundung von vorab existierenden Tatsachen war.

Kohlhaas' neue Erklärung der Menschenrechte ist jedoch ein Performativum, das fehlschlägt.<sup>48</sup> Der Kontext und die Umstände stimmen nicht. Seine Proklamation wird nicht durch einen neuen Vertrag und eine neue Verfassung sanktioniert. Daß dies geschehen könnte, fürchtet die Obrigkeit (authorities) in Sachsen und dies bringt sie dazu, ihn mit solcher Gewalt zu bedrohen. Eine ähnliche Furcht hat möglicherweise die Obrigkeit bestimmt, die so skrupellos die Pro-Demokratie-Bewegung in der Volksrepublik China niedergeschlagen hat. Es begann damit, daß einige Studenten Poster aufhängten und sich trafen, um Reden zu halten, aber bald demonstrierte eine Million Bürger und überall prangten Poster.

Im Augenblick von Kohlhaas' größtem militärischen Erfolg greift Luther ein, um Kohlhaas »in den Damm der menschlichen Ordnung zurückzudrücken«<sup>49</sup>. In einer Mitteilung, die überall im Kurfürstentum angeschlagen wird, und dann in einem Gespräch bezichtigt er Kohlhaas, sowohl von »Ungerechtigkeit selbst, vom Wirbel bis zur Sohle erfüllt« als auch »ein Rebell« zu sein »und kein Krieger des gerechten Gottes«, weil er es wage, die Gerechtigkeit in die eigenen Hände zu

46. Jacques Derrida hat großartig über dieses Paradox eines Performativums, das sich als konstative Aussage maskiert, in zwei Aufsätzen geschrieben: Jacques Derrida: »Declarations d'Indépendence«, in: ders., *Otobiographies*, Paris 1984, und Jacques Derrida: *Die Bewunderung Nelson Mandelas oder Die Gesetze der Reflexion. Für Nelson Mandela*, Hamburg 1987.

47. Unabhängigkeitserklärung, USA 1776.

48. Im Original: »infelicitous«, Miller übernimmt hier die Terminologie Austins (A.d.Ü.).

49. Kleist, »Kohlhaas«, 42.

nehmen.<sup>50</sup> Kohlhaas' Antwort lautet, wie gesagt, daß man ihm »den Schutz der Gesetze versagt« habe, er daher aus der Gemeinschaft des Staates, in dem er lebt, ausgeschlossen worden sei und daher das Recht habe, seinen eigenen Staat aufzustellen.<sup>51</sup> Aber Kohlhaas will nicht wirklich sagen, daß er in einen Naturzustand zurückversetzt worden sei, außerhalb von jedem Gesetz. Er will sagen, daß die Gerichtshöfe von Sachsen und Brandenburg nicht das Gesetz für ihn vermitteln, jenes Gesetz, das er in seiner eigenen Brust trägt. Daher ist er im Recht, wenn er ein neues Gesetz und eine neue soziale Ordnung einsetzt, in welcher er Gerechtigkeit im Namen des Gesetzes erfahren wird. Luther erwidert, daß niemand ihm den Schutz der Gesetze verweigert habe, daß er seinen Feinden vergeben, die Pferde, dünn und abgezehrt, zurücknehmen und dann selbst mästen solle. Niemand anderes als Gott habe das Recht, den Kurfürsten für ungerecht zu erklären, weil er sein Verfahren zurückweise. Schließlich willigt Kohlhaas ein, die Armee zu entlassen, Amnestie anzunehmen und seinen Fall mit Unterstützung von Luther erneut vor die Gerichtshöfe von Sachsen zu bringen. Trotzdem weigert er sich hartnäckig, sich in der Hauptsache von der Stelle zu bewegen. »[L]aßt die Erkenntnis, wie es mir zukömmt, sprechen«, sagt er, »und den Junker mir die Rappen auffüttern.«<sup>52</sup>

Das Gespräch mit Luther ist zutiefst ironisch. Nur ein paar Jahre vorher hatte eben dieser Martin Luther Thesen an die Kirchentür in Wittenberg genagelt und sein »Ich kann nicht anders« geäußert. Luther hat sich selbst so verhalten wie sich Kohlhaas verhält. Er hat alle gesellschaftlichen und kirchlichen Obrigkeiten herausgefordert. Er hat sich auf eine jenseits von ihnen liegende höhere Gerechtigkeit berufen. Auf der Grundlage jener Gerechtigkeit hat er eigenmächtig etwas begründet, was sogar noch wichtiger ist als ein neuer Staat, eine neue Kirche.

Luthers Revolution war ein Erfolg. Innerhalb von zwei Jahrzehnten ist seine Kirche institutionalisiert und von bestimmten Staaten als legitim akzeptiert worden. Luther selbst übt große politische wie auch geistliche Macht aus. Trotzdem verweigert er Kohlhaas streng das Recht, so zu handeln, wie er selbst gehandelt hat, wenngleich er merkwürdiger Weise in seiner Nachricht für den Kurfürst von Sachsen mehr oder weniger das Argument akzeptiert, das er in seinem Gespräch mit Kohlhaas sich zu billigen weigerte. »[I]n der Tat«, berichtet der Erzähler über sein Schreiben<sup>53</sup>, sei Kohlhaas »auf gewisse Weise außer der Staatsverbindung gesetzt worden [...]; und kurz, daß man ihn, um aus

50. Ebd., 42f.

51. Ebd., 45.

52. Ebd., 47.

53. Der tatsächliche Brief Luthers ist nicht überliefert. Er ist für die Geschichte (history) verloren.

dem Handel zu kommen, mehr als eine fremde, in das Land gefallene Macht, wozu er sich auch, da er ein Ausländer sei, gewissermaßen qualifiziere, als einen Rebellen, der sich gegen den Thron auflehne, betrachten müsse«.<sup>54</sup> Die komplizierte Situation der Rechtsprechung jener Zeit ist nicht vollkommen anders als die Situation in den Vereinigten Staaten heute. In den Vereinigten Staaten kann ein Verbrechen, das Staatsgrenzen überschreitet, ebenfalls unter das Gesetz des einen oder des anderen fallen oder unter das föderale Gesetz. Auch in den Vereinigten Staaten kann die Entscheidung, vor welchem Gericht der Fall eines Angeklagten verhandelt werden sollte, einen großen Rechtsstreit auslösen. Kohlhaas sucht Gerechtigkeit von Sachsen und dann von Brandenburg. Er wird letztendlich vom hohen Reichsgericht aufgrund des Formfehlers verurteilt, daß die Amnestie, die von Sachsen gewährt wird, den kaiserlichen Hof nicht bindet.

Aber Kohlhaas als ›fremde Macht‹ zu definieren, heißt, ihn gewissermaßen außerhalb jedes dieser Gesetze zu stellen. Oder eher noch heißt es, ihn entweder den Gesetzen zu unterwerfen, die den Krieg zwischen Staaten regeln, oder den Konventionen jener behutsamen diplomatischen Verhandlungen zwischen Staaten, die den Frieden erhalten, oft durch endlose, ergebnislose Diskussionen. Solche Diskussionen sind strenggenommen außerhalb der Gesetze jedes Staates. Sie sind in gewisser Hinsicht ungesetzlich oder sie unterliegen nur dem internationalen Recht oder den ungeschriebenen Gesetzen der Diplomatie, da sie nicht durch die Gesetze irgendeines der Staaten geregelt werden, die an den diplomatischen Verhandlungen beteiligt sind. Was durch die Diplomatie beschlossen wird, muß in jedem Staat extra ratifiziert werden, um in Kraft zu treten. Walter Benjamin vergleicht die Konventionen der Diplomatie mit jenen ungeschriebenen Gesetzen, welche die Diskussionen innerhalb von Familien regeln. Ihm zufolge sind diese beiden Bereiche außerhalb der Gewalt\*, die charakteristisch ist für Staatsgewalt und Gesetz.<sup>55</sup>

Obwohl Luther die Argumentation annimmt, daß Kohlhaas in gewisser Hinsicht eine fremde Macht ist, läßt er nicht zu, daß dieser sich als berechtigten Abgesandten der Rache Gottes definiert. Er weigert sich, die Beichte von Kohlhaas abzunehmen und ihm das Sakrament zu geben, solange er nicht seinen Feinden vergibt und seine private Rache aufgibt. Gleichwohl schwebt über der Geschichte die Mög-

54. Kleist, »Kohlhaas«, 49.

55. Benjamin schreibt: »So hat denn wie der Umgang von Privatpersonen auch der der Diplomaten eigene Formen und Tugenden hervorgebracht, die, weil sie äußerlich geworden, es dann nicht immer gewesen sind.« Walter Benjamin: »Zur Kritik der Gewalt«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1977, Band II. 1., 179-203, hier 195.

lichkeit, daß Kohlhaas wirklich der Stellvertreter des Erzengels Michael ist, den Gott gesandt hat, um ein sündiges Volk zu bestrafen, das ein verdorbenes Rechtssystem hat, so wie Kleist in seinen anderen Geschichten ironisch mit ähnlichen Möglichkeiten der göttlichen Intervention spielt. Kohlhaas vergleicht seine Abneigung gegen das Vergeben mit derjenigen Christi: »der Herr auch vergab allen seinen Feinden nicht«<sup>56</sup>. Entsprechend sagt der Erzähler über die Plünderung des Schlosses von Tronka: »Der Engel des Gerichts fährt also vom Himmel herab«<sup>57</sup>. Viel hängt davon ab, wie der Leser das »also«\* in diesem Satz auffaßt, genauso wie dort, wo Kant sagt, ich solle »so« handeln, daß die Maxime meines Handelns zu einem allgemeinen Gesetz der Menschheit erhoben werden könnte.

Was ist der Unterschied zwischen Luther und Kohlhaas? Ist es nicht mehr als der Unterschied zwischen einer erfolgreichen und einer erfolglosen Revolution, zwischen einer, die es zur Institutionalisierung und Legitimation bringt, und einer, die wie die meisten revolutionären Versuche mit der Exekution oder Verhaftung des Aufständigen endet? Kohlhaas' Revolution könnte gerechtfertigt sein, aber ohne Erfolg. Andererseits bauscht er, wenn er kein Abgesandter Gottes ist, einen kleinen Gegenstand völlig ungerechtfertigter Weise auf. Er hat einen Riesenwirbel um einen Scheffel Hafer gemacht. Er sollte sich dem Gesetz des Landes, in dem er lebt oder handelt, unterwerfen und annehmen, was auch immer das Gericht für ein Urteil fällt.

Wie würden wir über jene dünne Linie zwischen einem Luther und einem Kohlhaas entscheiden? Sollten wir die Geschichte entscheiden lassen? Angenommen, der Süden hätte den Bürgerkrieg in den Vereinigten Staaten gewonnen, hätte das rückwirkend die Sache des Südens gerechter gemacht? Irgendwie ergibt es keinen Sinn, wenn man die Kontingenzen der Geschichte über Angelegenheiten der Gerechtigkeit entscheiden läßt. Andererseits, wenn Kohlhaas ein zweiter Erzengel Michael »ist«, ein Stellvertreter Gottes, gesandt, um jene zu bestrafen, die das Gesetz nicht richtig anwenden, dann ist das, was er tut, überhaupt nicht revolutionär, originell oder ursprünglich. Er ist der Hüter eines Gesetzes, dessen Bewahrer weder ein Brecher des alten Gesetzes, noch ein heutiger Moses, Lycurgus oder Christus, der ein neues Gesetz einsetzt, indem er das alte verwirklicht und austreicht. Er erläßt nicht ein zuvor ungehörtes Gesetz, das ursprünglich, eröffnend und ohne Präzedenzfall ist, die Grundlage einer neuen Weltordnung.

Das gleiche kann von Luther gesagt werden. Er behauptete nicht, daß er eine neue Religion begründe, sondern daß er eine korrupte christliche Welt reformiere, indem er sie zu einem alten, traditionellen

56. Kleist, »Kohlhaas«, 48.

57. Ebd., 32.



und vollkommen autorisierten Christentum zurückführte. Die Reformation führte das Gleiche zum Gleichen zurück. Die Tatsache, daß das Luthertum zu dem Zeitpunkt, als Luther sein Gespräch mit Kohlhaas hat, so gründlich institutionalisiert und mit der Staatsmacht zusammengelegt worden ist, zeigt an, wie wenig wahrhaft eröffnend die protestantische Reformation war. Luther ist 1540 ein Instrument der etablierten bürgerlichen Ordnung, zumindest gemäß seiner Darstellung bei Kleist, aber auch in geläufigen historischen Berichten.

Hier liegt das Paradox, das der Idee der Festlegung eines neuen Gesetzes inhärent ist, ob diese als politischer Akt in einem Werk der Literatur beschrieben wird oder als Rechtssetzungsakt, der von dem literarischen Werk selbst ausgeführt wird: Um zu funktionieren, muß sie auf einen vorausgehenden Fall verweisen. Sie kann sich nicht selbst autorisieren. Sie muß behaupten, nur bereits existierende Rechte und Gesetze zu beschreiben und zu bekräftigen. Und um zu funktionieren, muß sie anschließend institutionalisiert werden, muß sie von der umfangreichen Maschinerie der Gesellschaft legitimiert werden, in Satzungen und Regeln festgehalten werden, und irgendeine Art von Polizei sowie ein akzeptierter und veröffentlichter Codex von Sanktionen müssen ihr Nachdruck verleihen. Um gesellschaftlich wirksam zu sein, muß ein Werk der Literatur kanonisiert werden, umgeben von einem komplexen Kontext von Ausgaben, Besprechungen, Kommentaren, pädagogischen Überlieferungen usw. Aber sobald entweder Michael Kohlhaas, der Mann, oder *Michael Kohlhaas*, die Geschichte, durch die Vergangenheit autorisiert und für die Zukunft institutionalisiert worden ist, ist er oder sie nicht mehr neuartig, noch nie dagewesen oder ursprünglich, sondern dem homogenen, was bereits als Gesetz erlassen worden ist. Er oder sie legt kein neues Gesetz fest, sondern bestätigt das alte. Die Geschichte von Kohlhaas, wie sie von Kleist auf bewunderungswürdige Weise erzählt wird, veranschaulicht diesen Widerspruch.

Bis hierher habe ich in erster Linie über Ereignisse oder Themen gesprochen, die in der Geschichte beschrieben werden. Wie steht es mit dem Funktionieren der Geschichte selbst, als einem historischen Ereignis, einem Text, der von Heinrich von Kleist zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort geschrieben und unter bestimmten Umständen veröffentlicht worden ist, dann später veröffentlicht und erneut veröffentlicht, übersetzt und kommentiert wurde, bis er schließlich mir in die Hände gefallen und als Leser unter die Augen gekommen ist. Ich habe gesagt, daß das inhärente Paradox in der Idee der Festlegung eines neuen Gesetzes nicht nur für die politischen Akte gilt, die in einem literarischen Werk beschrieben werden, zum Beispiel im Aufstand und in der Exekution von Kohlhaas, sondern auch für den gesetzgebenden Akt, den das Werk, zum Beispiel diese Geschichte, ausführt. Wie kann diese Behauptung ausgeführt, verstanden und gerechtfertigt werden?

Zu diesem Zweck wende ich mich einer zentralen Episode von

*Michael Kohlhaas* zu, die ich bis jetzt noch nicht diskutiert habe, der Episode der wahrsagenden Zigeunerin. Diese Episode ist eine Allegorie über das Funktionieren der Geschichte. Sie zeigt, daß die Geschichte nicht deskriptiv oder konstativ ist, sondern performativ. Oder eher noch zeigt sie, daß die Geschichte, indem sie beschreibt oder erzählt, ausführt (*performs*), denn strenggenommen ist innerhalb der Begriffe der traditionellen Sprechakttheorie nichts Performatives an der Geschichte Kleists. *Michael Kohlhaas* macht wenig mehr, als in einer trockenen, knappen, ökonomischen, einer Chronik gleichenden Weise Ereignisse zu erzählen, von denen es heißt, sie hätten sich in der Geschichte ereignet. Ihre Intention scheint überhaupt nicht performativ zu sein, sondern rein epistemologisch: Die Tatsachen richtig wiederzugeben, sie so zu erzählen, wie sie waren. Ein Urteil wie dasjenige, das der Erzähler über Kohlhaas fällt, ist durch und durch ironisch. Es drückt eher das kollektive Urteil der Zeit aus als die Einschätzung, zu der die Geschichte selbst den Leser hinführt: »Hierauf erschien nun [...] der verhängnisvolle Montag nach Palmarum, an welchem er [Kohlhaas, A.d.Ü.] die Welt, wegen des allzuraschen Versuchs, sich selbst in ihr Recht verschaffen zu wollen, versöhnen sollte.«<sup>58</sup>

Die Geschichte der unwahrscheinlichen Erfüllung der Vorhersage der Zigeunerin über einen Rehbock wurde von Kleist einer beinahe vergessenen Novelle Friedrich Maximilian Klingers entnommen und modifiziert, aus »Der Kettenträger«<sup>59</sup>, den Kleist 1801 gelesen hat.<sup>60</sup> Der Hauptteil ihrer Geschichte (story) scheint jedoch Kleists Hinzufügung zur Geschichte (history) gewesen zu sein. Es ist ein sagenhaftes Element, das auf entscheidende Weise in die Lebensgeschichte des historischen Kohlhaas eingreift, wie Kleist sie erzählt. Mehrere Motive, die charakteristisch für das Geschichtenerzählen Kleists sind, kommen in dieser Episode zusammen: die ironische Spur von Zeichen, die Gottes unergründliches Urteil erkennen lassen; das Zusammenwirken von äußerst unwahrscheinlichen Zufällen im menschlichen Leben; die performative Funktion von Botschaften, Briefen, Notizen, Papieren, Dekreten, Manifesten, Gerichtsurteilen – des Schreibens in allen Erscheinungsformen in der menschlichen Geschichte. Für Kleist beschreiben, kommunizieren oder informieren solche Schreiben nicht einfach bloß. Sie lassen etwas sich ereignen. Ein Beispiel ist, wie das Mißlingen von Kohlhaas' Versuch, Gerechtigkeit von den Gerichten zu erlangen, durch Dokumente vermittelt wird. Der Aufschub des Gesetzes, der unabsehbare ›Prozeß‹, der das Verfahren von Kohlhaas fortwährend auf-

58. Ebd., 100.

59. Friedrich Maximilian Klinger: *Der Kettenträger*, Amsterdam 1796.

60. Der Beleg dafür ist ein Brief Kleists an Wilhelmine von Zenge vom 22. März 1801. Vgl. Sembdner, »Briefe«, Bd. 2, 630ff.

schiebt – der es aus dem Gericht herauswirft, ihm zum Aufgeben rät – funktioniert auf dem Wege von Papieren und Dokumenten, niemals auf dem jener direkten Konfrontation von Angesicht zu Angesicht, die Kohlhaas erst bekommen kann, als es zu spät ist und er sich außerhalb des Gesetzes gestellt hat, indem er das Gesetz in seine eigenen Hände genommen hat.

Das erste dieser Motive, das möglicherweise übernatürliche Zeichen, erscheint früh in der Geschichte, als »ein ungeheurer Wetter-schlag« und »ein plötzlich furchtbarer Regenguß«<sup>61</sup> Kohlhaas aufhält, als er gerade dabei ist, das Kloster niederzubrennen, in dem von Tronkas Tante Äbtissin ist und von Tronka Unterschlupf gewährt hat. Sollen wir das ernsthaft als Manifestation von Gottes Urteil über Kohlhaas nehmen? Ist es das Zeichen des plötzlichen Eingriffs der Ewigkeit in die Zeit? Der Text erlaubt es dem Leser nicht, mit Gewißheit zu entscheiden. Es gibt den Blitz. Man kann ihn lesen, wie man will.

Das zweite Motiv, die zweite Koinzidenz oder der zweite unwahrscheinliche Zufall, durchdringt die ganze Episode. Kohlhaas begegnet der Zigeunerin aufgrund eines reinen Zufalls, gleichwohl wird diese Begegnung für sein Schicksal entscheidend. Er ist bloß zufällig in der Marktstadt Jüterbock, als die Zigeunerin das Schicksal der Kurfürsten von Sachsen und Brandenburg erzählt, die zufälligerweise sich gerade hier getroffen haben, um irgendein Geschäft zu tätigen. Sie sagt dem Kurfürsten von Brandenburg ein gutes Schicksal voraus, dem Kurfürsten von Sachsen aber ein schlechtes. Sie weigert sich, dem zweiten zu sagen, was dieses schlechte Schicksal sein wird, aber sie schreibt auf ein kleines Stück Papier »den Namen des letzten Regenten deines Hauses, die Jahrszahl, da er sein Reich verlieren, und den Namen dessen, der es, durch die Gewalt der Waffen, an sich reißen wird«<sup>62</sup>. Aus irgendeinem mysteriösen Grund, der nie erklärt wird, gibt sie das Papier Kohlhaas, der zu der neugierigen Menge, die sich um die Wahrsagerin gebildet hat, hinzugetreten ist. Sie erzählt ihm, daß es ein Amulett sei, das ihm das Leben retten werde. Kohlhaas liest das Papier bis zum letzten Augenblick seines Lebens nicht. Der Erzähler sagt ein wenig dunkel, daß er es »um mancherlei Gründe willen«<sup>63</sup> lasse. Das ungelesene Papier hat auf eine Weise mehr Macht. Wenn Kohlhaas weiß, was es sagt, dann wird er die Macht haben und damit die Verantwortung, es zu sagen oder nicht zu sagen, wie es sein Gewissen befiehlt. Solange er es nicht gelesen hat, kann er seine Fähigkeit, es zu lesen oder auch nicht, als eine zusätzliche Waffe benutzen.

Daß das, was sie für beide Kurfürsten vorausgesagt hat, unfehl-

61. Kleist, »Kohlhaas«, 35.

62. Ebd., 92.

63. Ebd., 86.

bar passieren wird, wird garantiert, wenn das »Unterpand« der Wahrheit »alles dessen, was sie vorgebracht« hat, unwahrscheinlicher Weise erfüllt wird.<sup>64</sup> Der Rehbock trifft sie auf dem Marktplatz, gerade so, wie sie es gesagt hatte, und das, obwohl der Kurfürst von Brandenburg das Reh für den Tisch geschlachtet hatte, um die Erfüllung der Vorhersage zu verhindern. Ein großer Schlächterhund nimmt den Kadaver aus der Küche und legt ihn vor ihre Füße. Wie es der Kurfürst in einem Satz sagt, der an den früheren Blitzschlag erinnert: »Der Blitz, der an einem Wintertag vom Himmel fällt, kann nicht vernichtender treffen, als mich dieser Anblick«<sup>65</sup>.

Später ereignet es sich aufgrund eines außerordentlich unwahrscheinlichen Zufalls, daß der Kurfürst von Sachsen Kohlhaas begegnet, als er in Ketten geworfen ist, um vor das Hofgericht in Berlin gestellt zu werden. Bis dahin hat der Kurfürst die Identität des Mannes nicht gekannt, dem die Zigeunerin das Papier gegeben hat, noch hat er ihn zu finden vermocht. Den Kurfürsten trifft der Schlag, als Kohlhaas ihm erklärt, wie er das Papier erhalten habe, das er in einer Bleikapsel um seinen Hals trägt. Das Bewußtsein, daß Kohlhaas das Papier hat, das ihm die Zukunft vorhersagen wird, ergreift Besitz von ihm. Gepeinigt vom Wunsch, die Zukunft zu kennen, versucht er jedes verfügbare Mittel, um das Papier von Kohlhaas zu bekommen, verspricht ihm Freiheit und eine vollkommene Begnadigung und versucht zu erreichen, daß seine Hinrichtung verschoben wird, alles vergebens.

Am unwahrscheinlichsten ist, daß der Kämmerer des Kurfürsten zufällig die tatsächliche Zigeunerin wählt, die zufällig der toten Ehefrau von Kohlhaas wunderbar ähnlich sieht und den gleichen Namen trägt, als er eine beliebige alte Frau von den Straßen holt, die sich als die tatsächliche Wahrsagerin ausgeben und Kohlhaas dazu bringen soll, daß er das Papier herausrückt. Anlässlich dieser Begebenheit äußert sogar der Erzähler die Worte, die ich als Epigraph für diesen Beitrag gewählt habe: »die Wahrscheinlichkeit [ist] nicht immer auf Seiten der Wahrheit«<sup>66</sup>. Kleist rechtfertigt dieses Ereignis dadurch, daß er sich feierlich auf die Geschichte beruft, doch das fragliche Ereignis ist, wie wir wissen, fiktiv: »so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen«<sup>67</sup>. Ich kann mir nicht helfen, sagt Kleist hier praktisch, so ist es passiert. Das ist wie Luthers »Ich kann nicht anders«. Aber so ist es *nicht* passiert. Die Berufung gegen aristotelische Gesetze der Wahrscheinlichkeit in der *Mimesis* auf die höhere

64. Ebd., 93.

65. Ebd., 93.

66. Ebd., 96.

67. Ebd.

Autorität dessen, was tatsächlich in der Geschichte passiert sei, ist eher eine Berufung gegen die aristotelische Poetik auf eine neue Kleistsche Poetik, die auf unwahrscheinlicher, aber wahrhafter Kontingenz beruht.

Die Zigeunerin verrät den Auftrag des Kämmerers und sagt Kohlhaas, er solle das Papier behalten. Am Tag seiner Hinrichtung sendet sie ihm eine Nachricht, in der sie ihn davor warnt, daß der Kurfürst vorhat, seinen Körper auszugraben, nachdem er hingerichtet worden ist, um das Papier zu erlangen. Kohlhaas revanchiert sich unmittelbar vor seiner Enthauptung, indem er dem Kurfürsten ins Auge sieht, das Papier entsiegelt, durchliest und dann schluckt. Der Kurfürst fällt prompt in einem Anfall ohnmächtig um. Die Geschichte endet mit dem Bericht, daß der Kurfürst von Sachsen nach Dresden »zerrissen an Leib und Seele«<sup>68</sup> zurückkehrt, während die Kinder von Kohlhaas zu Rittern geschlagen werden und es seinen Nachkommen gutgeht. Er wird allgemein vom Volk dafür respektiert, daß er ein Gesetz respektiert, das allen positiven, institutionalisierten Gesetzen übergeordnet ist. Zu diesem Gesetz hat er allein Zugang und zwar durch sein »Rechtsgefühl«<sup>69</sup>. Wie im Fall der Erfüllung der Prophezeiung der Zigeunerin muß man, wie der Erzähler in seiner lakonischen Weise sagt, »das Weitere in der Geschichte nachlesen«<sup>70</sup>. Die politische und persönliche Prophezeiung

68. Ebd., 103.

69. Benjamin beobachtet, daß es charakteristisch für den »großen« Verbrecher sei, daß er sich paradoxer Weise Respekt und Bewunderung des Volks verschafft. Er ist der Gesetzesbrecher, der gleichwohl etwas wesentliches über die Gewalt enthüllt, die jeder Gesetzgebung innewohnt, sogar wenn seine Bestrafung als notwendig im Interesse der Aufrechterhaltung von Gesetz und Ordnung akzeptiert wird. Benjamin, »Kritik«, 183.

70. Kleist, »Kohlhaas«, 103. Im Körper dieses Aufsatzes müssen meine Lippen versiegelt bleiben, weil die Bedeutung der Geschichte von der Tatsache abhängt, daß die Zukunft des Kurfürsten nicht offenbart wird. In dieser Fußnote allerdings füge ich, so säuberlich abgetrennt vom Körper des Aufsatzes wie der Kopf von Kohlhaas von seinem Körper, das folgende hinzu: Der Kurfürst von Sachsen zwischen 1532 und 1547, d. h. zur Zeit der Geschichte, war Johann Friedrich I., der Großmütige (1503-1554), der letzte Kurfürst der Ernestinischen Linie des Hauses von Wettin. Er wurde von der siegreichen Armee Karls V. verwundet und gefangengenommen bei der Schlacht von Muhlberg am 24. April 1547. Obwohl eine Todesstrafe nicht ausgeführt wurde, trat der Kurfürst bei der Kapitulation Wittenbergs am 10. Mai 1547 das kurfürstliche Land an seinen zweiten Cousin Moritz, Herzog von Sachsen seit 1541, ab, der zur Albertinischen Linie der Wettins gehörte. Vermutlich enthält die Prophezeiung der Zigeunerin diese Tatsachen. Wie der Kurfürst befürchtet, ist er selbst der letzte seiner Linie, der das kurfürstliche Sachsen regiert. Meine Quelle, die Encyclopaedia Britannica, sagt im übrigen überhaupt nichts über Kohlhaas im Eintrag für Johann Friedrich I.,

der Zigeunerin spiegelt das Orakel Apollos wider, der in *Oedipus Rex* Laios sagt, daß sein Sohn ihn töten wird. Es spiegelt ebenfalls die Prophezeiung der Hexen in *Macbeth* wieder. Solche Vorhersagen zu hören, läuft in Literatur, wenn nicht im Leben darauf hinaus, daß man weiß, daß sie, wie unwahrscheinlich sie auch immer sein mögen, unausweichlich passieren werden, bis hin zur letzten Einzelheit. Solche Prophezeiungen sind eher performativ als nur konstativ. Prophezeiungen gleichen Versprechen. Sie sagen: »Dies wird passieren, ich verspreche es Dir«.

Was soll der Leser aus dieser Episode machen? Warum hat Kleist dem Leser nicht erzählt, was die Erfüllung der Prophezeiung war? Warum hat er gerade diese Fiktion zu den historischen Quellen hinzugefügt? Die hinzugefügte Episode der wahrsagenden Zigeunerin ist eine in die Geschichte (history) hineingeschmuggelte Fiktion, welche die Bedeutung jener Geschichte (history) radikal verändert. Es ist eine erstaunliche Allegorie der Beziehungen von Michael Kohlhaas und *Michael Kohlhaas*, des Mannes und der Geschichte (story), zur Geschichte (history). Die Ergänzung gibt ein Zeichen für die Umwandlung der Geschichte in Literatur, das heißt, in eine Anordnung von Worten, der zu einem späteren Zeitpunkt, wenn sie geschrieben, veröffentlicht und gelesen wird, ihre eigene Macht des performativen Eingriffs in die Geschichte zukommt. Unter »Literatur« verstehe ich hier jedes Nacherzählen, denn sogar die trockenste nachträgliche Chronik wird literarische oder rhetorische Elemente enthalten, die sie in ihrer eigenen Zeit oder später, jedesmal, wenn sie gelesen wird, etwas bewirken läßt.

Kohlhaas' Errichtung einer neuen Weltregierung mit dem Zweck, Gerechtigkeit in der Angelegenheit zweier Pferde zu erlangen, ist Kleists Schreiben dieser merkwürdigen Geschichte vergleichbar. In beiden Fällen handelt es sich um eine abrupte Unterbrechung des Laufs der Geschichte, im einen Fall der politischen Geschichte, im anderen der Literaturgeschichte und darüber vermittelt, auf wie auch immer geringfügige Weise, auch der politischen, ethischen und sozialen Geschichte. Kohlhaas führt ein neues staatliches Gesetz ein. Die Geschichte führt neue Ideen der erzählerischen Wahrscheinlichkeit und Wahrheit ein und dadurch implizit neue Codes für alles in der Gesellschaft, was auf Erzählung basiert, so etwa für den Vortrag von Fällen vor dem Gesetz.

*Michael Kohlhaas* ist ohne anerkannte Macht oder Autorität. Es ist kein heiliger Text, nicht einmal ein Werk, das für den etablierten Kanon der westlichen Literatur so zentral ist wie zum Beispiel Werke von Goethe und Schiller. Einigermassen überraschend hat *Michael Kohl-*

erst recht nichts über die Zigeunerin. *Encyclopaedia Britannica*, Chicago 1966, Bd.13, 1338. Es gibt eine dreibändige Biographie von Johann Friedrich I., die ich noch nicht gesehen habe. Ich muß es nachlesen.

*haas* allerdings in deutschsprachigen Ländern eine merkwürdige Art von Kanonizität. Generationen von deutschen und schweizer Schulkindern auf der Ebene unserer Junior High School haben die Geschichte genauestens gelesen und studiert. Sie wird als Modell eleganten korrekten deutschen Prosastiles gelesen, aber unausweichlich auch als ein ideologisches Modell. Vor kurzem wurde basierend auf der Geschichte ein Hörspiel verfaßt. Eine Buchhandlung in Berlin heißt »Kohlhaas & Company« und hat ein schwarzes Pferd als Logo. *Michael Kohlhaas* wurde, wie man mir erzählt hat, während der spektakulären Umwandlungen Ostdeutschlands in Berlin als komplexes Vorbild von Widerstand und politischem Mut beschworen, obwohl die Geschichte auch als Warnung gegen die Kühnheit gelesen werden kann, das Gesetz in die eigene Hand zu nehmen. Insofern *Michael Kohlhaas* in der einen oder anderen Art und Weise gelesen und in das unmittelbare Machen der Geschichte eingebettet wird, ist es ein Werk, das wirkt. Es performiert.

Die Geschichte erzählt dem Leser das wahrscheinliche Ergebnis solch einer performativen Anordnung. Kohlhaas' revolutionäre Geste wird niedergeschlagen. Er wird hingerichtet. Das bereits existierende Gesetz schließt sich um ihn herum. Er hinterläßt kaum eine Welle auf der Oberfläche der europäischen Geschichte. Er ist bekannter durch Kleists fiktive Geschichte über ihn als durch irgendeine auffallende Wirkung, die er auf den Lauf der Geschichte hat. Die Episode des Papiers, das wahr sagt, teilt dem Leser allerdings mit, daß Kohlhaas der Träger der Geschichte ist. Er trägt die Zukunft bei sich und wird eine entscheidende Wirkung auf sie haben. Aber diese Zukunft bleibt unbekannt, bis sie sich ereignet. Nur Kohlhaas liest das Papier. Er nimmt sein Geheimnis mit ins Grab. Die Trennung seines Kopfes, der die geheime Zukunft kennt, von seinem Körper, der die Inkarnation des Scripts ist, in dem die Zukunft geschrieben steht, drückt mit schonungsloser Ironie die Trennung zwischen Tun und Wissen aus. Die Zukunft, die er in sich trägt, bleibt unlesbar, kann nicht kodifiziert oder institutionalisiert werden. Was sich ereignen wird, wird sich ereignen. Am vom Schicksal bestimmten Tag wird das letzte Mitglied der Familie des Kurfürsten seines Amtes enthoben, sein Thron mit Waffengewalt eingenommen werden. Kohlhaas wird wie der rächende Erzengel Michael dabei geholfen haben, dies herbeizuführen, indem er den Lauf umbog, den die Geschichte andernfalls genommen hätte.

In derselben Weise setzt auch Kleists Geschichte ein neues Gesetz, aber dieses Gesetz ist ebenfalls unlesbar, insofern es der Theorie Widerstand leistet. Die Wirkung der Lektüre der Geschichte kann nicht rational vorhergesagt werden. Die Geschichte kann nicht befriedigend in die Institution der Literaturstudien oder der Studien der sozialen Wirkungen von Literatur aufgenommen werden. Sofern die Geschichte erklärt, rationalisiert, theoretisiert und im allgemeinen Unternehmen der Erklärung von Literatur untergebracht oder gesetzlich gemacht

wird, löscht man ihr eigenes inauguales heterogenes Gesetz aus, vergißt es. Jenes Gesetz wirkt gleichwohl jedes Mal von neuem, wenn die Geschichte gelesen wird, so wie Kohlhaas' revolutionäre gesetzgebende Macht verschwindet, als er hingerichtet wird, und doch von »jenseits des Grabes« weiterwirkt: in der Erfüllung der Prophezeiung der Zigeunerin, im Beispiel eines anspruchsvollen Rechtsgefühls, das er zurückgelassen hat, und sogar in der guten Entwicklung seiner Nachkommenschaft.

Michael Kohlhaas tut, was die Geschichte erzählt. Sie setzt das Gesetz von der Abwesenheit, Unzugänglichkeit oder vom Scheitern des Gesetzes ein. In ihr wird eine Beleidigung des Gesetzes wiedergutmacht durch eine Wiederholung einer Beleidigung der Gerechtigkeit. Das gleiche kann gesagt werden von der performativen Wirkung der Geschichte selbst. Insofern es ihr nicht gelingt, die Ereignisse, die sie erzählt, zu erklären, indem sie sie realistisch macht, sie angemessen erzählt oder sie rechtfertigt, sie rund macht, so wie wir von einem »gerechtfertigten Spielraum« sprechen, ist sie ein Performativum, das nicht performiert. Oder sie bringt ans Licht, daß die Erzählung nicht als Dienerin des Gesetzes zu fungieren vermag, welche die Grundlagen des gerechten Gesetzes vollkommen verständlich macht. Die Geschichte artikuliert das Gesetz der Unlesbarkeit jenes Gesetzes, in dessen Namen alle einzelnen Gesetze verkündet und gerechtfertigt werden.

Wie Michael Kohlhaas legt Literatur das Gesetz fest. Jedes Mal, wenn Michael Kohlhaas vor dem Gerichtshof der Gerechtigkeit angeklagt ist, den jeder Leser und jede Leserin in seiner oder ihrer Brust trägt, ist jenes neue Gesetz sozial und historisch wirksam, aber immer auf unvorhersehbare, unvorhersagbare Weisen. Die Wirkungen der Geschichte sind vorab immer unlesbar. Um die performative Wirkung der Literatur in der Geschichte herauszufinden, müssen wir diese Wirkung hinterher in der Geschichte selbst lesen.

Die gesetzgebende Macht eines literarischen Werkes kann nicht im Werk selbst gelesen werden. Gleichwohl befiehlt es und richtet ein. Es bringt etwas »anderes« in die Geschichte, sogar in Aufsätzen wie diesem, die versuchen, das Werk rational zu erklären. Die gesetzgebende Macht des Werkes setzt sich sogar im Kommentar fort, der es zu erklären versucht. Obwohl man unmöglich sagen kann, ob die Geschichte mit der Autorität des Gesetzes über allen Gesetzen spricht oder ob sie einfach als eine natürliche Tatsache passiert, macht sie das Gesetz und setzt es ein wie ein Kleistscher Blitz.

*Aus dem Amerikanischen von Nikolaus Müller-Schöll*



## Literatur

- Benjamin, Walter:** »Zur Kritik der Gewalt«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1977, Bd. II. 1., 179-203.
- de Man, Paul:** »Allegory of Reading (*Profession de foi*)«, in: ders., *Allegories of Reading*, Minneapolis 1979, 221-245.
- Derrida, Jacques:** »Declarations d'Indépendance«, in: ders., *Otobiographies*, Paris 1984.
- Derrida, Jacques:** *Die Bewunderung Nelson Mandelas oder Die Gesetze der Reflexion. Für Nelson Mandela*, Hamburg 1987.
- Encyclopædia Britannica**, Chicago 1966.
- Greenberg, Martin:** »Introduction to Marquise von O.«, in: *H. von Kleist. The Marquise of O. – and other Stories*, übersetzt von Martin Greenberg, New York 1960.
- Jones, Hardy E.:** *Kant's Principles of Personality*, Madison 1971.
- Kant, Immanuel:** »Grundlegung zur Metaphysik der Sitten«, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), *Immanuel Kant. Werke*, Darmstadt 1956, Bd. 7.
- Klinger, Friedrich Maximilian:** *Der Kettenträger*, Amsterdam 1796.
- Mann, Thomas:** »Preface«, in: *H. von Kleist: The Marquise of O. – and other Stories*, übersetzt von Martin Greenberg, New York 1960.
- Miller, J. Hillis:** »Reading Telling. Kant«, in: ders., *The Ethics of Reading*, New York 1989.
- Schöttgen & Kreysikg:** *Diplomatische und curieuse Nachlese der Historie von Ober-Sachsen und angrenzenden Ländern*, Leipzig 1731.
- Sembdner, Helmut (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, München 1961.
- Shelley, Percy Bysshe:** »A Defence of Poetry«, in: Bruce R. Jr. McElderry (Hg.), *Shelley's Critical Prose* 3, Lincoln 1967.
- Thomas, Brook:** *Cross-Examinations of Law and Literatur. Cooper, Hawthorne, Stowe et al.*, New York, Cambridge University Press 1987.

# Wie Institutionalisierungen Freiräume schaffen.

## »Die Marquise von O....«, »Die heilige Cäcilie«

### und einige Anekdoten

FRITZ BREITHAUPT

#### I. Institution als Idee

Die letzten Jahrzehnte waren ungewöhnlich reich an Diskussionen um die Kräfte, die gesellschaftliches Handeln prägen. Besonders bemerkenswert an diesen Auseinandersetzungen ist, daß sich nicht nur eine, sondern gleich mehrere der konkurrierenden Theoriebildungen durchsetzen und in akademischen wie öffentlichen Diskussionen etablieren konnten. Zu nennen wären hier etwa Jürgen Habermas' Theorie kommunikativen Handelns, Michel Foucaults Diskursanalyse, Niklas Luhmanns Systemtheorie und die etwas diffuseren *Ritual Studies*. Aber auch die Dekonstruktion von Paul de Man und Jacques Derrida sowie die reichen Diskussionen um *Gender Studies* haben komplexe Analysen gesellschaftlichen Handelns motiviert. Bereits die Vielfalt paralleler Theoriebildungen legt die Vermutung nahe, daß zwischen ihnen mehr als nur oberflächliche Affinitäten bestehen. In der Tat wird für die Mehrzahl dieser Theorien als gemeinsamer Ursprung der Russische Formalismus zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts angenommen, der sich über die Transformationen im Prager Strukturalismus und das Exil einiger Denker in Frankreich aber auch Deutschland ausgebreitet und vielfältig differenziert hat. Der mögliche gemeinsame Ursprung verhindert natürlich nicht, daß zwischen den Denkern verschiedener Schulen tiefe Gräben bestehen, die, unabhängig davon, ob sie auf Mißverständnissen beruhen oder nicht, heftige Auseinandersetzungen entfacht haben.

Dieser Aufsatz möchte den Vorschlag machen, den gemeinsamen Ursprung dieser Theoriebildungen um gut hundert Jahre vorzuverlegen und damit auch die Geschichte der Theorieentzweiung bereits als ein Resultat der Auseinandersetzungen von etwa 1770 an zu erwägen. Der Vorschlag besteht in der Einsetzung der Konzeption der »Institution«

oder »Einrichtung« als zentraler Kategorie gesellschaftlichen und individuellen Handelns seit dem späteren achtzehnten Jahrhundert. Die Leitthese besteht darin, daß ein expliziter oder impliziter Begriff von »Institution« an eben die Stelle gesetzt wird, an der die zeitspezifisch entscheidenden gesellschaftlichen Fragen verhandelt werden. Seit der Wende- oder »Sattelzeit«, von der Koselleck spricht und die er um etwa 1770 ansetzt,<sup>1</sup> ist es vor allem das individuelle menschliche Handeln, an dem die gesellschaftlich brisanten Fragen verhandelt werden (wichtig sind hier natürlich schon die Schriften Pascals, Hobbes und Lockes). Abgelöst wird damit das Paradigma des Glaubens, der Konfession und inneren Einstellung; Fausts »Am Anfang war die Tat« gewinnt über die Gretchenfrage. Menschliches Handeln, so also die These dieses Aufsatzes, wird seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts zunehmend in Begriffen von Institution erklärt. Dies bedeutet, daß zum Verstehen des eigenen und fremden Handelns nicht mehr die Kenntnis der individuellen Intention des Handelnden genügt. Vielmehr muß die Handlung transparent gemacht werden auf die Institutionen, die es leiten (egal ob der Handelnde sich selbst dieser Institutionen bewußt ist oder nicht). Galt den Aufklärern also die menschliche Freiheit als der Letztgrund menschlicher Entscheidungen, so setzten die Menschen der folgenden Epochen, die das aufklärerische Projekt entweder für gescheitert halten oder als idealistisch ansehen, institutionelle Zwänge in eben diese Position. Pointiert gesagt: die Sattelzeit um 1770 markiert den Umschlag von Intentionalismus zu Institutionalismus.

Ein Beispiel soll die Wende um 1770 illustrieren: die Diskussion des Kindesmords im Sturm und Drang. Das Töten eines Kleinkindes durch die Mutter galt bis zu dieser Epoche als unentschuldbares Kapitalverbrechen. Dafür gab es eine ebenso einfache wie verbreitete Erklärung: Eine solche Mutter muß von Grund auf verdorben, unnatürlich und sündhaft sein; ihre Ausmerzung ist Pflicht. Eben diese Erklärung der Intention der Mutter wird den Juristen und Schriftstellern im Sturm und Drang grundsätzlich suspekt. Dabei bezweifeln sie nicht die Tötungsabsicht, sondern suchen den eigentlichen Handlungsgrund noch jenseits der bloßen Intention. So konnte es um 1770 überhaupt erst *zur Frage werden*, wer oder was den Kindesmord verursacht, wie die Mannheimer Akademie es 1780 in einer viel beachteten Preisfrage beantwortet haben wollte. Betont werden nun die vielfachen gesellschaftlichen Zwänge, denen sich die Mutter ausgeliefert sieht und die es ihr nicht erlauben, eine gute Mutter zu sein, etwa wenn sie unverheiratet ist. Die Literatur, angefangen mit Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin* (1776) bis zu Goethes *Faust*, produziert das Bild einer unschuldigen Bürgerstochter, die ihr Kind eben deshalb umbringt, weil sie eine

1. Vgl. Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft*, Frankfurt am Main 1979.

gute Mutter ist, da sie ihr Kind vor dem Schicksal eines Bastardkindes schützen will. Nicht die böse Intention leitet sie, sondern die von ihr affirmierte Institution der Mutter, der sie nicht zu genügen vermag. Kindesmord ist demnach also nicht das Resultat einer schlechten Mutter, sondern der Institution Mutterschaft, die einen Exzeß produziert, denn noch indem die Mutter das Kind tötet, folgt sie dem institutionellen Gebot der Mutterschaft und ist insofern eine gute Mutter, als sie das Kind beschützt sowohl vor der harten Zukunft eines illegitimen Kindes als auch vor allem vor ihr selbst, der schlechten Mutter.<sup>2</sup>

Das Beispiel von Mutterschaft als Institution zeigt bereits an, daß es sich in den Institutionen nicht um bloße Verwaltungseinheiten handelt, sondern um mentale Konstrukte, die Bestand haben, nur weil die Menschen glauben, daß sie Bestand haben. Institutionen beschränken sich nicht auf dasjenige, was dazu tendiert, sich in einer sichtbaren Architektur zu manifestieren (Parlamente, Banken, Grenzstationen, Schulen, Kirchen, Zeitarbeitsagenturen, Gerichte, Kasernen, Psychiatrien, Bestattungsinstitute, Universitäten etc). Vielmehr umfaßt das, was zur Begründung menschlichen Verhaltens bemüht wird, auch eine Vielzahl von Verhaltensformen, die einer solchen Fassade fern stehen, aber durchaus als Institution zu erfassen sind. Um 1800 wären etwa zu nennen: Mutterschaft, der Erwachsene, das Ich, Liebe, Geheimbünde und die Institution des Kindes, welche das Verhalten nicht der Unmündigen, sondern der Erwachsenen bestimmt. Gemeinsam haben diese letztgenannten nicht nur eine – im folgenden näher zu bestimmende – Struktur von Institutionalität, sondern auch daß sie sich um 1800 in einer intensiv verhandelten Krise ihrer Institutionalisierung befinden, und daß sie von ihren Zeitgenossen bereits in der Semantik von Institutionen und eben nicht als natürliche Gegebenheiten erfaßt werden.

Anders gesagt: ›Kultur‹ wird ab 1770 zunehmend auf den Institutionsgedanken umgestellt. Abgelöst werden damit neben dem Paradigma der Intention auch die Begründungen von Kultur durch Sprache, Volkskunst, politische Einheit, Konfession und gemeinsame Geschichte. Was fungiert also in den Begriffswelten in Deutschland ab etwa 1770 (implizit oder explizit) als Institution?

Als Minimaldefinition dessen, was als Institution hervortritt, kann folgendes vorgeschlagen werden: Eine Institution ist der Rahmen, innerhalb dessen die Wiederholbarkeit und Identität von menschlichen Akten gesichert wird. Daraus folgt unmittelbar, daß sich mit jedem

2. Vgl. zur diskursiven Formierung von Mutterschaft um 1800 Friedrich A. Kittler: *Dichter, Mutter, Kind*, München 1991. Vgl. zu dieser Definition von Institution und zum Fall des Kindesmordes ausführlicher Fritz Breithaupt: »Anonymous Forces of History. The Case of Infanticide in the Sturm-und-Drang«, in: *New German Critique* 79 (Winter 2000), 157-176.

durch die Institution geleiteten Akt diese zugleich perpetuiert und repliziert.<sup>3</sup>

Entscheidend an dieser Definition ist das doppelte Verhältnis von menschlichem Akt und Institution. Einerseits nämlich folgen viele menschliche Akte den Regeln einer Institution, das heißt, sie führen exakt aus, was in der Institution vorgezeichnet ist. Die Institution ist mithin der Ort, von dem aus die Akte derartig beobachtet werden können, daß ihre Identität, und das ist: Wiederholbarkeit, sichtbar wird. Daher bleiben die Akte in Hinsicht auf die Institution rein neutral. Doch andererseits sind es ebenfalls die menschlichen Akte, welche die Institution einsetzen, perpetuieren, legitimieren und zur Erklärung von Verhalten notwendig machen. Anders gesagt: Menschliche Akte sind einerseits exemplarisch und andererseits ›performativ‹. Einerseits nämlich sind sie reine Exekutionen des in den Institutionen vorgegebenen, reine Beispiele der von ihnen vorgezeichneten Verlaufsform. Andererseits sind sie es, die überhaupt einen Erklärungsbedarf entstehen lassen und somit den Grund liefern für die Möglichkeit der Beobachtung und Normierung der Akte. Insofern sind nicht nur die ›klassischen‹ performativen Akte wie etwa Versprechen, Namensgebung und Bitte performativ, sondern alle Akte, insofern sie die Frage ihrer Erklärbarkeit und Beobachtbarkeit aufwerfen. Noch der banalste Akt wie das Überweisen von Geld in der Bank hat neben dem rein exemplarischen Charakter noch die Eigenschaft, die Bank als solches zu bestätigen, sie notwendig zu machen und damit zu perpetuieren. Was aber perpetuiert, kann auch suspendieren.

In dieser doppelten Natur menschlicher Akte ist denn auch die Spannung von Fiktions- und Realitätseffekten der Institution begründet. Die Fiktionalität der Institution tritt zutage, wenn man sich auf die performative Eigenart der Akte bezieht, Institutionen einzusetzen und zu suspendieren. Die realitätsschaffende Kraft der Institution tritt hervor, sofern man sich auf die Steuerung menschlichen Verhaltens konzentriert.

Eine der Konsequenzen dieses Institutionsbegriffs betrifft das

3. Diese Definition knüpft an die Arbeiten von einer Vielzahl von Denkern an, von denen hier nur drei genannt werden sollen. Damit sei zumindest angedeutet, daß ich für meine Begriffsarbeit wenig Originalität in Anspruch nehmen kann. Die Struktur von Wiederholbarkeit (itérabilité) ist von Jacques Derrida anhand des Sprachlichen diskutiert worden, vgl. Jacques Derrida: »Signature Événement Contexte« in: ders., *Marges de la Philosophie*, Paris 1972, 365-393; die »self-duplicating systems« sind einer der Leitgedanken von Niklas Luhmann; der Begriff der Institution ist für die vorliegenden Zusammenhänge von Samuel Weber entfaltet worden, vgl. Samuel Weber: *Institution and Interpretation*, Minneapolis 1987.

Verständnis von Geschichte.<sup>4</sup> Eine Geschichte gibt es für die moderne Gesellschaft vor allem von Institutionen. Institutionen erheben mehr oder weniger direkt den Anspruch auf überzeitliche Gültigkeit, da sie zum einen dazu tendieren, sich identisch zu reduplizieren und perpetuieren, als hätten sie einen Selbsterhaltungstrieb, und da sie zum anderen den menschlichen Akten ihre zeitliche Dimension entziehen, indem sie sie als bloße Wiederholungen deklarieren. Eben an dem Anspruch der Überzeitlichkeit aber können historische Ereignisse einzig gemessen werden: als der Triumph der Zeit über diese. Dies führt zu einer fundamentalen Paradoxie der modernen Geschichtswissenschaften: Ereignis ist dasjenige, was eine Institution verändert, erschüttert, und damit eben das, was selbst nicht mehr adäquat wahrgenommen werden kann, da es beschrieben werden könnte nur von dem festen Standpunkt der überzeitlichen Institution, die es betraf und erschütterte. Das geschichtliche Ereignis ist ein solches nur vor dem Hintergrund eines Rahmens, den es zertrümmert. Im Stattfinden von Geschichte zieht sich Geschichte den Boden unter den Füßen weg. Die moderne Geschichtswissenschaft befindet sich entsprechend seit zwei Jahrhunderten in der durchaus fruchtbaren Krise der Wahrnehmbarkeit ihres Gegenstandes, den Ereignissen.<sup>5</sup> Aufgrund dieses Wahrnehmungsverlustes ist jedes

4. Die folgenden Überlegungen sind entstanden in Auseinandersetzung mit dem Text von Werner Hamacher: »Über einige Unterschiede zwischen der Geschichte literarischer und der Geschichte phänomenaler Ereignisse«, in: Wilhelm Voßkamp/Eberhard Lämmert (Hg.), *Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft*, Tübingen 1986, 5-15.
5. Zu einem ähnlichen Befund kommt Sibylle Peters, ebenfalls anhand einer Diskussion der Anekdoten Kleists. Peters argumentiert, daß das geschichtsphilosophische Paradox der Epoche in der Betonung des unerwarteten Ereignisses besteht: »Geschichte gibt es nur, wenn das, was geschieht, zugleich fremdartig, unerwartet, neu ist, und doch bereits von vornherein mit Sinn erfüllt.« Sibylle Peters: »Wie Geschichte geschehen lassen? Theatralität und Anekdozität in den *Berliner Abendblätter*«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1999, 67-86, hier 69. Das Geschehen-Lassen von Geschichte wird zum Problem also genau dort, wo das Stattfinden von Geschichte sich gegen die Wahrnehmbarkeit des Geschichtlichen wendet: Das absolut Neue bricht aus eben den Sinnzusammenhängen, innerhalb derer es einzig Relevanz (als Neues) besitzt. Kleist wiederum, so Peters, reagiere mit einer »szenischen Entparadoxierung des Geschichtlichen« (69), denn in einer theatralischen Szene bekomme das Ereignis wieder die Stabilität, die ihm im Stattfinden von Geschichte fehlt. Doch in dieser Theatralisierung, so weiter Peters, findet der historische Augenblick, das Ereignis, nicht einfach statt, sondern nur, ununterscheidbar, als Doppel von »Finte und dem wirklichen Schlag« (74). Anders gesagt, Peters zufolge transformiert Kleist ein Wahrnehmungsparadox der Geschichte in ein Paradox des Stattfindens von Geschichte, bleibt damit also letztlich im

Ereignis für die Geschichtswissenschaften zugleich auch ein Nicht-Ereignis.

Gegen diese Definition von ›Institution‹ könnten eine Reihe von Bedenken erhoben werden. Auf rein theoretischer Ebene könnte man einwenden, daß diese Definition zu weit greift und etwa auch kultische Rituale umfaßt, da diese auch bestimmte Verhaltensabläufe kodieren und somit wiederholbar machen. Und in der Tat ist eben das, was hier mit dem technischen Wort der ›Institution‹ oder ›Einrichtung‹ zu greifen gesucht wird, durchaus als Ritual zu beschreiben, wenn man den Horizont dieses Wortes über das Religiöse hinaus erhebt. Institutionen sind Rituale, gerade weil die Rationalität der von ihnen geregelten Akte ihnen nicht vorausgeht, sondern erst von ihnen erzeugt wird.<sup>6</sup>

Dies könnte den Folgeeinwand motivieren, daß der Begriff der Institution damit an Schärfe verliert, da eine Vielfalt tradierter Verhaltensformen als ›Institution‹ beschreibbar ist. Doch eben um diese Beschreibbarkeit geht es. In der Tat ist bemerkenswert, daß seit Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine zunehmende Anzahl von Lebensbereichen und Verhaltensweisen *als Institution beschrieben wird*. Eben diese Ausweitung des Institutionsgedanken über die klassischen Institutionen wie den Staat hinaus ist das Faktum, dem es nachzugehen gilt (nebensächlich ist dabei, ob je das explizite Wort ›Institution‹, die deutsche Form ›Einrichtung‹ oder die bloße Struktur des Institutionsgedanken vorliegt). Es geht hier also zunächst um eine historische und strukturelle Semantik, die (auch historisch rückgreifend) die Lebenswelt als durch Institutionen geleitet beschreibt. Entscheidend ist also zunächst die einfache Feststellung, daß der Begriff von Institution zum Leitparadigma von Kultur überhaupt avanciert. Abgelöst werden damit zahlreiche andere mögliche und historisch verwendete Paradigmen wie etwa die bereits genannten Vorstellungen von Intention und Konfession, aber auch von Werten, Leistungen, Zielvorgaben und allen menschlichen Eigenschaften (wie etwa Klugheit, Ehrlichkeit, Frömmigkeit). Der Institutionsgedanke steht zudem in Konkurrenz zu einer Reihe von anderen kulturellen Paradigmen wie etwa Zugehörigkeitsmodellen (Freundschaftsbünde, Geselligkeit), Einheitsmodellen (Sprache, Geschichte, Volkslieder etc.), Ordnungsparadigmen (natürlicher, göttlicher, zivilisatorischer Art und Weise) und der Elitenbildung (ausgezeichnete Personen, Wissensvorsprünge, Kunstwerke). Natürlich ver-

Kreis des allgemeinen Wahrnehmungsparadoxes. Freilich unterstellt Peters dabei, daß es Kleist um das Retten des alten Geschichtsgedanken zu tun ist, nicht um eine grundsätzliche Reformation der Konstellation von Fiktion – Realität – Geschichte.

6. Natürlich sind Rituale umgekehrt nicht automatisch als Institution zu denken, zumal sie je einen nicht-kommunizierbaren Kern besitzen, den sie perpetuieren, ohne ihn explizit zu machen. Vgl. Niklas Luhmann: *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt 2000.

hindert diese Konkurrenz dabei nicht, daß Institutionsgedanken nicht auch etwa Fragen der Werte und der Zugehörigkeiten regeln können, doch tun sie dies auf eine grundsätzlich andere Art und Weise, nämlich indem sie diese auf Mechaniken der Wiederholbarkeit festlegen (wobei zugleich angenommen wird, die Wiederholung und damit Erhaltung der Institution sei Zweck an sich).

Auch über die historische Semantik hinaus ist der Begriff der Institution in heuristischer Hinsicht zumindest geschäftsfähig, da er eine Reihe von Binnenunterscheidungen ermöglicht und nahelegt. Für die vorliegende Untersuchung sind vor allem zwei zu nennen. Zunächst folgt aus der Differenz zwischen exemplarischen und performativen Akten die Unterscheidung zwischen rein tradierten Institutionen und akuten Institutionalisierungen. Die Perpetuierung einer Institution gelingt in der Unterdrückung derjenigen performativen Akte, die sich auf die Institution beziehen könnten (was theoretisch unmöglich ist, praktisch aber anscheinend sehr wohl gelingt). Zu Institutionalisierungen kommt es umgekehrt genau dort, wo die individuellen Akte den Institutionen vorausgreifen und diese zugleich zu ihrer Erklärung notwendig machen. Die zweite Unterscheidung, die in diesem Text benötigt wird, ist diejenige zwischen präskriptiven und interpretativen Institutionen: also solchen Institutionen, welche die tatsächliche Ausführung von Handlungen a priori leiten und solchen Institutionen, die Handlungen ex post mit Sinn ausstatten.

Historisch und insbesondere begriffsgeschichtlich könnte moniert werden, daß eine solche Definition nirgendwo um 1800 explizit zu finden ist und erst im zwanzigsten Jahrhundert in den Werken etwa von Georg Simmel, Arnold Gehlen, Niklas Luhmann und Cornelius Castoriadis<sup>7</sup> erscheint. Doch dieser Anschein entsteht nur, wenn man sich auf die expliziten Begriffsbildungen der philosophisch-gesellschaftstheoretischen Schriften beschränkt. Es waren vor allem literarische aber auch juristische, pädagogische und politische Texte, die im Anschluß an die Aufklärung Institutionen in die Position gesetzt haben, menschliches Verhalten akkurat zu erklären. Auch wenn es also eine eigentliche Wissenschaft der Institutionen nie gegeben hat, so kann denn untersucht werden, wie in der Literatur seit gut zweihundert Jahren ein – implizierter – Begriff der Institution ins Zentrum der Erklärung menschlichen Verhaltens rückt. Benjamin Bennett hat in seiner Analyse von Lessings Komödien in diesem Sinne hervorgehoben, daß zwischen Lessings früheren und späteren Werken eine Verschiebung von Fragen der Geselligkeit zu solchen der Gesellschaft und Institution stattfindet.<sup>8</sup> Mit

7. Cornelius Castoriadis: *L'institution imaginaire de la société*, Paris 1975.

8. Vgl. Benjamin Bennett: »The Generic Constant in Lessing's Development of a Comedy of Institutions and Alienation«, in: *The German Quarterly* 56 (1983), 231-242.



Blick auf die Literatur ab 1770 denke man auch etwa an die institutionellen Zwänge der Geschlechterrollen (beginnend mit Richardsons *Pamela*, De La Roches *Fräulein von Sternheim* und Lessings *Emilia Galotti* wäre um 1800 zu denken etwa an Novalis' und Friedrich Schlegels Theorien der Weiblichkeit, Fichtes Rechtsphilosophie aber auch an die Alternativen der Günderode), von Mutterschaft (die bereits genannte Kindesroman-Debatte, an der sich neben nahezu allen Autoren des Sturm und Drang auch Pestalozzi, Friedrich der Große und Justus Möser beteiligten) und des Ich (angelegt bereits in der pietistischen Bekenntnisliteratur dann in Moritz' *Anton Reiser*, Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und den folgenden »Bildungsromanen«). Auch traditionelle Institutionen werden um 1800 intensiv verhandelt, offensichtlich etwa der Staat und das Erziehungswesen, aber auch die Institution der Ehe (Friedrich Schlegels *Lucinde* und Goethes *Die Wahlverwandtschaften*). Den deutlichsten definitorischen Zugriff auf Fragen der Institution vor der Soziologie des zwanzigsten Jahrhunderts liefert Fichtes *Wissenschaftslehre*, die im ersten unbedingten Grundsatz die Identität und Selbstbezogenheit jeder Institution verabsolutiert (eine Anwendung auf eine tatsächliche Institution liefert Fichte dann in *Der geschlossene Handelsstaat*). Es ist vielleicht nur auf den ersten Blick abwegig, die neue Literatur der Romane und Dramen seit dem späten achtzehnten Jahrhundert aufs engste mit dem Institutionsgedanken zu verknüpfen und den Erfolg der Literatur mit der erkannten Verselbständigung, ja ›Verselbstung‹ von Institutionen in Verbindung zu bringen. Doch dies sei hier nur am Rande angemerkt. Eine allgemeine oder literarische Geschichte des Institutionsgedanken kann hier nicht einmal angerissen werden. Es sei nur noch darauf hingewiesen, daß sich erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts ein neues Denkmodell breit macht, welches der institutionellen Erklärung menschlichen Verhaltens zunehmend den Rang abzulaufen vermag: die Ökonomie.

Bemerkenswerterweise hat sich – trotz Fichte und Hegel – keine eigentliche akademische Disziplin der Institution durchgesetzt. Der Status der Institution zwischen Realität und Fiktion ruft dabei durchaus eine Vielzahl von Disziplinen auf den Plan, ebenso wie er ihnen Probleme bereitet. Die Soziologie, Politologie und Geschichtswissenschaft, die sich von Amts wegen mit Institutionen auseinandersetzen, stehen unter den institutionalisierten Zwängen ihrer Disziplinen, sich auf »Realität« und nicht »Fiktion« zu beziehen. Sicherlich haben diese Disziplinen je Wege gefunden, Fiktionalisierungen auf komplexe Art und Weise in ihre Untersuchungen einzubeziehen und den naiven Dualismus von Fiktion und Realität zu hintergehen, doch der Legitimations- und also Realitätsdruck bleibt bestehen und führt, wie etwa in den Geschichtswissenschaften zu Spaltungen innerhalb der Disziplin zwischen der Analyse der Realhistorie, Ideengeschichte und Diskursanalyse. Die Literaturwissenschaft wiederum braucht sich vor der Fiktionalität der Institutio-

nen nicht zu fürchten, steht dabei aber umgekehrt unter dem institutionellen Imperativ, ihre Zuständigkeit durch Inflation der Fiktionalität zu erweitern. Vielleicht hat eben die unklare Zuständigkeit, wer sich mit ›Institutionen‹ zu beschäftigen habe, dafür gesorgt, daß die Semantik der Institution eine solche Aufwertung erfahren konnte, da lange Zeit keine Disziplin den Begriff vollständig erfassen und damit auch etwa verwerfen und revidieren konnte. Doch unsere Untersuchung muß sich mit einer anderen Frage bescheiden, nämlich derjenigen, wo und mit welchen Konsequenzen der Institutionsgedanke in der Literatur erscheint. Und auch diese Frage kann hier aus Platzgründen nur anhand eines, wenn auch ausgezeichneten, Falls erörtert werden.

Doch Vorsicht ist geboten. Wer sich begrifflich bewaffnet einem literarischen Text nähert, muß hoffen, einen archimedischen Punkt der Analyse zu besitzen. Zugleich aber setzt er sich der Gefahr der Verblendung aus, der Gefahr der Erklärungswut und begrifflichen Gleichmacherei aus. Der Begriff der Institution, den wir hier in Anschlag bringen, hat nun den Vorzug der Unattraktivität, weshalb er, so können wir hoffen, weniger zu begrifflichen Kurzschlüssen geeignet ist. Allerdings kann eben diese unsere Selbstberuhigung seinerseits zur Falle des lesenden Blickes werden. Die Hoffnung der Korrektur einer solchen falschen Selbstgewißheit und begrifflichen Verblendung kann vielleicht nur in der Öffentlichmachung dieser Lektüre liegen, um den Widerspruch anderer Leser zu provozieren. Aber auch in dieser Hinsicht müssen die Leser gewarnt werden vor dem, was die Lektüre von Kleists Texten uns zu denken geben wird: daß Veröffentlichungen noch die vermeintlichen Einsprüche zu steuern pflegen.

Für die Lektüre von Kleists Texten wird sich im Laufe der Analyse zudem ein Vorzug des Begriffs der Institution abzeichnen. Er erlaubt es, zwei der zentralen Momente des Kleistschen Schreibens in Beziehung zu setzen: die spezifische Konstruktion von Ereignissen sowie die gezielte Steuerung des Verdachts.

## **II. Institution und Ereignis: »Der Brantweinsäufer und die Berliner Glocken«**

Es mag den Leser an dieser Stelle freuen, nach den reichlich abstrakten Worten zunächst eine klassische Institution vorgestellt zu sehen, die es ihm leicht machen wird, den Begriff der Institution in Anschlag zu bringen: das Militär. In der Anekdote *Der Brantweinsäufer und die Berliner Glocken* versuchen einige Offiziere der preußischen Armee, einen Alkoholiker von der Sucht zu trinken zu kurieren. Für die straff organisierte Armee Preußens ist ein betrunkenener Soldat und noch viel mehr ein Alkoholiker ein inakzeptables Ärgernis, denn sie muß darauf bauen können, daß jeder Soldat jederzeit einsatzbereit ist. Von einer solchen

Sucht ist potentiell das Militärwesen und das Staatsgefüge als ganzes bedroht. Was hier im Einzelfall exerziert wird, ist also von höchster Bedeutung zur Bewahrung der Struktur des Militärstaates.

Die Offiziere leiten ihre erzieherische Maßnahme mit Prügeln ein, um dem Soldaten nach »unendlichen Schlägen« das Versprechen abzunehmen, sich des Branntweins zu enthalten. Doch der Soldat wird bereits nach drei Tagen rückfällig und betrunken in Arrest genommen. Dennoch leitet der Soldat seine Verteidigungsrede durch die Beteuerung seiner Schuldlosigkeit ein: »Herr Hauptmann, es ist nicht meine Schuld.« Schuldlos kann er nur sein, wenn er nachweisen kann, daß er, noch als er sich dem Trunk ergab, weiterhin gehorsam war. Doch seine folgende Erzählung scheint wenig geeignet zu sein, seine Schuldlosigkeit nachzuweisen. Er erzählt, daß ihm, als er durch Berlin ging, die Glocken die Namen von Alkoholika zugeläutet hätten: Pommeranzen, Kümmel, Anisette.

#### »Der Branntweinsäufer und die Berliner Glocken.

(Eine Anekdote.)

Ein Soldat vom ehemaligen Regiment Lichnowsky, ein heillos und unverbesserlicher Säufer, versprach nach unendlichen Schlägen, die er deshalb bekam, daß er seine Aufführung bessern und sich des Branntweins enthalten wolle. Er hielt auch, in der That, Wort, während drei Tage: ward aber am Vierten wieder besoffen in einem Rennstein gefunden, und, von einem Unterofficier, in Arrest gebracht. Im Verhör befragte man ihn, warum er, seines Vorsatzes uneingedenk, sich von Neuem dem Laster des Trunks ergeben habe? »Herr Hauptmann!« antwortete er; »es ist nicht meine Schuld. Ich ging in Geschäften eines Kaufmanns, mit einer Kiste Färbholz, über den Lustgarten; da läuteten vom Dom herab die Glocken: *Pommeranzen! Pommeranzen! Pommeranzen!*« Lät, Teufel, lät! sprach ich, und gedachte meines Vorsatzes und trank nichts. In der Königstraße, wo ich die Kiste abgeben sollte, steh ich einen Augenblick, um mich auszuruhen, vor dem Rathhaus still: da bimmelt es vom Thurm herab: »Kümmel! Kümmel! Kümmel! – Kümmel! Kümmel! Kümmel!« Ich sage, zum Thurm: bimmle du, daß die Wolken reißen – und gedenke, mein Seel, gedenke meines Vorsatzes, ob ich gleich durstig war, und trinke nichts. Drauf führt mich der Teufel, auf dem Rückweg, über den Spittelmarkt; und da ich eben vor einer Kneipe, wo mehr denn dreißig Gäste beisammen waren, stehe, geht es, vom Spittelthurm herab: »Anisette! Anisette! Anisette!« Was kostet das Glas, frag' ich? Der Wirth spricht: Sechs Pfennige. Geb' er her, sag' ich – und was weiter aus mir geworden ist, das weiß ich nicht.«<sup>9</sup>

Die verführerische Kraft dieser Namen kann, juristisch gesprochen, als

9. Zitiert wird hier und im folgenden nach Roland Reuß/Peter Staengle/(ab 1992) Ingeborg Harms (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke*, Brandenburger (1988-91 Berliner) Kleist-Ausgabe (BKA), Basel, Frankfurt am Main 1988ff. Die Anekdote *Der Branntweinsäufer und die Berliner Glocken* erschien am 19.10.1810 in den *Berliner Abendblättern*, unterschrieben »xyz«, BKA II/7, 90-91.

persönlicher Entschuldigungsgrund gelten und mildernde Umstände gelten machen, doch Schuldlosigkeit kann der Soldat dadurch nicht nachweisen. Der Soldat behauptet aber, schuldlos zu sein. Die Frage seiner Schuld berührt das Versprechen, welches er unter Schlägen ablegt. Offenbar mißtrauen die Offiziere dem freien Willen des Soldaten und vertrauen stattdessen auf die Schläge als einem geeigneten Mittel zur Internalisierung ihrer Order. Sie zweifeln sowenig an der Möglichkeit, er werde *ihrer* Order folgen, daß sie ihm nach seinem Rückfall verwundert fragen, warum er *seinen* Vorsatz brach. Diejenigen, die den Soldaten durch Schläge erziehen, müssen also annehmen, daß er Schlägen Folge leistet.

Was aber geschieht, als der Soldat durch Berlin wandert? – Die Glocken *schlagen*. Und sie *schlagen* ihm ihre Wörter ein, so wie die Offiziere ihm zuvor »seinen« Vorsatz einschlugen: Pommeranzen, Kümmel, Anisette. Wenn er sich wieder der Sucht fügt, gibt der Soldat erneut den »unendlichen Schlägen« nach, die ihm einen Befehl mitteilen. Zunächst schlugen ihn die preußischen Offiziere, nun sind es die Glocken, die die weltliche Institution der Staaten und die geistliche der Kirche repräsentieren. Die Offiziere können ihm mithin keinen Vorwurf machen, da er durch denselben Mechanismus der Schläge wieder zum Säufer wurde, den sie selbst anwandten, um ihn vom Alkohol abzubringen. Er ist also weiterhin gehorsam und kann daher zurecht – zumindest vor dem adressierten Hauptmann – seine Schuldlosigkeit behaupten. Er bricht zwar das konstative Wort des Versprechens, nicht zu trinken, doch er bleibt der vorrangigen performativen Bedingung des Versprechens treu: Schlägen zu folgen.

Der Witz der Anekdote verdankt sich einer Verdoppelung. Verdoppelt wird die Szene des Versprechens. Während der Trinker zunächst von den Offizieren Schläge erhält, schlagen später die Glocken. Doch anstelle der Offiziere ist es nun, im Wort des Soldaten, der »Teufel«, der diese Schläge austeilt. Wo das Wort des Versprechens darin besteht, sich des Alkohols zu enthalten, rufen ihm die Glocken die Namen von Alkoholika zu. Und wo er zunächst den Offizieren gehorsam ist, horcht er nun und gehorcht den Glocken.

Der Witz ist mehr als eine bloße Fehlleistung, sondern berührt die Kernstruktur der Institution des Militärs: Gehorsamkeit. Die Minimalstruktur des Gehorsams besteht darin, Befehle zu hören und Schlägen zu folgen. Gehorsam lernt der Soldat durch die Schläge, die ihn entmündigen und den Vorgesetzten hörig machen. Gehorsam ist ein Soldat, wenn er unbefragt ausführt, was er als Befehl hört. Und entsprechend ist der Soldat der Anekdote durchaus gehorsam und dies auf gehörsame Art und Weise. Er hört und er hört den Befehl noch im Glockenschlag. Und gehorsam wie er ist, folgt er dem, was er hört. Wer Gehorsam übt, kann für seine Tat nicht zur Verantwortung gezogen werden, denn er ist ein passives Zweckorgan, das einem fremden Wil-

len folgt. Und so lehnt auch der Soldat jede Kontrolle über sich ab, wenn er sich selbst zum bloßen Objekt erklärt, das sich seinem Wissen entzieht: – »und was weiter aus *mir* geworden ist, weiß ich nicht.«

Es zeigt sich, daß die Struktur des Gehorsams, auf der das preußische Heereswesen und mit ihm der preußische Militärstaat ruht, nicht in der Lage ist, einen Exzeß dieses Gehorsams zu verhindern. Tatsächlich wird dieser Exzeß sogar nahegelegt durch eben die Minimalstruktur des Gehorsams, Schlägen nachzugeben, die die Stabilität der Institution gewährleisten soll. Schläge sollen ihm seine Sucht austreiben, aber Schläge zwingen ihm dieselbe wieder auf. Was er hört, ist einmal das Verbot, ein andermal das Gebot zu trinken. Seine akustische Halluzination bedient sich also der rein formellen Struktur des Hörens auf Schläge, um sie mit einer bestimmten konstativen Bedeutung zu verbinden. Diese Bedeutung richtet sich hier gegen die dem Gehorsam beigelegte Intention, das heißt, gegen die Intention der Heeres- und Staatsleitung, der sie zugleich formal folgt. Damit wird eben die Struktur, die Stabilität, Kontinuität und Stärke gewähren soll, Anlaß von Ungehorsam, Diskontinuität und Rausch.

Indem die einheitsstiftende pädagogische Instanz, die unkontrollierten Wandel unterbinden soll, ausfällt und in ihrem Ausfall unvorherbestimmte und unregulierte Ereignisse nicht nur nicht verhindern kann, sondern provoziert, findet in dieser Anekdote nichts weniger als Geschichte statt.<sup>10</sup> Geschichte liegt nicht darin, daß eine Institution wie die preußische Armee eine Operation plangerecht durchführt – sei's die Bestrafung eines Soldaten, sei's ein Feldzug –, sondern darin, daß die allgemeine formale Struktur der Institution selbst Gegenstand eines Ereignisses wird, das ihre Sicherungsfunktion zerbricht und das den Akt, der die Institution stützen sollte, gegen diese kehrt.<sup>11</sup> Das eigentlich geschichtliche Moment liegt also nicht im Stattfinden des Unstrukturier-

10. Vgl. zur Frage des Geschichtlichen in Kleists Anekdoten auch die Arbeit von Peters, »Wie Geschichte Geschehen lassen?«.

11. So wie der Branntweinsäufer die Hierarchie der preußischen Armee unterläuft, so hebt der Schauspieler Unzelmann in der Anekdote *Korrespondenz-Nachricht* vom 8.11.1810 die Anordnungen aus, die er von der Direktion seines Theaters erhält. Es wird ihm verboten zu improvisieren. Unzelmann hält sich an dieses Verbot, bis ein Pferd auf der Bühne, »zur großen Bestürzung des Publikums«, Mist fallen läßt. Unzelmann wendet sich daraufhin, »indem er die Rede unterbrach, zu dem Pferde und sprach: ›Hat dir die Direction nicht verboten, zu improvisieren?‹« Indem Unzelmann das Wort der Direktion verbreitet, bejaht er es einerseits und bricht es andererseits, denn er improvisiert ja, ohne daß ihm dies zum Vorwurf gemacht werden kann. Die einfache formale Struktur der Institution des Theaters, nicht zu improvisieren, wird Anlaß des Bruchs ihrer Struktur. Und die Direktion, die ihm zuvor als Autorität gegenüberstand, wird nun zum Publikum und lacht.

ten, Unerwarteten und damit Zufälligen, sondern im Moment des Übersprungs eines Strukturierten in ein Unstrukturiertes aus struktureller Notwendigkeit. Geschichte geschieht dort, wo die kognitiven und pragmatischen Ordnungen, in denen sich politische und insbesondere hierarchische Instanzen konsolidieren und reproduzieren, an ihrem eigenen Exzeß zerfallen. Sie geschieht nicht als die Destruktion, sondern als die Destrukturierung von Strukturen und als die Destitutionalisierung von Institutionen.<sup>12</sup>

Bemerkenswert an dieser Anekdote ist, daß eine Institution nicht schlicht einen thematischen Rahmen vorgibt und nicht schlicht Gegenstand eines Ereignisses ist, sondern selbst zum Produzenten eines Ereignisses wird. Gegenüber dem naiven Verständnis, daß der Mensch frei handelt und die Institution dem Menschen dient, sind die Rollen nun invertiert und in sich verdoppelt: Die Institution agiert und hat bei aller Rigidität noch die Freiheit zum Selbstwiderspruch; der Mensch aber spielt der Realität der Institution zu; der Witz ist sein letztes Aus-

12. Ähnliche Figuren des Widerstreits einer Institution in sich finden sich in einer Reihe von Werken Kleists, man denke etwa an den Ungehorsam in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. Auch dort kommt es zu einem lokalen Versagen einer Institution, der Institution der repräsentativen Monarchie. Die Monarchie beruht auf der Minimalstruktur der Subordination unter den Monarchen als einziger Autorität. Diese formale Struktur setzt einen voraus, der sich nicht unterordnet, den Monarchen und Repräsentanten des Staates, der außerhalb der Struktur und des Gesetzes steht. Als Herrscher fordert er Unterordnung, doch als ›Vorbild‹ oder ›Vater‹ appelliert er zugleich an die Untergebenen, wie er zu sein. Eben diese doppelte Funktion des repräsentativen Herrschers wird für den Prinzen zum double-bind: Er gehorcht dem Monarchen, indem er sich wie dieser verhält, indem er sich über dessen Wort erhebt. Und wie der Trinker in *Der Brantweinsäufer* und die *Berliner Glocken* könnte der Prinz auf Schuldlosigkeit hinsichtlich seines Wortbruchs bestehen. Diese Ambivalenz zeigt sich im Traum des Prinzen, in dem er vom Kurfürsten unter Aussetzung der Grenze von Wahrheit und Traum gekrönt wird. Nach diesem Traum folgt der Prinz nicht mehr dem angeordneten Kriegsplan und handelt eigenmächtig. Zugleich bricht er das Gesetz und bewahrt es, da er wie ein Kurfürst handelt. Er verdient die Todesstrafe und er verdient, als Held gefeiert zu werden. Dieser der Repräsentation innewohnende Konflikt ist der Konflikt zwischen der formalen Struktur der Subordination und der Bedeutung dieser Struktur, die in der Nachahmung von ›Vater‹ Kurfürst außerhalb der Subordination liegt. So argumentiert auch Kottwitz in der Verteidigung des Prinzen, daß die Soldaten nicht für das Gesetz, sondern für das »Vaterland« kämpfen würden. Wenn am Ende eine Versöhnung stattfindet, dann ist es nicht einfach die Monarchie, die wieder errichtet wird, sondern es ist die Institution der Monarchie und die Möglichkeit ihrer Suspendierung. Diese Möglichkeit ist die Möglichkeit von Geschichte.

drucksmedium. Institution und Freiheit sind die beiden Seiten dieser Ordnung der Dinge.

### III. Präskriptive und interpretative Institution

Um das Feld der Institutionen durchmessen zu können, ist eine weitere Unterscheidung hilfreich: diejenige zwischen präskriptiven oder normativen einerseits und deskriptiven oder auch interpretativen Institutionen andererseits. Das Militär in der vorausgegangenen Anekdote ist eine präskriptive Institution, die Verhaltensregeln gibt und Order erläßt, denen zukünftige menschliche Akte zu folgen haben. Eine deskriptive oder interpretative Institution findet umgekehrt zu bereits ausgeführten, versuchten oder vorbereiteten Akten eine Erklärung, um sie solcherart nachträglich mit Sinn auszustatten. Auch diese interpretativen Institutionen sind dabei durchaus Institutionen gemäß unserer Minimaldefinition: »Eine Institution ist der Rahmen, innerhalb dessen die Wiederholbarkeit und Identität von menschlichen Akten gesichert wird«, denn erst eine Interpretation von Verhalten macht dieses im eigentlichen Sinne wiederholbar, da es dem Verhalten sein Ziel verleiht, auf dessen Beförderung hin zwei Akte Identität haben können. Auch die Ableitung von unserer Definition gilt, daß »mit jedem durch die Institution geleiteten Akt sich auch die Institution redupliziert«, denn eine Interpretation wird mächtiger, je mehr Akte sie mit Sinn auszustatten vermag. Es ist nun offensichtlich, daß jede Institution sowohl präskriptiv als auch interpretativ ist – jede präskriptive Institution liefert eine Interpretation von Situationen, und eine interpretative Institution wird präskriptiv, insofern sie die Deutung zukünftigen Verhaltens leistet – doch die prinzipielle Unterscheidung besteht in der Richtung der Institutionalisierung als je rückgreifend oder vorgreifend.

Es ist wohl nicht zu entscheiden, ob die normative oder performative Dimension von Institutionen für Kleist entscheidender ist. Um als Beispiel einer interpretativen Institution zunächst ebenfalls eine Anekdote zu bemühen, sei an die *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege* erinnert (*Berliner Abendblätter*, 6. Oktober 1810).<sup>13</sup> Dort verhält sich ein tollkühner preußischer Reiter scheinbar wider alle Vernunft, wenn er sich allein in einem von den Franzosen umringten Dorf wie ein siegesgewisser General aufspielt. Doch eben sein wahnsinniges Verhal-

13. Vgl. zu dieser Anekdote Rolf Selbmann: »Die andere Wirklichkeit des Erzählens. Zu Heinrich von Kleists *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege*«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1996, 202-206. Vgl. auch Fritz Breithaupt: »Kleists Anekdoten und die Möglichkeit von Geschichte«, in: Wolfgang Wirth/Jörn Wegner (Hg.), *Literarische Transrationalität. Für Gunter Martens*, Würzburg 2003, 335-351.

ten gereicht ihm zur Rettung. Indem er nämlich allein auf drei französische Reiter zugreift »als ob er das ganze Hohenlohische Corps hinter sich hätte«<sup>14</sup>, stützen die drei, weil sie in der Tat sein Verhalten nur erklären können, indem sie eine Übermacht von Preußen dazu erfinden. Statt die Diskrepanz zwischen seinem Verhalten und seiner Situation zu erkennen, »normalisieren« sie sein Verhalten, indem sie eine Situation erfinden, die seinem Verhalten angemessen wäre und erliegen solcherart dem Normalitätseffekt des Anormalen. Eben diese Interpretation einer suggerierten angreifenden preußischen Armee »institutionalisieren« sie dergestalt, daß sie ihr eigenes Verhalten darauf abstimmen: sie zögern. Und das wird ihnen zum Verhängnis, der eine und einzig reale Reiter rennt sie über den Haufen. Die bloße Interpretation des absonderlichen Verhaltens des Preußen wird zur Institution in dem Augenblick, in dem künftiges Verhalten auf diese Interpretation eingestellt wird und sie darin zugleich im Sieg des Preußen bestätigt und fortsetzt.

Die interpretativen Institutionen (oder auch institutionalisierten Interpretationen) in Kleists Werken beschränken sich dabei nicht auf die Figuren der Erzählungen. Vielmehr sind es regelmäßig auch die Leser, die veranlaßt werden, eine Erklärung zu einem Verhalten zu finden und zu erfinden, die ihnen Vorhersagen für vergangenes oder künftiges Verhalten erlauben könnte. Angeregt werden diese Versuche einer Erklärung durch »den Charakter als Rätsel und das rätselhafte Faktum.«<sup>15</sup> Anders gesagt: weil die Akteure privat bleiben, scheint die Institutionalisierung einer Deutung um so notwendiger. Und es ist eben dieser Prozeß der Einrichtung einer Deutung, den Kleist einkalkuliert, um die Leser zu lenken und ihnen bisweilen ein Hohenlohisches Corps vorzugaukeln, wo – vielleicht – unter der Hand eine andere Erklärung auf der Hand liegen könnte. Die andere Seite der Münze von institutionalisierten Interpretationen ist daher die Privation: das Unbekannt-Bleiben dessen, was in der Institution verschwindet.

#### IV. Privationen: »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«

Bevor wir uns der komplexeren Struktur von *Die Marquise von O...* zuwenden, ist es zumindest zur Veranschaulichung förderlich, einen der einfacheren Fälle einer institutionalisierten Interpretation darzustellen. Einfacher ist dieser Fall, da die Institutionalisierung einer bestimmten Erklärung von allen Mitspielern direkt akzeptiert wird, da

14. BKA II/7, 35.

15. So Max Kommerell: *Geist und Buchstabe in der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin*, Frankfurt am Main 1944, 3. vermehrte Aufl., 245.



sie dem Eigeninteresse aller (wenn auch je verschieden) entgegenkommt.

Es muß in aller Banalität gesagt werden: *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* ist die Novelle von vier Brüdern, die den Wahnsinn vortäuschen, um der Todesstrafe zu entgehen. Alles andere ist Legende, und von der Legendenbildung handelt die Geschichte. Nachdem dies gesagt ist, muß ergänzt werden, daß Kleists Text dem Leser trotz einiger Indizien die letzte Gewißheit über die Simulation des Wahnsinns verweigert. Wenn daher die folgenden Anmerkungen die Rationalität aller Personen der Novelle behaupten, so schreibt sich diese Lektüre ein in die Legendenbildung: fortgewebt wird hier – das Oxymoron ist hier angemessen – die protestantische Legende der Rationalität.

Die vier Brüder sind die Rädelsführer eines Bildersturms auf ein deutsches Kloster nahe der Grenze Hollands in der Zeit des Ikonoklasmus. Der Bildersturm steht kurz vor dem Ausbruch, »mehr denn hundert« bewaffnete Protestanten haben sich zur Andacht in dem Nonnenkloster eingefunden und warten nur auf »das zur Bilderstürmerei verabredete Zeichen« der Brüder<sup>16</sup>, die Kirche in Schutt und Asche zu zerlegen. Allerdings sind inzwischen auch Soldaten eingetroffen, wie Kleist als scheinbare Nebensache erwähnt<sup>17</sup>: Die Bilderstürmer, die gegen die kaiserliche Garde wohl machtlos sind, tun gut daran, die Waffen ruhen zu lassen. Doch die Rädelsführer werden wenig Hoffnung haben, dem Todesurteil zu entgehen, zumal sie in dieser Stadt Fremde sind. Nur ihr tollkühnes Verhalten als Wahnsinnige rettet sie vor dem sicheren Tod und sichert ihnen ein erträgliches Leben im Irrenhaus. Ohne sich absprechen zu können, verfallen die vier auf die nämliche Lösung, als sie die Soldaten in der Kirche wahrnehmen: sie hören nicht auf zu beten, denn als Betende werden sie nicht behelligt. Später im Wirtshaus können sie darauf rechnen, daß sich im Kreise ihrer Freunde ein Verräter befindet – der Tuchhändler Veit Gotthelf, wie die Leser an einigen Indizien erraten können<sup>18</sup> –, so daß sie klug daran tun, ihre Maskerade als

16. BKA II/5, 79, 88.

17. Zunächst heißt es, daß der Officier, »der in der Stadt commandirte« und »der selbst ein Feind des Pabstthums, und als solcher, wenigstens unter der Hand, der neuen Lehre zugetan war«, der Äbtissin »die Wache zu verweigern« wußte. BKA II/5, 77. Doch dann heißt es in einem nachgeschobenen Bericht, daß der »Commandant« zumindest zu einem späteren Zeitpunkt, nämlich als die Brüder beginnen, sich auffällig unauffällig zu benehmen, durchaus in der Kirche sei und durchaus nicht zögerte »mehrere Arretirungen« zu verfügen, die die Wache sofort ausführt. BKA II/5, 89.

18. Als Veit Gotthelf später die Mutter der nun offiziell Wahnsinnigen trifft, läßt er erkennen, daß er vermutlich immer schon katholisch war, wenn er in bezug auf die Ikonoklasten von »unserer damals irregeleiteten Stadt« spricht. Wichtiger ist aber, daß er auch zur späteren Zeit des Eintreffens der Mutter als Informant der heiligen

bekehrte Wahnsinnige beizubehalten. Um Mitternacht reagieren sie sich fortan ab, um einen Ausgleich für ihr strenges Leben im vorge-täuschten Wahnsinn zu finden.

Gestützt wird ihre Tarnung und Beglaubigung als Wahnsinnige auch von dem Interesse der Äbtissin, die den gestoppten Überfall gerne als Wunder sanktioniert wissen möchte: von einem solchen Vorfall hat ein Kloster viel zu gewinnen. So verfallen sie und andere darauf, den plötzlichen Wahnsinn der Brüder als wunderbare Wirkung der christlichen Musik zu inszenieren. Und so gefällt sich die Äbtissin damit, den plötzlichen Wahnsinn der Brüder zu akzeptieren, ja zu plausibilisieren und als göttliche Intervention der Namensgeberin des Klosters, der heiligen Cäcilie, die ja Heilige der Musik ist, darzustellen.<sup>19</sup> Der Testfall ist die Mutter der vier Brüder, die nach einigen Jahren ihre Söhne auffindet und sich die Geschichte von der schlauen Äbtissin erklären läßt und anschließend zum Katholizismus konvertiert. Sowohl die Brüder als auch die Äbtissin, aber auch die ehemaligen Verbündeten der Bilderstürmer und der eingeschaltete Papst haben ein je verschiedenes aber gemeinsames Interesse an dem ›wirklichen‹ Wahnsinn der Brüder und entsprechend wird er von allen akzeptiert und abgesegnet. In diese Liste der am Wahnsinn der Brüder interessierten Parteien sind nicht zuletzt die Apologeten der Ästhetik-Diskussion aufzunehmen, also diejenigen, die diese Novelle als Dokument der musikalischen Wirkung gelesen sehen möchten.<sup>20</sup> Der Bildersturm wird in dieser Novelle so lange abgewehrt, als die Leser das Bild des Wahnsinns der Brüder akzeptie-

römischen Kirche aktiv ist. Die Mutter trägt nämlich einen Brief der vier Brüder bei sich, den sie niemandem als Veit Gotthelf gegenüber erwähnt. Ein solcher Brief könnte im Positiven und vor allem Negativen entscheidende Bedeutung für den Versuch der Äbtissin haben, den abgewehrten Bildersturm als Wunder sanktioniert zu sehen. Und entsprechend kann der Leser folgern, daß die Äbtissin von Veit Gotthelf über die Existenz des Briefes informiert ist, als die Mutter bei ihr erscheint und sich den Brief ausbittet.

19. Zur Frage der Legendenbildung als Zeichenkrieg, vgl. Gerhard Neumann: »Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, 365-389; und Bianca Theisen: *Bogenschuß. Kleists Formalisierungen des Lesens*, Freiburg 1996, 111-135.
20. Vgl. zu den komplexen Möglichkeiten einer Diskussion der Musik- und Rezeptionsästhetik Christine Lubkoll: »Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists Cäcilien-Novelle«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, 337-364; und Bernhard Greiner: *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen, Basel 2000, 397-419.

ren. Kritiker der hier nur skizzierten Lektüre können mir, zurecht, ein Lesen mit der Brechstange nachsagen. In der Tat scheint es mir – *um einmal im Bild zu bleiben* – daß eine Lektüre ohne Brechstange den Wahnsinn vortäuscht oder, Gott behüte, erleidet und versäumt, das Zeichen zum Sturm gegen die täuschenden Bilder zu geben.

## V. Insemination und Bedeutung: »Die Marquise von O....«

Während *Die Heilige Cäcilie* von der Institutionalisierung einer bestimmten vom Text angebotenen Interpretation (dem Wahnsinn der Brüder) handelt, inszeniert *Die Marquise von O....* dagegen eben den Mechanismus der Institutionalisierung von Interpretationen.

Die Novelle beginnt mit einer Veröffentlichung.<sup>21</sup> In eine lokale

21. Wie wohl die Texte keines anderen Autors dulden Kleists Texte keine Multiplizität der Deutungen, obgleich oder wohl eben weil sie eine Vielfalt von ihnen provozieren. Gerade weil Kleists Texte je als Echoraum eines einzigen Ereignisses oder Rätsels erscheinen, können keine zwei Erklärungen nebeneinander bestehen. Damit steht jede einzelne Deutung, die vorliegende nicht ausgenommen, vor der unangenehmen Aufgabe, sich zu monopolisieren. Vor Kleists Texten werden die Kritiker einsam. – Dennoch kann auf eine Komplizenschaft gehofft werden, eine Komplizenschaft der produktiven Abgrenzung. Für die vorliegende Untersuchung sind es die folgenden Lektüren, die mir gerade aufgrund ihrer Qualität einen Einspruch abnötigen. Uffe Hansen hat in einer bisher leider nicht sehr beachteten Arbeit ein altes Argument, daß nämlich die Marquise durchaus wisse, was in ihrer Bewußtlosigkeit passiert sei, neu belebt, indem er die psychologischen Theorien untersucht, mit denen Kleist sich eben zur Zeit der Verfassung der *Marquise von O....* lebhaft auseinandergesetzt hat, namentlich die Theorien des Somnambulismus. Kleist hat diese Theorien persönlich durch Gotthilf Heinrich Schubert kennengelernt, und Schubert selbst erwähnt Kleist als seinen neugierigsten Hörer in Dresden. Kleist lernt so das Wissen seiner Zeit von einem unbewußten und, wie wir heute sagen würden, hypnotischen Zustand gesteigerter Wahrnehmungsfähigkeit kennen. Unter dem Druck großer Erschütterungen könne, so Schubert, der Zustand einer zweiten latenten Persönlichkeit hervorgerufen werden. Hansens Deutung der *Marquise von O....* erkennt solche Erschütterungen und Persönlichkeitsspaltungen sowohl in der Szene der Vergewaltigung als auch in der plötzlichen Versöhnung mit dem Vater, in der dieser abrupt zu einem gewandelten Menschen wird. Hansen versucht nun ausgehend von diesen Einsichten, das gesamte Verhalten der Marquise und ihres Vaters als nicht nur plausibel, sondern auch rational zu erklären. Hansens Lektüre hat damit zudem den Vorteil, daß sie dem Paradigma des Begehrens, welches die meisten Deutungen dominiert, eines der (psychologisch erklärbaren) Rationalität entgegenhält. Schwierigkeiten bekommt diese Deutung dabei allerdings, was

Zeitung setzt die jung verwitwete Marquise die Anzeige, »daß sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sey, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebähren würde, sich melden solle: und daß sie, aus Familien-Rücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heirathen« (7). Der Effekt ist der zu erwartende. Niemand glaubt der Marquise, daß sie den Vater nicht kenne. Alle gehen davon aus, sie wisse, was sich zugetragen habe, und halten die Veröffentlichung für eine Finte, die es ihr erlauben soll, unschuldig zu scheinen und somit eine Schwangerschaft noch außerhalb der Ehe salonfähig zu machen. Der Vater faßt dies einmal so zusammen:

»Auswendig gelernt ist sie schon, die Fabel, die sie uns beide, sie und er, [...] hier aufbürden wollen. Mein liebstes Töchterchen, soll ich sagen, das wußte ich nicht, wer konnte das denken, vergieb mir, nimm meinen Seegen, und sey wieder gut [...].«<sup>22</sup>

Der von allen hinzugedachte heimliche Liebhaber wird denn auch das Thema der Spekulation, die Marquise ihrerseits erscheint solcherart als naive Heuchlerin. Gerade weil die öffentliche Anzeige von allen als Versuch der Verschleierung gedeutet wird, sind sie um so gewisser, daß sie nun in groben Zügen das in ihr Verheimlichte lesen können. Die Veröffentlichung provoziert eine Interpretation des in ihr Ungesagten, nämlich die Motivation zur Veröffentlichung.

Auch für die keineswegs allwissenden Leser der Novelle wird das Privatleben der Marquise Thema. Die Leser befinden sich in der sonderbaren Situation, nach der Zeitungsannonce zu Beginn der Novelle die vorhergehende und umständliche Geschichte der Belagerung einer Festung zu erfahren. Zum Zeitpunkt ihrer Eroberung befindet sich die Marquise in der Festung unter dem Kommando ihres Vaters. Nachdem ein russischer Offizier die Marquise (man nimmt an: rechtzeitig) vor der Vergewaltigung durch einige Soldaten gerettet hat, sinkt sie allein mit dem adligen Offizier ohnmächtig zu Boden. Doch dann bleiben auch die Leser wieder außen vor und lesen nur einen sonderbaren Gedankenstrich auf, der die Ohnmacht von allen späteren Ereignissen trennt. Mehr oder weniger bald ahnen die Leser denn auch, daß sie eben diesen Gedankenstrich als Ereignis lesen könnten, als ein Privates, Intimstes, nämlich den Einbruch in ein Intimstes, die Vergewaltigung der

Hansen durchaus explizit macht, an der Erklärung der Veröffentlichung der Annonce. Eben dort soll hier denn auch abweichend angesetzt werden, ohne die Leistung von Hansen zu verkennen. Vgl. Uffe Hansen: »Der Aufklärer in extremis. Heinrich von Kleists *Die Marquise von O...* und die Psychologie des Unbewußten im Jahre 1807«, in: Klaus Bohnen/Per Øhrgaard (Hg.), *Aufklärung als Problem und Aufgabe: Festschrift für Sven-Aage Jørgensen*, München, Kopenhagen 1994, 216-234.

22. BKA II/2, 75.

bewußlosen Marquise durch den russischen Offizier, den Grafen F... Die Leser der Novelle befinden sich also in einer ähnlichen Situation wie die Leser der Zeitungsannonce. Sie lesen eine Veröffentlichung und schließen mehr oder weniger schnell auf das darin Ausgeschlossene und Nicht-Veröffentlichte. In beiden Fällen wird das Veröffentlichte Sache eines Verdachts, der eine Erklärung noch jenseits der Veröffentlichung sucht. Und in beiden Fällen ist die Natur dieser Erklärung ein Vater. Die Leser der Zeitungsannonce ergänzen einen heimlichen Liebhaber, den »muntere[n] Corsar« (55), wie sich die Hebamme ausdrückt, die Leser der Novelle setzen – vermutlich – den Grafen in die Rolle des biologischen Vaters.

Durch die Interpretation festgestellt, wird der Urheber, der Vater, derjenige also, der per definitionem immer ungewiß ist, *pater semper incertus*.<sup>23</sup> Die Ungewißheit des Vaters wird hier derartig gesteigert, daß – vielleicht – weder die Marquise mit Gewißheit den Vater kennt, noch dieser sich seiner selbst sicher sein kann. Doch eben diese Ungewißheit wird durch die Setzung eines Vaters – durch die Leser der Annonce oder die Leser der Novelle – mehr als kompensiert: Wer das Verheimlichte hinter dem Akt der Veröffentlichung erraten zu haben meint, institutionalisiert es dergestalt als »Interpretation«, daß er oder sie alles weitere Verhalten durch sie zu erklären sucht. Dadurch wird der erfundene Vater einflußreicher, als ein realer Vater es je sein könnte. Diejenigen, die einen Verdacht schöpfen – seien es die Zeitgenossen der Marquise, seien es die Leser der Kleistschen Novelle –, halten an der Fährte des von ihnen erfundenen Vaters fest und finden in der Novelle um so gewisser viele weitere Indizien für seine Existenz. Anders gesagt: Sie werden von dem erfundenen Vater derart fasziniert, daß sie den Blick für andere Väter, andere mögliche Wirklichkeiten verlieren. Daß es sich bei diesen Vater-Setzungen je um eine »Institution« handelt, zeigt sich darin, daß die jeweilige Interpretation fortwährend Erklärungen von Verhalten liefert, auch wo diese keineswegs wahrscheinlich sind. Die Institutionalisierung einer Interpretation produziert ihre eigene Rationalität, die darauf zielt, sich auch gegen die Fakten fortzusetzen und zu duplizieren. Nach der nämlichen Struktur der Suggestion in *An-*

23. Gerhard Gönner lokalisiert in diesem Zusammenhang das eigentlich »Diabolische der Vergewaltigung« darin, daß sie sich nicht als Gewalttat zeigt und nur von der Schwangerschaft deduziert werden kann. Die Ungewißheit des Vaters wäre, wenn wir dies weiterspinnen dürfen, also *per se* bereits die Vergewaltigung, so daß noch die aufdeckende Festschreibung, die institutionalisierte Erklärung der Schwangerschaft – selbst durch Vergewaltigung – Teil einer enttraumatisierenden Bewältigungsstrategie wäre; Gerhard Gönner: *Von »zerspaltenen Herzen« und der »gebrechlichen Einrichtung der Welt« – Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist*, Stuttgart 1989, 44.

*ekdote vom letzten preußischen Kriege* schlägt das interpretatorische Potential der Institutionalisierung um in eine Kraft der Täuschung: interpretative Institutionen schwängern ihre Umwelt mit illegitimen Kindern.

In dem Maße, in dem der Mechanismus des Lenkens eines Verdachts mittels der Veröffentlichung durchschaut ist, eignet er sich zur Manipulation oder – neutraler gesagt – zur Steuerung. Und eben dies führt Kleist in der *Marquise von O...* vor. Es ist anzunehmen, daß die Marquise sehr wohl weiß, was die Veröffentlichung ihrer Anzeige bewirken wird und was sich die schmunzelnden Leser der Anzeige dazu ausdenken werden. Daß sie die Anzeige dennoch aufgibt, ist sinnvoll vor allem dann, wenn es eine List ist. Es ist nämlich vorstellbar, daß der Köder, den die Marquise auswirft – das Lachen über den heimlichen Liebhaber und über die naive List der Marquise, ihr Verhältnis als unwissentlich ausgeben zu wollen – nichts als ein Ablenkungsmanöver ist, um sie vor einem viel gefährlicheren Verdacht zu schützen.<sup>24</sup> Denn die Marquise lenkt den spekulierenden und Verdacht schöpfenden Blick ab von dem Kreis ihrer Familie und setzt ihn auf die Fährte eines Liebhabers, von dem alle erwarten, die Marquise wolle ihn der Familie in einer vorbereiteten Szene präsentieren. Das durch diesen Verdacht Verborgene ist der gedoppelte Vater: der Vater der Marquise als Vaterschaftskandidat seines eigenen Enkels. Immerhin läßt der Text, der die krass inzestuös gefärbte Versöhnungsszene – mit »leczende[n] Küsse[n]«, dem sich »wie ein Verliebter« benehmenden Vater (90) und den »Brauteleute[n]« (91), so von der Mutter »durchs Schlüsselloch« (90) beobachtet – ausführlich schildert, die Vermutung zu, daß hier eine alte Beziehung aufgefrischt wird, daß also in der Tat ein früheres Liebesverhältnis bestand und daß des Vaters wilde Taten als Taten der Eifersucht und der Verzweiflung über sich selbst zu gelten haben.<sup>25</sup> Und wer einmal auf dieser Spur ist, dem kann es nicht einmal ausgeschlossen scheinen, daß auch die anderen Kinder bereits Kinder ihres Großvaters sind (der Gemahl der Marquise starb auf Reisen, heißt es), so daß die Marquise und der Vater durchaus Grund hätten, sich um die Kinder zu streiten. Wenn dies so wäre oder auch nur Gegenstand eines Verdachts werden würde, so müßte dies um jeden Preis geheim bleiben: denn auf ausgeführten Inzest steht nach dem *Allgemeinen Landrecht für die preußischen Staaten*

24. Daß der Verdacht der Lüge letztlich harmlos ist, belegt etwa die Mutter, wenn sie sagt: »Ein Fehltritt [...] er ließe sich, und ich müßte ihn zuletzt verzeihn« (51).
25. Die Möglichkeit der tatsächlichen Vaterschaft des Vaters wurde auch von denjenigen Autoren, die das Inzestuöse der Beziehung betonten, kaum je erwogen: »Zwar hat der Obrist das Kind seiner Tochter nicht gezeugt«, so exemplarisch Claudia Liebrand: »Pater semper incertus est. Kleists *Marquise von O...* mit Boccaccio gelesen«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2000, 46-60, hier 55.

(ALR) die Todesstrafe. Jede und noch die kompromittierendste Alternative zum Inzest müßte der Marquise also willkommen sein. Indem die Marquise mittels der Veröffentlichung noch den Verdacht steuert, reflektiert sie ihn fort von dem, was unter keinen Umständen preisgegeben werden darf und das als Privates auch jeder Öffentlichkeit entzogen bleibt. Die Marquise wäre also eine Verführerin im doppelten Sinn: sie verführt ihren Vater und sie verführt die Leser zur von ihr manipulierten Vatersetzung. Wie *Die heilige Cäcilie oder die Macht der Musik* (aber auch *Prinz Friedrich von Homburg*)<sup>26</sup> zeigt, ist das Verschanzen hinter einer institutionalisierten Interpretation im Angesicht der Todesstrafe in Kleists Texten keine Ausnahme, sondern der Rationalitäts-Effekt des nackten Überlebenswillen.<sup>27</sup>

Es ist wohl unnötig zu betonen, daß hier nicht auf die Gewißheit einer Vaterfindung gepocht wird, als vielmehr auf die Steuerung von Verdachtsmomenten. Novellenfiguren eignen sich nicht zum Gentest. Statt dessen kann registriert werden, wie die Einsetzung einer jeden Deutung sich im Text fortpflanzt, über das Ziel hinausschießt und aus Leerstellen Klarheiten macht. So könnte etwa die Schußszene als versuchter Selbstmord des Obristen gelten. Und seine Bemerkung »o sie ist unschuldig [...] Sie hat es im Schlafe gethan« (73) ebenso wie sein Ausruf »o die verschmitzte Heuchlerin! Zehnmal die Schamlosigkeit einer Hündin mit zehnfacher List des Fuchses gepaart« (74) wären beim Wort zu nehmen. Auch das wolfsartige Heulen des Vaters in der Versöh-

26. In genau umgekehrter Art und Weise zeigt *Der verlegene Magistrat* die strategische Kalkulation vor einem Todesurteil.
27. Harriet Murphy gründet ihre Analyse der *Marquise von O...* auf die Darwinsche Überlebensökonomie, wenn auch mit anderem Ergebnis als die vorliegende: »No emotion is, as a consequence, expressive of love, because individuals are only able or willing to recognise the existence of other selves on the condition that others are actual or potential exponents of impersonal ideas assertive of the need to survival. Emotion is conditional, not unconditional.« Harriet Murphy: »Theatres of Emptiness. The Case of Kleist's *Marquise von O...*«, in: *Oxford German Studies* 24 (1995), 80-111, hier 85. Dies führt Murphy zu der These, daß der berühmte Bindestrich der Erzählung »symbolisch« sei für die Spaltung des Individuums von seinen persönlichen Gefühlen: »The dash becomes *symbolic* of the extent to which the individual is exiled from personal feeling, from person responsibility and from fullness of self, only because it is the most obvious statement of a refusal to integrate desire into the personality as a whole« (92). Während Murphy diese Spaltung als Unfähigkeit und Verweigerung einordnet, die aus dem Darwinschen Überlebenskampf hervorgeht, beobachte ich hier die Intergration von Begehren und Handlungen unter den Auspizien des instituierten Individuums. Das Individuum (und sein Begehren) ist kein Gegenbegriff, der von Kleist gegen gesellschaftliche Zwänge stark gemacht werden könnte, da beide die gleiche Struktur besitzen.

nungsszene – »und heulte, daß die Wände erschallten« (88) – erinnert plötzlich deutlicher an die vier Simulanten in *Die heilige Cäcilie*.<sup>28</sup>

Dies ist also die Kernstruktur der Novelle: die Re-Privatisierung durch Veröffentlichung. Indem die Veröffentlichung den Verdacht der Leser auf das Gegenteil des Veröffentlichten lenkt, wird jenseits von Veröffentlichung und Verdacht ein drittes Privates gesichert. Formal gesagt: die Veröffentlichung A erzeugt einen teilweise gegenteiligen Verdacht B, weshalb C nicht einmal einem Verdacht ausgesetzt wird. Die Leser der Anzeige können der Annonce also nicht genug und nicht zu wenig glauben schenken. Die Privation mittels der Veröffentlichung folgt damit dem von Kleist (und Goethe<sup>29</sup>) des öfteren artikulierten Gegenteilssinn. Was gesagt wird, ist daraufhin kalkuliert, im Gegenteil des Gesagten zu münden. Daß der Gegenteilssinn in *Die Marquise von O...* eine geläufige rhetorische Strategie ist, darauf weist die Rede des Forstmeisters hin, in der dieser den Grafen bezichtigt, daß er durch seine dreisten Taten »gerade das Gegentheil bewirken« wolle (31), und daß deshalb jedes Entgegenkommen zum Grafen, diesen in seiner Strategie bestärken würde. Keine Rede in der Novelle kann also dem Verdacht entgehen, als veröffentlichte Rede ein Gegenteiliges erreichen oder verbergen zu wollen.<sup>30</sup> Die Marquise aber erscheint als Meisterin dieses Spiels, da sie in der Erregung des Gegenteils durch ihre Veröffentlichung – möglicherweise – das Gegenteil des Gegenteils zu verbergen sucht. Anders gesagt: die Struktur der Verdachtssteuerung durch den Gegenteilssinn kann verdoppelt und beliebig potenziert werden, so daß am Ende keiner, auch nicht der Leser der Novelle, wissen kann, wer wen wie manipuliert hat oder eben doch so naiv ist, wie es auf den ersten Blick scheinen mag.

Die weitaus meisten Leser der Novelle sehen sich unter dem Zwang einer Abwägung: Vergewaltigung oder Inzest.<sup>31</sup> Mir scheint es

28. »So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie [...] das Firmament anbrüllen: die Pfeiler des Hauses [...] erschütterten«. BKA II/5, 93.

29. Vgl. etwa zeitgleich zur *Marquise von O...*: »Es darf sich nur einer für frei erklären, so fühlt er sich den Augenblick als bedingt. Wagt er es, sich für bedingt zu erklären, so fühlt er sich frei.« Johann Wolfgang von Goethe: »Die Wahlverwandtschaften«, in: Erich Trunz (Hg.), *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*, Hamburger Ausgabe, 1948-1964, München 1981, Bd. VI, 397.

30. Und zudem kann weiter artikuliert werden, wie Jochen Schmidt es vorschlägt, daß alle moralischen Wertungen und Urteile in dieser Novelle nicht zutreffen und je ins Gegenteil zu verkehren sind; Jochen Schmidt: »Die Marquise von O...«, in: Walter Hinderer, *Interpretationen. Kleists Erzählungen*, Stuttgart 1998, 67-84.

31. Recht wenige Leser haben es gewagt, an der alleinigen Vaterschaft des Grafen zu zweifeln und die Komplizenschaft des Lesers in der Vatersetzung zu erwägen. Vgl. Roland Reuß: »Kleists Text ist [...] so geführt, daß von dem ominösen Gedanken-



hier zunächst einmal interessanter zu sein, die ähnliche Struktur der Institutionalisierung und Steuerung von Verdachtselementen gerade mittels der Veröffentlichung zu beobachten, die in beiden Varianten der Erklärung erscheint, ebenso wie in weiteren, wie etwa dem heimlichen Einverständnis der Marquise zur Vergewaltigung,<sup>32</sup> dem tatsächlichen Fehltritt mit einem Dritten (Leopardo), Vierten (dem Forstmeister) oder unbekannten Fünften. Die Geschichte der Abwesenheit des Vaters schlägt um in ein Übermaß an Vätern, verwickelt solcherart auch den Leser in das Geschehen und versucht, auch ihm eine Vatersetzung und damit gewissermaßen Mitschuld abzurufen.

Der Vater ist so wie die Institution einerseits das Unsicherste, andererseits aber der archimedische Punkt der Beobachtbarkeit der Welt und das Gesetz selbst, das die erklärbare Wirklichkeit erst begründet. Parallel heißt es explizit von den Institutionen, »Einrichtungen«, daß sie einerseits das Stabilste und Stabilisierende sind und andererseits das Gebrechlichste. So heißt es zu Beginn, als vermeintlich niemand den Vater kennt, die Marquise »gab sich ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen« (60). Später jedoch, als der Graf sich als Vaterschaftskandidat durchgesetzt hat, handelt die Marquise »um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen« (102).

Neben der biologischen und detektivischen Frage der Vaterschaft erhält die Suche des Vaters auch Relevanz als Darstellung einer

strich an die Vorstellung, es habe tatsächlich eine Vergewaltigung stattgefunden, zunehmend die Einbildungskraft des Lesers *penetriert* – so der Leser das zuläßt. [...] [D]er Schock, den man sich in der Rezeption dieses Textes zuziehen *kann* [...], ist das genaue Pendant zu der vom Leser selbst rekonstruierten Vergewaltigung auf der Ebene des Plots.« Roland Reuß: »Was ist das Kritische an einer kritischen Ausgabe? Erste Gedanken anlässlich der Edition von Kleists Erzählung *Die Marquise von O....*«, in: *Berliner Kleist Blätter* 2 (1989), 3-20, hier 17. Vgl. zudem die abwägende Arbeit von Irmela Marei Krüger-Fürhoff: »Epistemological Asymetries and Erotic Stagings. Father-Daughter Incest in Heinrich von Kleist's *The Marquise of O...*«, in: *Women in German Yearbook* 12, 1996, 71-86. Krüger-Fürhoff erörtert auch den für die Novelle relevanten medizinischen Diskurs der Zeit und betont, daß Schwangerschaft medizinisch nur für möglich gehalten wurde, wenn es tatsächlich auch Lust von Seiten der Mutter gegeben habe. Die Unschuld der Marquise wird demzufolge durch ihren schwangeren Leib ausgeschlossen. Eine weitere relevante medizinhistorische Frage scheint mir in Hinsicht auf *Die Marquise von O....* unbeantwortet zu sein: kannte Kleist die Diskussionen um die Möglichkeit einer »unbefleckten Empfängnis« durch die Übertragung von Spermien nur durch Fingerkontakt?

32. Vgl. Dorrit Cohn: »Kleist's *Marquise von O...* The Problem of Knowledge«, in: *Monatshefte* 67 (1975), 129-144.

Leseszene.<sup>33</sup> Inszeniert wird die Insemination durch Interpretation. Am deutlichsten zeichnet sich die Leseszene gerade in den Lesern ab, die das Unbehagen an sich spüren, eine Vergewaltigung im Text zu postulieren oder gar einen Inzest. Gibt es hier eine Vergewaltigung oder ist er, der Leser, derjenige, der hier einen Text vergewaltigt und ihn gewalttätig inseminiert mit einer (ihrerseits gewalttätigen) Bedeutung? Die verhandelte Frage der Vaterfindung lautet in der Leseszene also, ob textuelle Bedeutung durch einen Akt der gewalttätigen Setzung entsteht. Anders gesagt: können Leser in einem Text Bedeutung nur finden, indem sie sich dem Verdacht der gewalttätigen Vaterermächtigung und also der eigenen Vaterschaft aussetzen?<sup>34</sup> Oder aber wird hier der Leser von seiner eigenen Phantasiegeburt verführt, einen Inzest hinzuzudichten, wo schlichtes Familienglück herrscht?<sup>35</sup> In beiden Fällen erfindet der Leser, was er selbst tut: er ›vergewaltigt‹ den Text, indem er einen Vergewaltiger hinzudichtet und er wähnt, verführt von seinem eigenen Gedankenkind, einen Inzest.<sup>36</sup> In dieser Verdoppelung von Geschlechtsakt und Leseszene verlieren die Leser die übergeordnete Position des urteilenden Richtenden und verstricken sich in die Schuld, deren Auflösung sie zu befördern antraten.<sup>37</sup>

33. Zu dieser Leseszene vgl. auch Michel Chaouli, »The Lure of Closure. The Epistemology of Reading *The Marquise of O...*«, (bisher unveröffentlichtes Aufsatz-Manuskript).
34. Bianca Theisen formuliert dies in Hinsicht auf Kleists Texte im allgemeinen: »Die Kunst zu schließen überläßt Kleist seinen Lesern. Seine Texte sind auf Schluß- und Urteilsprozesse hin angelegt, die für seine Leser zur Leserfalle werden können. Vervollständigen sie die trügerischen Urteile, supplementieren sie die über Leerstellen organisierten Schlußprozesse, werden ihre Urteile und Schlüsse an sich selbst gespiegelt und immer wieder nur auf sich selbst zurückgeführt. Indem sie die in den Texten angelegten Schluß- und Urteilsprozesse zu Ende führen und über den Leerstellen schließen, entdecken Kleists Leser die eigenen Schließungsoperationen. Kleists Leser lesen, wie sie lesen.« Theisen, *Bogenschuß*, 11.
35. Vgl. Anthony Stephens/Yixu Lü: »Die Verführung des Lesers im Erzählwerk Kleists«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1994, 104–118, dort allerdings ohne Erwägung der Fragen von Schuldkomplexen, die sich aus den keineswegs unschuldigen Verführungen ergeben.
36. Daß solche strukturellen Reduplikationen im Werk Kleists keine Ausnahme sind, zeigt die wichtige Lektüre von Karl-Heinz Maurer: »Gerechtigkeit zwischen Differenz und Identität in Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas*«, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjS)* 75 (2001), 123–144.
37. Neben *Der zerbrochne Krug* sei hier an die Anekdote *Tagesbegebenheit* erinnert. Christian Moser zeigt in seiner Lektüre die Ausweitung des Geschehens auf den urteilenden Leser. Der Arbeitsmann Brietz wird, nachdem er sich einer Unhöflichkeit gegen einen Höhergestellten schuldig machte, vom Blitz erschlagen. Die Aufeinanderfolge beider Begebenheiten legt eine kausale Verknüpfung nahe: der Arbeitsmann erhält die Strafe für seine Unhöflichkeit. Diese kausale Verknüpfung beider Begebenheiten

Wer sich für geschlechtsspezifische Codierungen interessiert, kann Institutionen nun leicht als »väterlich« einstufen. Als Gesetz nämlich schreiben sie ihre Umwelt auf sich zu. Doch zu den väterlichen Institutionen, den Institutionen der Vaterschaft und Bedeutung, gibt es einen »weiblichen« Subtext. Die Institutionalisierung nämlich, die Einsetzung des Vaters, mag das Produkt der weiblichen List und inzestuösen Verführung sein.

Die Kalkulation der Marquise – wenn es denn eine ist und nicht nur ein durch die Novelle gesteuerter Verdacht – hat eine Nullstelle: den russischen Grafen. Der Graf hält sich, anscheinend nicht zu unrecht, ebenfalls für den Vater. So sehr dies der Marquise willkommen sein könnte, um den Verdacht von sich abzulenken, so sehr muß es ihr auch als Störung erscheinen, da eine Ehe die geliebte Zweisamkeit mit dem Vater stören muß. Vor allem darf sie auch als wirklich irritiert durch die Ansprüche des Grafen gelten. Denn bevor die Marquise erkennt, daß der Graf tatsächlich ein Vaterschaftskandidat ist, muß sie verständnislos sein, da sie die Annonce – vermutlich – aufgab in der Annahme, daß es keinen echten Vaterschaftskandidaten gäbe. Jeder mögliche Kandidat wie Leopardo muß ihr von daher wie ein Nutznießer der Anzeige erscheinen, ein Betrüger. Zugleich kann die Marquise darauf rechnen, daß jeder Bewerber von niederem Stand und ohne Vermögen von ihrer Familie als inakzeptabel abgelehnt wird, so daß sie von ihrem eigenen Wort geschützt wird, sich dem angeblichen Vater zu vermählen.<sup>38</sup> Leopardo ist also ungefährlich, und die Marquise kann gefaßt reagieren, als die Mutter ihn, gemäß ihrer leicht durchschaubaren Testanordnung,<sup>39</sup> präsentiert. Die Rechnung der Marquise geht

werde, so Moser, zwar im Text provoziert, sei jedoch zugleich in dem Maß der Strafe derart unangemessen, daß der Leser dazu gezwungen werde, die Unangemessenheit der durch ihn vorgenommenen Verknüpfung zu reflektieren; Christian Moser: *Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau*, Würzburg 1993, 150–159. Um Mosers Argument zu steigern, kann man anfügen, daß der Leser, der die Kausalverknüpfung vollzieht und den Tod des Arbeiters als Strafe bezeichnet, sich einer ebensolchen unangemessenen Unhöflichkeit schuldig macht, wie der Arbeitsmann Brietz. Damit müßte, der Logik der Anekdote nach, auch der Leser sein ungerechtfertigtes Verhalten büßen und vom Blitz erschlagen werden. Und was geschieht mit dem Kritiker, der soeben diese für den ersten urteilenden Leser tödliche Verknüpfung gezogen hat?

38. »Sollten die Verhältnisse derselben [der Person, das ist, der Vater des ungeborenen Kindes] jedoch so beschaffen seyn, daß sie selbst dann, wenn man ihnen durch Begünstigungen zu Hülfe käme, zu weit hinter den Verhältnissen der Marquise zurückblieben, so wärssetzten sich die Eltern der Heirath; sie beschloßen, die Marquise nach wie vor bei sich zu behalten, und das Kind zu adoptieren« (92).
39. Zu den Testanordnungen vgl. Gerhard Neumann: »Skandalon. Geschlechterrolle und

aber nicht auf, da ein Adliger erscheint: der Graf. Ihn kann die Familie nicht zurückweisen. Entsprechend echauffiert ist die Marquise, als eben dieser am gesetzten Tag erscheint, so daß selbst die Mutter erstaunt über das Verhalten der Tochter ist, da die Mutter doch wähnt, jeder müsse der Marquise an diesem Tag möglich scheinen: »ich bitte dich, Julietta! [...] wen erwarten wir denn – ? Die Marquise rief [...] nun? doch nicht ihn?« (95). Wenig später ruft die Marquise, »indessen Blässe des Todes ihr Antlitz überflog« (95): »gehn Sie! gehn Sie! gehn Sie! [...], indem sie aufstand; auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, aber auf keinen – – – Teufel!« (96). Sie rechnet auf einen Lügner, der sich in die reiche Familie einschleichen will, nicht auf einen unabweisbaren und wirklichen Vaterschaftskandidaten. Es ist also kein Wunder, daß der Graf der Marquise wie ein Teufel erscheinen muß, ein Teufel, der ihren feinen Plan der Verdachtsabwendung und der Bewahrung ihrer familiären Umstände durchkreuzt.

Die Vatersuche findet ein institutionelles Ende. Die Ehe zwischen dem Grafen und der Marquise wird geschlossen. In der heiligen Institution der Ehe zeigt sich denn auch das eigentliche Wesen der interpretativen Institution. Die Ehe nämlich deckt nicht auf, was tatsächlich passiert ist, sondern sie beendet das Raten und Suchen. In der Ehe am Ende wird die Frage suspendiert, wer der Vater war. Statt eines direkten Redeverbots, wie die religiösen Institutionen es nicht nur in *Die heilige Cäcilie* benötigen, beendet die Ehe alle Spekulationen um die Schwangerschaft mit einer Erlaubnis: was auch immer geschah, die Ehe sanktioniert es rückwirkend, so daß jedes weitere zweifelnde Wort als Anfechtung nicht allein der Ehrenhaftigkeit des Grafen (oder der Marquise), sondern auch der heiligen Institution selbst zu gelten hätte. Die Ehe offeriert eine Interpretation des Vergangenen nur insofern, als sie jede Interpretation des Vergangenen für unnötig erklärt. In *Die heilige Cäcilie* ist es Schwester Antonia, die das Leitwort der interpretativen Institution ausspricht, wenn sie auf jede Frage nur »gleichviel, gleichviel« erwidert. In *Die Marquise von O...* spricht die Marquise das Wort der Institution aus: »Ich will nichts wissen« (68).<sup>40</sup> Die interpretative Institu-

soziale Identität in Kleists *Marquise von O...* und Cervantes' Novelle *La fuerza de la sangre*, in: ders. (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, 149–192.

40. Mit ihrer Lektüre eben dieses Ausrufs der Marquise »Ich will nichts wissen« hat Dorrit Cohn eine wichtige Wende der Rezeption der Novelle eingeleitet. Cohn argumentiert, daß die Weigerung der Marquise »may be the cause as well as the effect of her loss of consciousness«. Cohn, »Kleist's *Marquise von O...*«, 133. Solange man an der Struktur des Begehrens als der Grundstruktur der Novelle festhält, ist an dieser Lektüre nichts zu ergänzen, außer vielleicht der Frage, was die produktiven Effekte des

tion steht anstelle eines Wissens, schreibt dieses Nicht-Wissen fest als stabilen, sich perpetuierenden Zustand, so daß die Institution in der Tat zur Interpretation avancieren kann. Der Wille zur Beendigung der Suche von Erklärungen kristallisiert sich als Institution.

Ähnlich wie der allgemein akzeptierte Wahnsinn in *Die heilige Cäcilie* ist die Ehe zwischen Graf und Marquise am Ende von *Die Marquise von O...* das kleinste gemeinsame Übel, mit dem sich alle arrangieren können. Die Kerninstitution der »heiligen Familie« wird wieder hergestellt,<sup>41</sup> Schuld und Verdacht sind erfolgreich von der Familie des Obristen abgewälzt. Der russische Graf kann mit dieser Lösung mehr als zufrieden sein, da er die Vergewaltigung nie aussprechen muß (falls es eine war) und somit anders als die Landsknechte der Erschießung als Vergewaltigter entgeht.<sup>42</sup> Der Graf, der zugleich dümmste wie schlaueste Spieler, hat sich bereit gezeigt, sein Verhalten ebenso wie das mögliche Verbrechen mit klingender Münze abzuleisten. Und so darf auch er denn doch nach einer Entwöhnungszeit zwischen dem Vater und der Marquise die Ehe vollziehen. Und in der Spirale möglicher Täuschungen und Erregungen des Gegenteilssinnes ist es nicht einmal ausgeschlossen, daß er der schlaueste Spieler der Novelle ist, der vielleicht noch die Marquise überlistet hat (auch dafür gibt es mehrere Varianten, inklusive derjenigen, daß er nur Zeuge der Vergewaltigung war).<sup>43</sup> Selbst die naive Mutter der Marquise gewinnt: sie hat sich die zweite Vermählung der Tochter längst gewünscht. Selbst ihre öffentlich zur Schau gestellte Naivität wird zur möglichen Strategie der Verbergung und Institutierung geheimer Absichten.

Was Kleist in dieser Novelle vorführt, ist also nicht nur die Manipulation der Institutionalisierung einer Interpretation, nicht nur das

Nicht-Wissens sind und worin also die (nicht psychologische) Notwendigkeit besteht, nicht zu wissen.

41. Zur Institutionalisierung der Familie in Kleists Novelle vgl. Albrecht Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt am Main 2000, 195–202; zur Institutionalisierung der Geschlechtsrollen vgl. auch Barbara Vinken/Anselm Haverkamp: »Die zu-rechtgelegte Frau. Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists *Marquise von O...*«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, 127–148.
42. Siehe Schmidt: »Die Marquise von O...«, 73, vgl. Anthony Stephens: *Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories*, Oxford, Providence 1994, 219.
43. Die meisten Deutungen der Figur des Grafen betonen dagegen seine Animalität als Vergewaltigter oder seine gesellschaftliche Blasiertheit als Adliger (»the Count does not really understand just how serious a crime he has committed«), Seán Allan: »... Auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, aber auf keinen – – – Teufel«. Heinrich von Kleist's *Die Marquise von O...*«, in: *German Life and Letters* (July 1997), 307–322, hier 309.

Verbergen mittels der Veröffentlichung und nicht nur die Verleitung der Leser zur gewalttätigen Bedeutungssetzung, sondern vielmehr wie sich eine interpretative Institution durchsetzt, die von keinem einzelnen so gewollt wurde und die dennoch den Interessen aller entspricht, indem sie garantiert, diese Interessen der öffentlichen Einsicht zu entziehen. Anders gesagt: Institutionen und auch interpretative Institutionen sind komplexe soziale Konstellationen, die manipulierbar aber nicht beherrschbar sind. Keiner erhält in der Novelle umweglos, was er wünscht, und dennoch konsolidieren sich (wie wir annehmen) die Wünsche aller in der abschließenden Ehe. – Mit Kleist wird das Denken des *self-interest* in der deutschen Literatur zugleich komplex und hoffähig.

Dies hat auch für die Literatur Konsequenzen, wie bereits in der Leseszene der Vergewaltigung angedeutet wurde. Literatur findet statt, wo die Entscheidung zwischen der Skylla und Charibdis des Lesens suspendiert wird, wo es also weder zur Vergewaltigung des Textes durch den bedeutungssuchenden Leser, noch zur inzestuösen Verführung des Lesers durch den Text kommt. In dem einen Fall dominiert der Leser leichtfertig über den Text, im anderen Fall ist es der Text, der den Leser zum willenlosen und entmännlichten Lieblosen des Imaginären verführt. Indem die Novelle in der institutionalisierten Lösung am Ende die Frage suspendiert, ob Vergewaltigung oder Inzest vorliegt, besteht sie fort als Literatur.<sup>44</sup> In Hinblick auf die Leseszene darf hier getrost gefolgert werden, daß beides – brutale Bedeutungssetzung und inzestuöse Verführung – stattgefunden haben und immer wieder neu stattfinden muß, so lange sich die Literatur als Literatur zu perpetuieren und – es kann die Leser nun nicht überraschen – zu institutionalisieren vermag.

## VI. Freiheit und Institution

Kleist affirmiert einerseits die Wirkungsmacht des Institutionellen, um andererseits nicht außerhalb, sondern innerhalb des Institutionellen ein Moment von Freiheit zu finden. Und stets blitzt eben dort ein Moment von Freiheit auf, wo die Institutionen einen abschließenden Zugriff auf die Welt zu tun scheinen.

Gewiß, was hier Freiheit heißt, variiert von Fall zu Fall erheblich. In *Der Brantweinsäufer* und *die Berliner Glocken* erscheint Freiheit nicht als Zustand eines Menschen, sondern als Zerfallsstruktur der Institution und damit der Destrukturierung *per se*. In *Anekdote aus dem*

44. Eine zweite Wurzel in Kleists Texten dürfte das Witzige, Anekdotische sein, welches auch in dieser Novelle erscheint, wie Bernhard Greiner aufweist, wenn er Sprachwitz, wie etwa die Verwandlung der Annunciata, zur bloßen Annonce aufdeckt, vgl. Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen*, 286-326.

letzten preußischen Kriege ist es die Angstfreiheit des preußischen Reiters, die zur Suggestion und Institutionalisierung verleitet und die dem Reiter darin die tatsächliche Freiheit ermöglicht. In *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* und in *Die Marquise von O...* sind es die institutionalisierten Interpretationen, hinter denen Verantwortungs- und Straffreiheit möglich werden. Hinter öffentlich angebotenen Institutionen ist alles möglich, inklusive des Inzests. Freiheit ist hier also das, was mit jeder Interpretation mitgesetzt ist als Möglichkeit der unabweisbaren Andersheit: es bleibt vielleicht alles anders. Mit der Institution entsteht ein institutionsfreier Raum: sei es, daß sich die Institution gegen sich selbst wendet und in ihrem Zerfall einen rechts- und ordnungsfreien Raum aufwirft, sei es, daß freies Verhalten gerade deshalb in der Institution möglich wird, da die Institution jedes Nachforschen für beendet erklärt. Gemeinsam ist den Versionen von Kleists Institutionsdramen damit, daß der Gedanke der Institution alles verspricht, außer dem, was geläufig mit Institutionen verbunden wird: Stabilität und Verbindlichkeit. Die Koexistenz von Institution einerseits und menschlicher Freiheit andererseits ist denn auch das eigentliche Signum von Kleists Schreiben.

Es darf spekuliert werden, daß diese Porosität der Institution für Freiheitskonzeptionen nicht nur Kleists Interesse an Institutionen motiviert hat. Die Selbstbeschreibungen der sogenannten Moderne überführen regelmäßig eine externe Opposition von ›Institution‹ und ›Freiheit‹ (und analogen Oppositionen wie etwa System und Individualität, Struktur und Subversion, Bewußtsein und Unbewußtes, Zwang und Kreativität, Ordnung und Genie etc.) in eine interne Opposition dergestalt, daß Freiheit sich als strukturelles Moment des Institutionellen von diesem unterscheidet. Anders gesagt: der Institutionsgedanke legt einen nicht fest, er hat eine geheime Hintertür, durch die zahlreiche Hoffnungen auf eine wie auch immer geartete Andersheit unterhalten werden können.

Es ist hier nicht der Ort, eine Hypothese zur Karriere des Institutionsgedanken zu entfalten, doch es sei erlaubt, eine bloße Vermutung zu äußern. Auch für die Gesellschaftstheorien, der wir eingangs gedachten, ist der Institutionsgedanke nicht deshalb attraktiv, weil er eine akkurate Interpretation menschlichen Handelns liefert, vielmehr liefert er eine Ersatzerklärung und einen Ersatz für Erklärung. In Kürze: der Institutionsgedanke institutionalisiert sich, weil er die Aufmerksamkeit ablenkt von einem Ist-Zustand und auf das mittels der Institution denkbar gewordene verweist: die Veränderung, die Geschichte, die Freiheit. Foucaults Begriff des Dispositivs, Habermas' sozial eingeübte Praktiken, de Mans Verständnis von Ideologie als perpetuierter Setzung, La-

coue-Labarthes Analyse der »Fiktion«<sup>45</sup> und die Geschlechterrollen der Gender Studies haben gemeinsam, daß sie, ganz gleich ob sie unter positivem oder negativem Zeichen stehen, den Blick zugleich von der Institution ableiten und auf ihre Alternativen lenken (Luhmanns Gesellschaftstheorie mag in diesem Aspekt der Vorzug der Immanenz zukommen). Anders gesagt: Moderne Gesellschaftstheorie ist Sache der Paradigmenwechsel, nicht der Paradigmen selbst. Sonderbarerweise ist gerade der jeweilige Ist-Zustand am Schwierigsten zu beschreiben. Und diese partielle Blindheit und sonderbare Verfehlung des Gegenstandes durch die Gesellschaftstheorien wird ermöglicht durch die Semantik und Konzeption der Institution, der ihre Freiheit eingeschrieben scheint. Was bei Kleist zur Entdeckung wird, die Freiheit in der Institution, ist leicht zu funktionalisieren in der Produktion unverbindlicher Gesellschaftstheorien.

## Literatur

- Allan, Seán:** »... Auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, aber auf keinen – – Teufel«. Heinrich von Kleist's *Die Marquise von O...*«, in: *German Life and Letters* (July 1997), 307-322.
- Breithaupt, Fritz:** »Kleists Anekdoten und die Möglichkeit von Geschichte«, in: Wolfgang Wirth/Jörn Wegner (Hg.), *Literarische Trans-Rationalität. Für Gunter Martens*, Würzburg 2003, 335-351.
- Breithaupt, Fritz:** »Anonymous Forces of History. The Case of Infanticide in the Sturm-und-Drang«, in: *New German Critique* 79 (Winter 2000), 157-176.
- Bennett, Benjamin:** »The Generic Constant in Lessing's Development of a Comedy of Institutions and Alienation«, in: *The German Quarterly* 56 (1983), 231-242.
- Castoriadis, Cornelius:** *L'institution imaginaire de la société*, Paris 1975.
- Chaouli, Michel:** »The Lure of Closure. The Epistemology of Reading *The Marquise of O...*« (bisher unveröffentlichtes Aufsatz-Manuskript).
- Cohn, Dorrit:** »Kleist's *Marquise von O...* The Problem of Knowledge«, in: *Monatshefte* 67 (1975), 129-144.
- Derrida, Jacques:** *Marges de la Philosophie*, Paris 1972.
- Esch, Deborah:** »Toward a Midwifery of Thought. Reading Kleist's *Die Marquise von O...*«, in: Mary Ann Caws (Hg.), *Textual Analysis. Some Readers Reading*, New York 1986, 144-155.

45. Philippe Lacoue-Labarthe: *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*, aus dem Französischen von Thomas Schestag, Stuttgart 1990.



- Gönnner, Gerhard:** *Von »zerspaltenen Herzen« und der »gebrechlichen Einrichtung der Welt« – Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist*, Stuttgart 1989.
- Goethe, Johann Wolfgang von:** »Die Wahlverwandtschaften«, in: Erich Trunz (Hg.), *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*. Hamburger Ausgabe, 1948-1964, München 1981, Bd. VI.
- Grathoff, Dirk:** »Die Zeichen der Marquise. Das Schweigen, die Sprache und die Schriften«, in: ders., *Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, Opladen 1999, (zuerst 1988) 75-95.
- Greiner, Bernhard:** *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen, Basel 2000.
- Hamacher, Werner:** »Über einige Unterschiede zwischen der Geschichte literarischer und der Geschichte phänomenaler Ereignisse«, in: Wilhelm Voßkamp/Eberhard Lämmert (Hg.), *Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft*, Tübingen 1986, 5-15.
- Hansen, Uffe:** »Der Aufklärer in extremis. Heinrich von Kleists *Die Marquise von O...* und die Psychologie des Unbewußten im Jahre 1807«, in: Klaus Bohnen/Per Øhrgaard (Hg.), *Aufklärung als Problem und Aufgabe. Festschrift für Sven-Aage Jørgensen*, München, Kopenhagen 1994, 216-234.
- Kittler, Friedrich A.:** *Dichter, Mutter, Kind*, München 1991.
- Kleist, Heinrich von:** *Sämtliche Werke*, in: Roland Reuß/Peter Staengle/(ab 1992) Ingeborg Harms, Brandenburger (1988-91 Berliner) Kleist-Ausgabe (BKA), Basel, Frankfurt am Main 1988ff.
- Kommerell, Max:** *Geist und Buchstabe in der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin*, Frankfurt am Main 1944, 3. vermehrte Aufl.
- Koschorke, Albrecht:** *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt am Main 2000.
- Koselleck, Reinhart:** *Vergangene Zukunft*, Frankfurt am Main 1979.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei:** »Epistemological Asymetries and Erotic Stagings. Father-Daughter Incest in Heinrich von Kleist's *The Marquise of O...*«, in: *Women in German Yearbook* 12, 1996, 71-86.
- Lacoue-Labarthe, Philippe:** *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*, aus dem Französischen von Thomas Schestag, Stuttgart 1990.
- Liebrand, Claudia:** »Pater semper incertus est. Kleists *Marquise von O* mit Boccaccio gelesen«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2000, 46-60.
- Lubkoll, Christine:** »Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists *Cäcilien-Novelle*«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, 337-364.
- Luhmann, Niklas:** *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2000.

- Maurer, Karl-Heinz:** »Gerechtigkeit zwischen Differenz und Identität in Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas*«, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVJs)* 75 (2001), 123-144.
- Moser, Christian:** *Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau*, Würzburg 1993.
- Murphy, Harriet:** »Theatres of Emptiness. The Case of Kleist's *Marquise von O...*«, in: *Oxford German Studies* 24 (1995), 80-111.
- Neumann, Gerhard:** »Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists *Marquise von O...* und Cervantes' Novelle *La fuerza de la sangre*«, in: ders. (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, 149-192.
- Neumann, Gerhard:** »Eselsgeschrei und Sphärenklang: Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*«, in: ders. (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, 365-389.
- Peters, Sibylle:** »Wie Geschichte geschehen lassen? Theatralität und Anekdotizität in den *Berliner Abendblättern*«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1999, 67-86.
- Reuß, Roland:** »Was ist das Kritische an einer kritischen Ausgabe? Erste Gedanken anlässlich der Edition von Kleists Erzählung *Die Marquise von O...*«, in: *Berliner Kleist Blätter* 2 (1989), 3-20.
- Schmidt, Jochen:** »Die *Marquise von O...*«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Interpretationen. Kleists Erzählungen*, Stuttgart 1998, 67-84.
- Selbmann, Rolf:** »Die andere Wirklichkeit des Erzählens. Zu Heinrich von Kleists *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege*«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1996, 202-206.
- Stephens, Anthony:** *Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories*, Oxford, Providence 1994.
- Stephens, Anthony/Lü, Yixu:** »Die Verführung des Lesers im Erzählwerk Kleists«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1994, 104-118.
- Theisen, Bianca:** *Bogenschuß. Kleists Formalisierungen des Lesens*, Freiburg 1996.
- Vinken, Barbara/Haverkamp, Anselm:** »Die zurechtgelegte Frau. Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists *Marquise von O...*«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg 1994, 127-148.
- Weber, Samuel:** *Institution and Interpretation*, Minneapolis 1987.

## Zur ewigen Nachwelt (ohne Frieden)

JAN MIESZKOWSKI

Ihrer Minimaldefinition nach ist Literatur Fiktion, d.h. Sprache, die gegenüber ihrer referentiellen Funktion autonom ist. Fraglich bleibt aber, ob diese Autonomie eine Unabhängigkeit von außersprachlichen Faktoren bedeutet, oder ob sie eine bloße Verneinung von Referenz ist, die sich in klassischen Parametern der Logik hinlänglich verstehen läßt? In den Debatten über Freiheit und Erfahrung im deutschen Idealismus des späten 18. Jahrhunderts rückt die Unsicherheit gegenüber dieser Frage den epistemologischen Status literarischer Sprache in den Vordergrund. Wird Sprache selbst als Kraft oder Struktur ohne Referenz auf eine Realität, die von der Sprache produziert oder in ihr reflektiert wird, verstanden, dann muß es eine der Hauptinteressen einer Philosophie sein, die sich auf die Problematisierung der Idee von Wahrheit als Übereinstimmung von Sprache und Welt verpflichtet, die Relation zwischen der prädikativen und der setzenden Funktion der Sprache erklären zu können. Die Idee der Wahrheit als »Übereinstimmung« wird oft anhand einer Unterscheidung zwischen den poetischen und den mimetischen Aspekten der Sprache diskutiert. Diese Herangehensweise definiert die poetische Sprache tendenziell als einen »Akt« oder ein »Ereignis«. Das größte Hindernis für den deutschen Idealismus, Literatur in eine allgemeine Theorie der Ethik oder Ästhetik zu integrieren, ist jedoch nicht diese Performativität der Sprache, sondern die Gefahr, daß sprachliche Begriffe die Artikulierung von eben den Unterschieden bedrohen, denen sie ihre Konstitution zu verdanken haben. Weit davon entfernt, den Verstand mit einem radikalen Begriff eines Aktes, der strukturiert, oder einer Struktur, die agiert, zu konfrontieren, mag sich Sprache, betrachtet als ein Objekt von Erkenntnis, als allzu abwesend erweisen, und dies gerade in dem Augenblick, wo sie bestimmend, strukturierend oder handelnd sein sollte.

Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* versucht unaufhörlich eine Beziehung zwischen der Titelfigur und dem Gesetz zu entwerfen. Eine solche Beziehung wird zuerst vorgeführt, als zu Beginn des Stückes der sonderbare seelische Zustand des Prinzen beurteilt wird. Später wird dem Prinzen selbst die Aufgabe gestellt, sein Verhalten zu beurteilen

und zu entscheiden, ob er ungerecht beurteilt worden ist. Aus Gründen, die keineswegs offensichtlich sind, markiert dieser »Aufruf zur Entscheidung« die Wieder-Aufnahme der Suche nach einer Beziehung zum Gesetz als Suche nach einer Form der Adressierung des Gesetzes als Gesetz, und d. h. als Suche nach einem Modus des legalen und rechtmäßigen Sprechens. Der ontologische Status einer solchen Beziehung ist unsicher. *Prinz Friedrich* ist somit auch ein Stück über die geschichtliche Existenz des Gesetzes, ein Stück über das Ereignis der Manifestation des Gesetzes als eines Universellen. Ein Krieg stellt dieses Ereignis. Ein Krieg nicht einfach als Konflikt zwischen den Deutschen und den Schweden oder dem Prinzen und dem Kurfürsten, sondern ein Krieg um die Möglichkeit, Geschichte als eine Reihe von Ereignissen zu verstehen, die, vor dem Gesetz, eine objektive Bedeutung haben können. Kurz, das Stück stellt die Frage, ob es Interpretationen von historischen Ereignissen geben kann, die keine Akte des Selbst-Verständnisses sind.

Im Hintergrund dieser Frage lauert das Gespenst des Michmir-selbst-Unterwerfens aus Kants ethischer Theorie. Für Kant ist das Vermögen des Subjekts, auf der Basis eines selbst gegebenen Gesetzes zu handeln, begründet in unserem Verständnis der Unverständlichkeit von Freiheit. Unsere Freiheit, betont Kant, kann nicht erfahren werden; unsere Existenz ist Freiheit, aber unsere Erfahrung der Existenz kann das nicht bestätigen. Theoretisch kann diese Theorie nicht erklärt oder anhand von Beispielen bewiesen werden. Angesichts dieses radikalen Bruchs zwischen, wie es bei Kant heißt, der Sinnenwelt der Anschauung und der Verstandeswelt der Freiheit muß Kant erklären, wie die Vernunft das moralische Gesetz hervorbringt, wie »der Wille durch seine Maxime sich selbst zugleich als allgemein gesetzgebend betrachten könne«, und er muß diese Gesetzesstiftung erklären können, ohne den nicht-intuitiven, nicht-empirischen Charakter der Freiheit zu verletzen.<sup>1</sup> Bekanntlich fährt Kant in seiner *Zweiten Kritik* fort, die Idee einer »Achtung« zu entwickeln, die jedem ethischen Akt weder vorangeht, noch auf ihn folgt, die ihn aber nichtsdestoweniger determiniert, indem sie unmittelbar mit ihm ist; und in einem seiner berühmtesten Schritte führt er ein *Faktum* der Vernunft ein. Doch in der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, in der er Imperative als Formeln bestimmt, welche die Beziehung zwischen der Unvollkommenheit des subjektiven Willens und der Objektivität eines allgemeinen Gesetzes ausdrücken, weiß Kant wenig über die Form dieser Formeln und über den unsicheren Status (weder eindeutig sinnlich noch intelligibel) ihrer Ausdrucksweise zu sagen. Ungeklärt bleibt die Beschaffenheit der Artikulation von Maximen in bezug auf welche der Kategorische Imperativ seinerseits erst artiku-

1. Immanuel Kant: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Werkausgabe in 12 Bde., Frankfurt am Main 1994, Bd. VII, 67.

liert werden konnte. Die Frage in *Prinz Friedrich* könnte sein, ob Kleists literarische Umschrift des Kategorischen Imperativs lautet: »Ist es ein Traum?« oder »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!«<sup>2</sup>

Im Hinblick auf seine Rezeption, stellt *Prinz Friedrich* einen gescheiterten Versuch dar, ein Stück Brandenburgischer Geschichte zur Ehre des Preußischen Hofes darzubieten.<sup>3</sup> Unsicherheiten darüber,

2. Für einige Hinweise über die latente Literarizität im Kern von Kants moralischem Gesetz und den Gefahren, denen sich eine ethische Theorie beim Gleiten von Fragen der Wahrheit zu Fragen der narrativen Zuverlässigkeit gegenüber sieht, vgl. Jacques Derrida: »Préjugés – devant la loi«, in: Jean-François Lyotard (Hg.), *La faculté de juger*, Paris, 1985, 87-93. Über Kants ethische Theorie im allgemeinen, vgl. Henry Allison: *Kant's Theory of Freedom*, New York, Cambridge University Press 1990; Lewis Beck: *A Commentary on Kant's »Critique of Practical Reason«*, Chicago, University of Chicago Press 1960; Peter Fenves: *A Peculiar Fate*, Ithaca, Cornell University Press 1991.
3. »Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzessin Amalie Marie Anne« gewidmet, angeblich um die Position eines Hofpoeten für seinen Autor zu sichern, wird die Erinnerung an *Prinz Friedrich* heute in einem unheilvollen Ton, als die letzte Arbeit in Kleists kurzer Karriere, wenn nicht gar als das Werk, dessen verheerende Aufnahme ihn zum Selbstmord getrieben hat, präsentiert. Das Drama ist zu Kleists Lebzeiten niemals aufgeführt worden, aufgrund der Überzeugung Prinzessin Wilhelmines, daß die Ehre ihrer Familie (die Hessen-Homburg Linie) in der Todesfurchtszene verletzt wird. Weitere Kritik von seiten des Hofes und des Militärs führten dazu, daß die Verhandlungen über eine Veröffentlichung des Stückes 1811 nach kurzer Zeit abgebrochen wurden. Als die Uraufführung schließlich 1821 in Wien stattfand, reichten die Publikumsreaktionen von bestürzt bis hin zu empört. Ähnliche Schwierigkeiten plagten die Aufführungen in jenem Jahr in Berlin, und der König ließ das Stück nach seiner dritten Aufführung verbieten. Zwei Jahrzehnte später schließlich hatte *Prinz Friedrich* einigen Erfolg, aber dies konnte nur nach wesentlichen Streichungen geschehen: Für beinahe alle seine Vorführungen im neunzehnten Jahrhundert kennzeichnend war die Veränderung der Namen der Charaktere und die Beseitigung oder Änderung eines Großteils der Reden des Prinzen. Kleist – der selbst, nach Behauptungen, so weit ging, die erste Szene des Dramas zu ändern und die letzte hinzuzufügen, im Bemühen seine Kritiker zu beschwichtigen – gibt in seinen privaten Aufzeichnungen keinen Hinweis darauf, daß er sich Gedanken darüber machen mußte, ob sein Stück einem anderen, als dem üblichen Weg einer öffentlichen Aufnahme folgen würde. Gegenüber seiner Stiefschwester Ulrike bemerkt er, als wäre es schon geschehen, in einem Brief: »Jetzt wird ein Stück von mir, das aus der Brandenburgischen Geschichte genommen ist, auf dem Privattheater des Prinzen Radziwill gegeben, und soll nachher auf die Nationalbühne kommen, und, wenn es gedruckt ist, der Königin übergeben werden.« Zitiert nach Helmut Sembdner (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München, 1984, hier Bd. 2, 833. Einem möglichen Verleger, Georg Andreas Reimer, gegenüber, erwähnt er das Stück als »ein vaterländisches (mit mancherlei Beziehungen) namens der *Prinz von Homburg*« (ebd., 871). Zur Geschichte des Stückes vgl.

warum das Stück den Erwartungen nicht gerecht werden konnte, spiegeln die weiterreichenden Unsicherheiten wider, mit denen sich jeder Versuch, die intentionale Struktur des Stückes zu verstehen, konfrontiert sieht. Lobt und verherrlicht *Prinz Friedrich von Homburg* den Preußischen Staat (oder einen idealen Preußischen Staat), oder wird er verspottet?<sup>4</sup> Ist der Prinz ein scharfsinniger, redegewandter Held oder ein alberner Clown? Ist der Kurfürst ein edler Staatsmann, ein unbachteter Herrscher oder ein Tyrann? Es gibt wenige Texte, in denen die Ausrichtung der Grundstimmung dermaßen doppeldeutig ist. Wenn diese Ambiguität nicht der Tatsache geschuldet ist, daß der Prinz das Stück in einer Art von »Traum« oder »Benommenheit« betritt und auch wieder verläßt, dann wird es möglich zu sagen, daß das Stück den Konflikt zwischen Staatsräson und Kriegerrecht auf der einen, und der Willkür des Individuums auf der anderen Seite durchspielt. Entgegen den Befehlen seines Kurfürsten befiehlt der Prinz seiner Einheit, vorzeitig anzugreifen. Für diese Tat wird er zum Tode verurteilt. An diesem Punkt engagieren sich verschiedene Figuren in seinem Interesse, um das Urteil wieder rückgängig zu machen. Der Prinz ist zunächst nicht bereit, den Ernst seiner Lage wahrzunehmen. Doch beim Anblick seines offenen Grabes wird ihm schließlich angst und bange. Nachdem der Kurfürst gehört hat, daß seine Soldaten Gnade für den Prinzen verlangen, ruft er in einer eigenartigen Wendung den Prinzen auf, selber zu entscheiden, ob seine Verurteilung wirklich gerecht ist. Woraufhin der junge Soldat eine Art Verwandlung durchmacht und bekanntgibt, bereit zu sein, sich der Gerechtigkeit zu stellen und zu sterben. An diesem Punkt erscheint die potentiell tragische Unvereinbarkeit zwischen dem Staat und einem seiner Subjekte als ein Grund aufrichtiger Bestürzung aller Beteiligten. Im Schlußakt löst sich das Stück jedoch in eine Art Quasi-Komödie auf. Der gebietende Ton des Kurfürsten wird gelöst,

William C. Reeve: *Kleist on Stage, 1804–1987*, Buffalo, McGill-Queen's University Press 1993; Klaus Kanzog: *Text und Kontexte. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrichs von Kleists*, Berlin 1978.

4. Selbst Kleists glühendste Verehrer und Unterstützer zeigen ihre Unsicherheit auf deutlichste. In seiner Einleitung zur ersten veröffentlichten Fassung des Stückes lobt Tieck, dem der Verdienst zugeschrieben wird, das Werk vor der Vergessenheit bewahrt zu haben, dabei Kleists Verherrlichung des Preußischen Volkes anpreisend, den Text als »vaterländisch und groß«. Ludwig Tieck (Hg.): *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*, Berlin 1821, vgl. insbesondere LXIII–LXXIII. An anderer Stelle hingegen spricht Tieck davon, daß das Drama von seiner ersten und letzten Szene heimgesucht wird, »wie ein Märchen«. Diese Diskrepanzen einfach den pragmatischen Versuchen, das Stück seinem königlichen Publikum zu verkaufen, zuzuschreiben, hieße, die zutiefst ambivalente Einstellung des Werkes gegenüber seinem eigenen »Patriotismus« zu unterschätzen.

fast heiter, und er verhält sich mehr und mehr wie ein verspielter, allwissender Gott, der die ganze Veranstaltung lediglich aufgeführt hat, um seinem Schüler eine gut gemeinte Lektion zu erteilen, verunsichert vielleicht nur dadurch, daß seine Kollegen die ganze Angelegenheit so ernst genommen haben. Die Äußerung dieser süffisanten Perspektive zwingt zu einer Umbewertung der vorangegangenen Akte, wobei man sich schließlich fragt: wozu das ganze Theater? Obgleich die entsprechenden Szenen mit Pathos erfüllt sind – z.B. der Kummer der Figuren bei der Nachricht vom Tode des Prinzen, dessen Angst zur Schau gestellt wird; oder Natalies leidenschaftlicher Appell an den Kurfürsten – hat der gravierende und lebensgefährliche Fehler des Prinzen den schon sicher gewußten Sieg kaum geschmälert.<sup>5</sup> Wichtiger aber ist, daß die »schicksalhafte« Entscheidung des Prinzen, früh anzugreifen, sich mit einer Vorhersehbarkeit (predictability) entfaltet, die ans Lächerliche grenzt. Insofern sich das Stück den Fragen der Zuschreibung von Verantwortung, Intention und/oder Motivation(en) für eine (Fehl-) Handlung im Kampf zuwendet, ist die Unvermeidbarkeit des Irrs bis zu einem beinahe absurden Grad angekündigt. Praktisch alle dramatischen Handlungen vor der Entscheidung des Prinzen anzugreifen, ohne den eigentlichen Befehl dafür erhalten zu haben, bilden eine Serie von Ereignissen, die deutlich macht, daß der Prinz den Befehlen des Kurfürsten nicht gehorchen wird. In der Tat sind die »Vorbereitungen« für den Ungehorsam des Prinzen so exakt, daß die korrekte Ausführung seiner Befehle den ersten Akt rückblickend sinnlos gemacht hätte oder zur Posse.<sup>6</sup> Selbst wenn das gesamte Stück bis hin zur letzten Szene

5. Der Befehl des Prinzen anzugreifen, erfolgt kurz nachdem Golz das Feld inspiziert hat und feststellen konnte, daß der Sieg ihnen gehört. Wie oft bemerkt wurde, ist dieses eine Form der Erklärung der Faktoren, die zu einer Entscheidung führen, die einer Elision des Status, einer Entscheidung als Entscheidung gleichkommt, d.h. die Erklärung löst die für eine Entscheidung kennzeichnende Spontaneität oder Autonomie auf, indem sie aufzeigt, daß die Entscheidung eigentlich nur das Ergebnis einer Reihe von bestimmenden Faktoren war, die ihr selber äußerlich sind. Wenn aber eine Entscheidung als Ausdruck der im Feld zur Verfügung stehenden Erklärungsfaktoren zu verstehen ist, ist es keine Entscheidung. Hier nimmt die Dialektik von Spontaneität und Bestimmung eine seltsame Wendung: Die »Entscheidung« des Prinzen, früh anzugreifen, ist soweit in einer Kette von Ereignissen vorprogrammiert, daß sie selber schon fast kein Teil mehr dieser Kette ist, nicht wie oft gehofft wird, als Instanz seiner Autonomie, sondern als Instanz der Bedeutungslosigkeit des Prinzen.
6. Der Scherz ist den anderen nicht verborgen geblieben. Der Kurfürst: »Herr Prinz von Homburg, dir empfehl ich Ruhe! / Du hast am Ufer, weißt du, mir des Rheins / Zwei Siege jüngst *verscherzt*«. Zitiert wird nach der Ausgabe von Helmut Sembdner (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München 1984, hier Bd. 1, 348-350.

des fünften Aktes als eine komplizierte Serie von Versuchen des Prinzen (und allen anderen) gesehen wird, mit den Verwicklungen, die sich aus seinem ungewöhnlichen Verhalten im Eröffnungsakt ergeben haben, zurechtzukommen, trennt der Schluß des Stückes den Anfang und das Ende vom Rest des Dramas. Von einer affirmativen Schließung oder dem Abschluß eines Prozesses intellektueller oder moralischer Reifung weit entfernt geschieht dies in Form einer Quasi-Wiederholung der ersten Szene, in welcher der Prinz nun mit dem Kranz, den er selbst zu Beginn gebunden hatte, gekrönt wird. Dazwischen spielt sich ein (anderes) Stück ab, in dem es um einen strategischen Fehler in der Schlacht geht und um die Bemühungen, diesen Fehler auszugleichen.

Damit sind wir wieder am Ausgangspunkt: Was bedeutet das Stück?<sup>7</sup> Soll das Publikum zum Lachen oder zum Weinen gebracht

7. Normalerweise wird davon ausgegangen, daß die Bedeutung des Stückes auf der Interpretation der ersten und letzten Szene beruht. Zwei miteinander verbundene Fragen tauchen dabei unvermeidlich auf: Warum behandelt der Kurfürst den Prinzen auf diese Weise? Und warum verhält sich der Prinz so, wie er sich verhält? Ironischerweise ist es die erste Frage, welche die meiste Beachtung fand, als wenn der merkwürdige mentale Zustand des Prinzen einfach zu unergründlich wäre, um ihn »anzupacken«. – Es ist natürlich üblich, den Text in Begriffen einer Traum/Realitäts-Dichotomie zu betrachten, eine Argumentationsführung, der wir kurz unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen. Zur Übersicht dieser Fragen, vgl. Roland Heine: »Ein Traum, was sonst?« Zum Verhältnis von Traum und Wirklichkeit in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Jürgen Brummack (Hg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*, Tübingen 1981, 283–313. Der einfachste Weg, Fragen zum Verhalten des Kurfürsten zu beantworten, ist, sich auf seine ausgeglichene Haltung im Schlußakt zu stützen und zu behaupten, er sei ein wohlwollender Erzieher, der zu keinem Zeitpunkt beabsichtigt, den Prinzen hinzurichten, sondern ihn lediglich durch ein Bildungsritual führt. Praktischerweise wird damit die seltsame Trance des Prinzen für die Interpretation irrelevant und daher viel einfacher zu interpretieren. Die gegenteilige Ansicht betrachtet den Kurfürsten als konkurrierenden und eifersüchtigen Mitstreiter des Prinzen. In dieser Lesart gewinnt die Parallele zwischen ihren beiden Nicht-Toden Bedeutung (d. h., die Art, wie über den Kurfürsten fälschlicherweise berichtet wird, er sei auf dem Schlachtfeld gestorben, so wie der Prinz auf der anderen Seite zum Tode verurteilt ist und eben doch nicht zum Tode verurteilt ist). Dennoch bleibt es unklar, ob es im Wettstreit der beiden um das Recht zu töten oder um das Recht zu sterben geht. Die anderen Figuren provozieren diesen Vergleich (und die Rivalität) zwischen den beiden, indem sie sich auf ihren gemeinsamen Namen beziehen, so wenn Natalie dem Kurfürsten erzählt, daß der Prinz »für deines Namen Ruhm« gehandelt hat, was natürlich auch »für seines Namens Ruhm« heißt (1105). John Ellis erläutert schön die verschiedenen Positionen zwischen den Personen und deren Dynamik, vgl. ders.: *Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«*. *A Critical Study*, Berkeley, University of California Press 1970. Die Schlußszene des Stückes



werden? Soll man nach der Fehlzündung des tragischen Plots glauben, daß das Stück in eine Komödie kollabiert ist, oder hätte man schon von der ersten Szene an erkennen müssen, daß es ein Fehler war, zunächst von einer Tragödie zu sprechen?<sup>8</sup>

ist oft als Versöhnung, Auflösung oder Synthese der entsprechenden Konflikte interpretiert worden. Vgl. Walter Müller-Seidel: *Versehen und Erkennen*, Köln 1967; Elmar Hoffmeister: *Täuschung und Wirklichkeit bei Heinrich von Kleist*, Bonn 1968; Ilse Graham: *Heinrich von Kleist. Word into Flesh*, Berlin 1977. Gleichzeitig haben viele Interpretationen die Schlußszene und alle anderen als grundsätzlich zweideutig oder ironisch gesehen. Siehe insbesondere: Erika Swales: »Configuration of Irony. Kleists Prinz Friedrich von Homburg«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56.3 (1982), 407-430; und Valentine Hubbs: »Die Ambiguität in Kleists Prinz Friedrich von Homburg«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1981/82, 184-194. Obgleich Ellis Buch ein wenig veraltet ist, bietet es einen ausgezeichneten Überblick der kritischen Literatur zum Stück. Die Fülle sich gegenseitig ausschließender Deutungen, die das Drama ermöglicht hat, kommt dabei zu einer übersichtlichen Anordnung.

8. Der Prinz ist sicherlich kein tragischer Held in irgend einem klassischen Sinne, insofern ihn niemals ein Nachdenken ergreift, daß als Selbst-Spaltung stattfindet, das heißt, daß sein Selbst-Verständnis niemals die Ebene subjektiver Einsicht, die zugleich Selbstzerstörung ist, erreicht. Der Prinz kann als eine Art Anti-Penthesilea gesehen werden, vielleicht die letzte literarische Figur, die ihren eigenen Tod bekanntgeben kann, gefolgt von der Bühnenanweisung: »Er fällt und stirbt.« Folglich haben einige Kommentatoren vorgeschlagen, daß der Kurfürst der »wahre« Held des Stückes ist, wohingegen andere Natalie (und sogar den antiheroischen Kottwitz) als Ersatz anboten. In dieser Weise, wendet man sich mit der Unsicherheit über den Genre-Status des Stückes – als Tragödie, Komödie, Tragikomödie oder womöglich etwas anderes – an die Umordnung der angeblichen Hierarchie der Figuren, womit man im wesentlichen eher der Frage ausweicht, anstatt etwas über die Beziehung von Plot, Figuren und Genre erklärt zu haben. In einer anderen Weise lobt Hebbel (der den Prinz als tragischen Helden ansieht) *Prinz Friedrich* als eine herausragende Tragödie, weil es »sittliche Läuterung und Verklärung des Helden« nur durch den »Schauer des Todes« erzielt, wohingegen andere Tragödien den »Tod selbst« zur Verwirklichung der gleichen Effekte beanspruchen müssen. Christian Friedrich Hebbel: »Österreichische Reichszeitung«, Wien, 3./6.2. 1850. Hebbel ist nur deswegen in der Lage, diese These aufzustellen, weil er die *Todesfurchtszene* als zentralen Augenblick des Dramas versteht, und alles darauffolgende mehr oder weniger ignoriert – alles, was es unmöglich werden läßt, Friedrichs »(Nicht)Entwicklung« als Auflösung einer tragischen Verwicklung zu diskutieren. – Wenn das Stück als Parodie oder Pervertierung des tragischen Genres gelesen wird, kann Natalie der Königin in Schillers *Maria Stuart* gegenübergestellt werden, der Amalia in *Die Räuber*, während der Prinz mit Egmont oder Tasso verglichen oder ihnen gegenübergestellt werden kann. Für einen Versuch des Vergleichs zwischen *Prinz Friedrich* und *Penthesilea*, siehe: Hasso Hofmann: »Individuum

Die Anfangsszene in *Prinz Friedrich* dient als erster Versuch, den Status des Prinzen einzuschätzen, obwohl die gesammelten Erkenntnisse danach von allen Beteiligten sofort wieder vergessen werden. Anders als der Barde in der Widmung des Stückes, der bestrebt ist, von jemand anderem gekrönt zu werden – »Sie hält den Preis in Händen, der ihm falle, / Und krönt ihn die, so krönen sie ihn alle« –, trifft man den Prinzen an, wie er sich selbst einen Kranz bindet. Hohenzollern gibt sich sicher in seiner Deutung der Situation, wenn er sagt:

»Als ein Nachtwandler, schau, auf jener Bank  
Wohin, im Schlaf, wie du nie glauben wolltest,  
Der Mondschein ihn gelockt, beschäftigt,  
Sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich,  
Den prächtigen Kranz des Ruhmes einzuwinden« (22-26).

Dabei ist es keinesfalls offensichtlich, welcher Ort, räumlich und zeitlich gesehen, dem Prinzen in der Logik der Beschreibung Hohenzollerns zugewiesen wird. In einer Widmung des Selbst an das Selbst, heißt es vom Prinzen, er ahme seine Nachwelt nach (»seiner eigenen Nachwelt gleich«), indem er einen Kranz als Emblem seines zukünftigen Ruhms bindet. Seine tranceartigen Handlungen artikulieren dabei nicht weniger als drei unterschiedliche Futures: Die unmittelbarste dieser Zukunftszeiten, d. h. die Zukunft seines ruhmreichen Sieges (vielleicht bereits am nächsten Tag auf dem Schlachtfeld), wird impliziert durch eine zweite Zukunft, der Zukunft des Ruhmes, in welcher er »den Kranz« trägt, die ihrerseits hervorgegangen ist aus einer dritten Zukunft, seiner Nachwelt. Innerhalb dieses Schemas gewinnt der Prinz den Ruhm nicht etwa, weil er für seine vollbrachten Leistungen gefeiert wird, sondern indem er sich auf seine zukünftigen Leistungen als Prädikate eines schon vergangenen Subjektes bezieht, als Prädikate, für die er nur in einer Nach-Prinz-Welt Verantwortung übernimmt. In diesem Traum vom Ruhm ist der Gewinn von Ruhm etwas, von dem man nicht einmal träumen kann, was der Kurfürst ziemlich treffend anmerkt: »Im Traum erringt man solche Dinge nicht!« (76). Der Traum vom Ruhm ist der Traum von einem Subjekt, das sich selbst in Beziehung zu der Entfremdung von seinen eigenen Prädikaten setzen könnte, d. h. der Traum von einem Subjekt, das seine eigene Artikulation mit seinen Prädikaten als sowohl eine Abstraktion, gegenüber der es sich bestimmen würde, als auch als eine Tat, die dem Subjekt zugeschrieben würde, behandeln könnte. Als eine Folge davon, kann das Binden des Kranzes nicht automatisch als Entäußerung der Absichten, die der Prinz im Traumzustand

und allgemeines Gesetz. Zur Dialektik in Kleists *Penthesilea* und *Prinz Friedrich von Homburg*«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1987, 137-163.

innerlich erfahren hat, verstanden werden. Es ist tatsächlich möglich, daß diese beiden Dinge nichts miteinander zu tun haben. Dieses wird in der vierten Szene deutlich, wenn der Prinz seine Erfahrungen der ersten Szene wiedergibt, indem er sein schlafwandlerisches Zusammenreffen mit den anderen Charakteren beschreibt, den Moment, wo diese eintraten und ihm den Kranz vorhielten. Der Akt des Prinzen, den Kranz zu binden, hat in seiner Erzählung des Traumes keinen Platz. Der Traum ist nicht ein Traum der Selbstschöpfung, sondern der Passivität; dagegen ist die sichtbare Aktivität, das Binden, etwas, wovon der Prinz keine Erfahrung machen kann, weder im Wachsein, noch im Traum.

Verstanden als Moment innerhalb einer zeitlichen Struktur besitzt das Binden des Kranzes keine antizipatorische oder reflexive Komponente. Es ist weder die Vorwegnahme eines zukünftigen guten Rufes, noch das Ergebnis einer Intention, die ihm voranging und es herbeiführte. Deshalb gelingt dem Prinzen niemals eine Einschätzung seines merkwürdigen Zustandes. Die Zuschreibung von Handlungsfähigkeit und die Figur zeitlicher Dauer, welche die Existenz eines handelnden Wesens begründen würden, laufen auseinander. Wenn der Akt des Bindens (ein Akt, der, in Anspielung auf die weiter oben zitierte Widmung des Stückes, sich angeblich soweit erstreckt, den poetischen Akt selbst miteinzuschließen) dem Prinzen zugeordnet wird, verbietet er die Artikulierung der Unterschiede, die es einem kohärenten linear zeitlichen Schema erlaubten, in den Vordergrund zu treten. Selbstschöpfung ereignet sich somit als ein Akt, der die Hervorbringung des Selbst als Selbst-Geschichte genau in dem Augenblick zunichte macht, in dem das Selbst sich einer Zukunft widmet, die es auf keinen Fall als seine eigene kennen kann. (Ein Punkt, der nicht ohne Bezug zu der sonderbaren Unfähigkeit des Prinzen ist, im Verlaufe des Stückes zu sterben.) Geht man davon aus, daß das Binden des Kranzes Schlußfolgerungen bezüglich der Intentionen des Prinzen und seiner Handlungen (wie traumartig auch immer diese Intentionen sein mögen) zuläßt, kann es nur als Prädikat von etwas anderem als ihm selbst verstanden werden; etwas anderem, das in einer Zeit stattfindet, in der er niemals sein könnte. Damit stellt sich die Frage, ob Sein und Berühmt-Sein sich gegenseitig ausschließen. Ein Punkt, auf den der Prinz ironisch hinweist, als er während seiner Klage über den bevorstehenden Tod (und ein Nach-Leben) ohne Ruhm seine eigene Grabschrift entwirft: »Und ein Gestein sagt dir von ihm: er war!« (992). Der Traum vom Ruhm erweist sich als Falle für den Prinzen, der nicht zwischen den Polen Realität und Halluzination oder Wachen und Schlafen gefangen ist, sondern zwischen einem Traum von Taten, die er nicht vollbringen kann, und der Ausführung von solchen, die ihm selber als seine eigenen unbekannt bleiben.

Also wer, was oder wo ist der Prinz? Das nachfolgende Drama

entfaltet sich als eine Antwort auf das hier beschriebene Dilemma, als eine Serie von Versuchen, die Aporie im Kern der Praxis der Selbst-Konstruktion aufzulösen, genau jener Basis also, die eine Zuschreibung von Handlungen zu Handelnden ermöglichen würde.<sup>9</sup> Dieser Versuch einer Wiederherstellung der aporetischen Selbst-Konstruktion ist nicht zwangsläufig zum Scheitern verurteilt.

Wenn alle diese Probleme einfach nur auf ein Auseinanderfallen (statt eines Zusammenfalls) des Gewinnens von Ruhm und des Bindens des (eigenen) Lorbeerkranzes hinweisen, dann ist das angebliche erkenntnistheoretische Dilemma lediglich der Unterschied zwischen den Fragen, wie wird Ruhm verwirklicht und wie manifestiert er sich als *Fait accompli*. Der Prinz träumt davon, berühmt zu sein und mit dem Kranz, den er bindet, gekrönt zu werden. Was könnte einfacher sein? Nicht zuletzt ist es Hohenzollerns Bericht über das Kranzbinden des Prinzen, insbesondere seine Bemerkung, der Prinz kopiere »Helden Bilder«, die er in Berlin gesehen hat (48), der verdeutlicht, daß die Beziehung des Prinzen zu seiner Nachwelt einfach mimetisch ist. So verstanden, soll der Akt des Bindens nicht als ein Schöpfungsakt, in Anspielung auf die Widmung des Stückes, betrachtet werden, sondern eher als ein mimetischer Akt, d. h. Selbst-Repräsentation, verstanden als Nachahmung von *Poiesis*. Aber kann die Nachahmung der *Poiesis* ihrerseits wiederum vermeiden, poetisch zu sein? Das entscheidende Szenarium für die Beziehung zwischen dem Erlangen von Ruhm im Binden des Kranzes und dem Berühmt-Sein, der Testfall, wenn man so will, wäre der Akt, durch den sich der Prinz selber mit dem Kranz, den er gebunden hat, krönt (in der weiter oben genannten Logik wäre dies der unmögliche Akt *par excellence*, der selbstschöpferische Akt der Selbst-Auslöschung). Es ist eben gerade dieses Szenarium, das niemals erprobt wird. In dem Moment, wo der Kranz fertig ist, nimmt der Kurfürst dem Prinzen diese Krone ab, bindet eine Kette um den Kranz und gibt ihn Natalie, die sich dann zurückzieht.<sup>10</sup> Von da an wird der Kur-

9. Einem Handelnden, der handelt, oder einem Schauspieler, der die Rolle eines Handelnden spielt. Es ist darauf hingewiesen worden, das Kleists Bühnenanweisung für die erste Szene, die den Prinzen sitzend beschreibt, als »halb wachend, halb schlafend« das Schlüsselement des Dramas ist, das sich jeder Präsentation auf der Bühne entzieht. Das Publikum, so wird argumentiert, kann ein Halb-wachen, Halb-schlafen niemals »sehen«, demnach charakterisiert die Unsicherheit über den Zustand des Prinzen das gesamte Drama als unaufführbar. Unter diesen Bedingungen sind alle Verwirrungen des Prinzen – die Besessenheit mit Natalies Handschuh, die Unfähigkeit seine Kampfbefehle aufzuschreiben, und so weiter – Bemühungen diese Bühnenanweisung manifest werden zu lassen. Vgl. Carol Jacobs: »A Delicate Joke«, in: dies., *Uncontainable Romanticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

10. Wenn sonst auch nichts, ist dem Prinzen damit wenigstens das Elend erspart, ein

fürst des Fehlers bezichtigt, mit dem Prinzen sein Spiel getrieben zu haben; worauf man sich von der zweiten Szene an als »Scherz« bezieht (auch wenn der Kurfürst beteuern wird, daß das, was er die Zweideutigkeit seiner Handlungen nennt, überhaupt kein Problem war). Aber was ist der Scherz? Und auf wessen Kosten wird er gemacht? Die Bemerkungen des Kurfürsten im Moment seines Einschreitens erscheinen in diesem Zusammenhang unlogisch: »Ich muß doch sehn, wie weit ers treibt!« (64) Was er gerade nicht macht, ist eben zu sehen, wie weit der Prinz es treibt, d.h. ob er sich selbst krönen wird. Angesichts der Schwierigkeiten, die sich mit dem »kranken« Prinzen ergeben, wird für Klarheit gesorgt, indem er von dem abgeschnitten wird, wovon er selbst ein Teil geworden wäre, indem er abgeschnitten wird von seiner komischen Traum-Handlung, von der Beziehung zu seiner Produktion seiner selbst.

Die Figuren – die in dieser Situation oft eng verbunden werden mit der Vorstellung von Spielern eines Spiels innerhalb des Stückes – müssen mit dem Prinzen spielen, sie müssen gegen den Prinzen spielen, hin und her, ihn ausspielen, weil sie fähig sein müssen, seine »Verwirrung« zu verstehen als Unterscheidung zwischen zwei verschiedenen Prinzen, einem Prinzen, der »halb wachend, halb schlafend« ist und einem selbstpräsenten Prinzen. Das darauffolgende Stück findet somit in dem Raum der Unterbrechung statt, der eröffnet wurde, indem man dem Prinzen den Kranz abnahm. Die Gefahr dabei ist, daß die Unterbrechung, der Scherz, niemals gut genug sein kann: Als wäre die Gespaltenheit des potentiell unmöglichen Aktes der Selbst-Krönung derart, daß ihn zu unterbrechen nur die Unmöglichkeit unterstreicht, sich überhaupt zu ihm in Beziehung zu setzen.<sup>11</sup> Den unmöglichen Akt der

(anderer) Napoleon zu sein. Der Franzose sorgte für ziemlichen Aufruhr bei seiner Krönung, als er im letzten Moment Pius VII. die Krone aus der Hand nahm und sich selber krönte. Anders als Napoleon, ist es dem Prinzen nicht erlaubt, Hegels welthistorisches Individuum zu werden, der Mensch, der in der Objektivierung seines eigenen Handelns, seine Subjektivität in die absolute Allgemeinheit des Geistes verkehrt.

11. Anders gesagt, in der Eingangsszene sind die Spieler dieses Spiels in einem Spiel nicht in der Lage, vom *Scherz* zum *Witz* überzugehen. Wie Carol Jacobs angemerkt hat, ist der Ort des Prinzen in der Schlacht – der Ort, den er nur allzuerne früh verläßt – kein anderer als der *Hackelwitz* (»A Delicate Joke«, 123), demnach ist also das gesamte Stück entwickelt, als die Unfähigkeit *witzig* genug zu sein. Vielleicht geht der Scherz in der ersten Szene tatsächlich auf Kosten der Spieler, die jedenfalls die Selbst-Krönung vermeiden, indem sie die Krone in Natalies Hände legen. Dabei wird eine reflexive Struktur durch eine andere ersetzt, insofern diese Szene sich nunmehr auf die Widmung des Stückes richtet: jetzt kann es heißen »sie hält den Preis in ihren Händen«. Das Stück, seiner eigenen Widmung gleich, schützt dadurch die Gegenwart des Dramas gegen die doppelt zerstörte Gegenwart des Prinzen-Traums,

Selbstkrönung zu unterbrechen, ist also entweder unmöglich, in diesem Fall entfaltet sich das ganze Stück als eine Wiederholung einer aufgeschobenen Disjunktion zweier unmöglicher Ereignisse, oder es ist möglich, in jenem Fall hat die Unterbrechung in erster Linie keine Beziehung zum paradoxen Wesen der Selbst-Krönung und läßt nichts weiter über sie wissen. Jedenfalls wird diese Unterbrechung keineswegs unterbrochen, wenn der Prinz in der letzten Szene des Stücks gekrönt wird. Es wäre falsch, von der letzten Szene einfach als einer Wiederholung oder Verdoppelung der Eingangsszene zu sprechen. Die Schlußszene »vervollständigt« die erste nur durch das, was in der ersteren irgendwie unmöglich war, d.h. den Prinzen zu krönen. Durch »Ent-Parodierung« der Eingangsszene entzieht der Schluß einer retrospektiven Sinnzuschreibung der ersten Szene nur weiter den Boden und setzt sich somit selber den Vorwürfen weiterer Parodierung aus.

In dieser Hinsicht soll auch darauf hingewiesen werden, daß in der ersten Szene niemand Hohenzollerns Rat folgt: »Ruf ihn beim Namen auf, so fällt er nieder« (31), obwohl sich diese Strategie in der vierten Szene als sehr effektiv herausstellt: Hohenzollern: »Arthur! *Der Prinz fällt um*«, lautet die Regieanweisung (87). Was würde es für den Prinzen heißen im Garten (Eden) (hin)zu fallen (oder aus ihm herauszufallen), bevor er seinen Kranz fertig gebunden hat? In dieser Stimmung benennt der Prinz, der fürstliche Adam, zur allgemeinen Verwirrung aller Anwesenden die Tiere: »Mein Vater! Meine Braut! Meine Mutter!« (60-70); während aufzuwachen in diesem Stück nichts anderes meint, als die adamitische Macht der Namensgebung zu verlieren. Die Namen fallen weg und »gleichviel« wird zum unentbehrlichen Wort: »Der Prinz: Gleichviel! Gleichviel! / Der Name ist mir, seit ich erwacht, entfallen, / Und gilt zu dem Verständnis hier gleichviel« (155-156). Nach dem Fall aus der Benennung wird die Unfähigkeit des Prinzen, seiner eignen Nachwelt gleich zu sein (die auch seine Unfähigkeit sich selber zu benennen sein mag)<sup>12</sup>, nicht als Gleichheit oder Ungleichheit zwischen Entitäten ausgedrückt, sondern als Gleichgültigkeit, die sich vervielfacht, bis zu dem Punkt, daß »gleichviel« das zentrale Wort des Stückes wird.<sup>13</sup>

aber es gelingt ihm nur durch eine Wiedereinschreibung dieser Gegenwart in die Struktur der Widmung, zu der sich die dramatische Handlung nur als Scherz in ein Verhältnis setzen kann.

12. Der Prinz, so sollte angemerkt werden, taucht nur im Titel und in der Auflistung der Figuren zu Beginn des Textes als »Friedrich« auf. Ansonsten heißt er immer »Arthur«.
13. Ebenso können die Spekulationen über die Herkunft der Pflanze, aus welcher der Kranz gebunden wurde, als pervertierte Bemühung gesehen werden, Erkenntnis über den Baum/den Kranz der (Selbst)Erkenntnis innerhalb des Gartens zu haben.

Die Eingangsszene in *Prinz Friedrich* ist die Suche nach einem Interpretationsmodus, der zu einem Verständnis der Fragen der Handlungsweise und der Nachwelt führen könnte. Dieses Szenarium des Bindens, der Versuch des Selbst, sich sich selbst zu widmen, erscheint hier, um die Erkennbarkeit des Selbst zu verdunkeln. In seiner antizipatorischen Logik, kommt das Verhalten des Prinzen jeder Beurteilung zuvor. Die Bemühung zu erklären, was der Prinz tut, etabliert eine Beziehung zwischen dem Prinzen und seiner Nachwelt, welche die Möglichkeit, sich in Beziehung zu ihm zu setzen, gefährdet. Wohingegen zu fragen, warum er tut, was er tut, ein überflüssiges Unterfangen zu sein scheint, das keinen Einblick in seinen Zustand (des Geistes oder des Körpers) gewährt.<sup>14</sup> Aber das Szenarium des Selbst-Bindens gewinnt Bedeutung in einer weiter gefaßten Logik des Stückes, eben gerade weil die anderen Figuren einschreiten. Von Anfang an ist das Problem des Prinzen somit in erster Linie nicht die Beziehung zu sich selbst, sondern die Frage seiner praktischen Existenz, d. h. seiner Beziehung zu etwas anderem als sich selbst. Die Behauptung, daß diese Struktur nicht nur paradigmatisch für die Beziehung des Prinzen zu den anderen Figuren ist, sondern für alle Beziehungen zwischen den Figuren, ist verlockend.

Schließlich muß dieser Garten-Fall (oder sein Fehlen) in Beziehung gebracht werden mit der Weigerung des Kurfürsten, einen Sieg, der durch Zufall gewonnen wird, anzuerkennen sowie mit dem Unfall des vom Pferd fallenden Prinzen, der es rein zeitlich möglich erscheinen läßt, daß nicht er es war, der die Kavallerie anführte. In dieser Hinsicht, können wir auch an Michael Kohlhaas denken, der die Gelegenheit niemals vom Pferd zu fallen verliert, als er, zufälligerweise, nicht den richtigen Paßschein hat.

14. Dies ist in einem gewissen Sinn das Gegenteil des Kantschen Dilemmas. Für Kant ist es wesentlich, daß ein Urteil über eine Sache zugleich etwas über die Struktur des Urteils selber enthüllt. Ohne diesen minimalen Grad an Reflexivität polarisiert sich der Begriff des Urteils in eine nicht dialektisierbare Opposition zwischen Vernunft und Verstand, oder er gleitet ab in eine ständige Disjunktion zwischen der Modalität der Erkenntnis und dem Gegenstand der Erkenntnis. In der ersten Kritik, wird es sich immer wieder herausstellen, daß der Verstand, der die Urteilskraft ermöglicht, nicht mit den Regeln einhergeht, durch die es überhaupt möglich ist, das Urteilsvermögen als ein Vermögen des Verstandes aufzufassen. Gerade in dem Moment, wo ein Urteil stattfindet, um Verständnis hervorzubringen, kennzeichnet das Urteil die Beziehung zwischen der Darstellung von Erkenntnis und der Erkenntnis von Erkenntnis als unverständlich. Deshalb spricht Kant häufig von dieser Fähigkeit als Erkenntnisvermögen anstelle von Erkenntnis. In diesem Stück scheint das Problem zu sein, daß das Urteil des Prinzen nur etwas über die Struktur der Urteilskraft enthüllt, d. h. es erweist sich als etwas rein formales, sozusagen ohne jedes Objekt. Mit anderen Worten, der Prinz ist ein rückständiges (und natürlich auch straffälliges) Objekt des Wissens.

Dieser Punkt wird deutlicher im Kontrast zwischen der Interpretation des Verhaltens des Prinzen in der Eingangsszene im Garten und der Interpretation seines Verhaltens während der Schlacht. Die anderen Figuren erörtern die Entscheidung des Prinzen, zu früh anzugreifen, im Hinblick auf seine Intentionen oder sein Bewußtsein – In welchem Sinne wußte er überhaupt, was er tat? Wußte er, was er hätte tun sollen? – sowie hinsichtlich der militärischen Folgen seiner Entscheidung – Hätte die Schlacht einen anderen Ausgang genommen, wenn er seinen Befehlen gefolgt wäre? –, keine Zweifel gibt es jedoch hinsichtlich der Identifizierung des Handelnden mit der Tat. Die Szene der Selbst-Krönung stellt ein anderes Problem dar: Die Behauptung, der Prinz hätte nicht gewußt, was er tue – er schläft, er träumt – kann nicht unabhängig von den Folgen dieser Tat diskutiert werden, aber die Folgen der Tat können ihrerseits nur verstanden werden als Folgen der Unterbrechung der Handlung durch die anderen Figuren (an welcher Stelle, wie gesagt worden ist, die Folgen der Unterbrechung diskutiert werden, nicht die der [Nicht-]Krönung). Im Fall der Schlacht ist die Identität von Handelndem und Tat für das Ereignis bedeutungslos; im Fall der Eingangsszene ist es unmöglich, sicher zu sein, ob die Handlung überhaupt Bedeutung hat. In beiden Fällen manifestiert sich subjektives Handeln nur auf negative Weise. Dem Handelnden wird die Zuschreibung einer Intention entzogen, d.h. die Manifestation von Intentionen löscht die Struktur, die es ihnen zunächst erlaubte, in Erscheinung zu treten, aus.

Aber liefert dieses Detail einen Einblick in die Natur des Selbst (wer handelt oder handelt nicht, oder, wie es vorher hieß, »entschließt sich« zu handeln) oder in die Struktur des Ereignisses? Die Möglichkeit, die Beziehung zwischen einer gegebenen Figur und einer gegebenen Handlung dieser Figur zu erklären, einen Vorfall zu erläutern, als entspreche er einer Beziehung zwischen einem Subjekt und einem Prädikat, ist soweit gestört, daß mit diesen Beispielen nahegelegt wird, die Frage nach dem Warum trage nicht zur Erklärung der Bedeutung bei (ein Vorbehalt, der die Aufstellung von Ursache-Wirkungsschemata als Möglichkeiten, den Plot zu verstehen, stark verkompliziert), was wiederum dazu führt, daß Intrigen und Nebenhandlungen aufkommen und wieder verschwinden, fast ohne jede Folge. Bei Kleist werden die Attribute Universalität und Besonderheit nicht in einer gegenseitig erhellenden Dynamik zwischen Handelndem und Akt ausgetauscht. Die Figuren sind gleichzeitig zu mechanisch und zu unberechenbar, zu typisch und zu unergründlich, zu deutlich und zu rätselhaft. Dementsprechend ist es besonders schwierig, die Bedeutung der jeweiligen Figuren für das Verhalten der anderen Figuren einzuschätzen, z.B. Friedrichs Behauptung, daß Natalie der Grund für das feindselige Verhalten des Kurfürsten ihm gegenüber sei, oder zu erklären, wie bestimmte Figuren scheinbar die Handlungen von anderen exakt vorwegnehmen, z.B. Natalies Gewißheit darüber, daß der Prinz in dem Moment, als er seinen



Brief vom Kurfürsten empfängt, nicht sagen wird, er sei ungerecht behandelt worden. Es ist ebenso schwierig, die unterschiedlichen Teile des Plots in einem weiter gefaßten Erklärungsschema zu situieren, z. B. zu entscheiden, wie »ernst« die drohende »Meuterei« unter den Truppen ist, und warum der Kurfürst eine so schwerwiegende Geste des Ungehorsams so leicht beiseite schieben kann. Kurz, die Figuren erscheinen nur dann mit subjektiven Motiven ausgestattet, wenn sie in einem breiteren einheitlichen und teleologischen Schema zusammengefaßt sind, d. h. nur wenn sie unter einer Abstraktion zusammengefaßt sind, die »Plot« heißt. Aber diese Abstraktion kann ihrerseits nur als Repräsentation einer abstrakten Idee (z. B. »Die (Un-)Möglichkeit von Entscheidung«) verstanden werden, wenn ihr die Handlung bestimmender Status durch die Besonderheit der Figuren negiert wird.

Theoretisch sollten diese Fragen der Entscheidung und Zuschreibung kein Problem darstellen. Die ganze Angelegenheit kann einfach dadurch gelöst werden, den Prinzen vor das Gesetz zu rufen, und der Gerechtigkeit ihren Lauf zu lassen. Der ganze Abschnitt des Stückes, der auf die Szene der Schlacht folgt, ist ein Versuch eben dieses zu tun. Aber die Suche nach dem genauen Ort, wo der Prinz vor dem Gesetz stehen (und vielleicht den Kopf, den er mit seinem Kranz gekrönt haben würde, verlieren) könnte, verkommt schnell zu einer Suche nach dem Namen des Gesetzes, die Suche nach dem, was im Namen des Gesetzes, das Gesetz gesetzlich oder gerecht sein läßt; und so, wie die Figuren die Gesetze des Schicksals, des Vaterlandes, des Glücks und des Krieges einander gegenüberstellen, scheint es immer unwahrscheinlicher, daß eine schlichte Auseinandersetzung des Prinzen mit dem Gesetz jemals stattfinden könnte. Nach der Schlacht und seiner Rückkehr von den Toten, gibt der Kurfürst bekannt, daß, wer immer die Kavallerie zu ihrem vorzeitigen Angriff geführt hat, »des Todes schuldig« ist – »das erklär ich / Und vor ein Kriegsgericht bestell ich ihn« (720-721). Die Frage, wie das Gesetz in Verbindung gebracht wird mit dem, was nicht dem Gesetz gehorcht, wird gestellt als Frage danach, woher der Sieg kommt. (Falsch) informiert, daß es nicht der Prinz war, fügt der Kurfürst hinzu, selbst wenn der Sieg an jenem Tag zehnmal größer gewesen wäre, »das entschuldigt / Den nicht, durch den der Zufall mir ihn schenkt: / Mehr Schlachten noch, als die, hab ich zu kämpfen, / Und will daß dem Gesetz Gehorsam sei« (731-735). Später in einer Auseinandersetzung mit Kottwitz (der betont hat, daß sie letztendlich den Krieg gewonnen haben) stellt der Kurfürst diesen Punkt noch anschaulicher dar:

»Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls,  
Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich,  
Die Mutter meiner Krone aufrecht halten,  
Die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt!« (1566-69).

Das direkt vom Gesetz Abstammende ist zu unterscheiden von dem, was einem lediglich zufällt (»ein Kind des Zufalls, [der] mir [...] fällt«). Das Gesetz wird aufrecht erhalten, es bleibt aufrecht, es ist das Aufrechtzuerhaltene; seine Erzeugnisse hängen oder fallen nicht vom Zufall ab. Seine Erzeugnisse sollen nicht (um)fallen. Der Kurfürst ist der Repräsentant des Gesetzes, weil er voraussetzt, daß das Gesetz verantwortlich ist für den Beweis des Unterschiedes im Fall des Sieges durch Zufall oder im Fall des Sieges durch das Gesetz, d.h. der Beweis des Unterschieds fällt dem Gesetz zu. Doch sobald der Zufall einmal in Verbindung mit dem Gesetz gebracht ist, sobald es einen Fall des Gesetzes gibt, auch wenn es ein Fall des radikalen Kontrastes ist, wird das andere des Gesetzes (in diesem Fall der Zufall) nichts anderes als ein Gesetz des Zufalls – die Gesetzlichkeit des Gesetzes fällt dem Zufall zu –, in welchem Fall es unvermeidbar ist, daß jeder Sieg mit dem Zufall in Konflikt kommen oder gegen den Zufall verstoßen wird, d.h. daß jeder Sieg eine positive oder negative Beziehung zum Zufall annehmen wird. Zufall wird zum (Anti)Gesetz des Gesetzes. Das Gesetz kann niemals das Gesetz des Gesetzes sein, weil das Gesetz nicht das Prinzip seiner eigenen Aufzählung zur Verfügung stellen kann, ohne dabei ein einzelnes Gesetz zu werden, d.h. das Gesetz kann seine Beziehung zum Namen nicht erklären, wovon es das Gesetz ist: Diese Darstellung wäre nicht gesetzlich. Daraus ergibt sich, daß das Gesetz machtlos gegenüber seinem Rückfall in konkurrierende Gesetze ist, selbst wenn es sich nur in dem radikalen Kontrast zwischen sich selbst und jedem möglichen anderem, das der Fall des Gesetzes wäre und allem was ein Zufall des Gesetzes wäre, manifestiert.<sup>15</sup> In dem vorangehenden Zitat macht die Gegenüberstellung des Kurfürsten von Gesetz und Zufall aus dem Gesetz des Sieges ein Gesetz der Zu- oder Vorfälle; Kämpfe, die vorfallen müssen, wenn das Gesetz ein Gesetz sein soll. Doch dieses Gesetz

15. Das Problem ist nicht, daß das Gesetz willkürlich ist, ein Punkt, auf den der Kurfürst immer wieder zurückkommen wird. Das Problem ist auch nicht, daß es dem Buchstaben des Gesetzes nicht gelingt, Zugang zum Geist des Gesetzes zu erlangen oder, daß die Absicht des Gesetzes schwierig zu interpretieren wäre. Adam Müller, einer von Kleists wichtigsten Kontakten in den Kreisen des Preußischen Hofes und eine Figur, die (fälschlicherweise) oft als eine der wichtigsten Quellen für die Idee des Stückes identifiziert wird, bietet eine klassische Formulierung dieser Position an: »In dem steifen Verharren auf dem Buchstaben gewisser Begriffe und Grundsätze liegt das Geheimnis der Treue und der Festigkeit nicht; wie sich ja überhaupt der erhabene Sinn weder des menschlichen, noch des politischen Lebens nicht in Worten und Buchstaben abfassen läßt. Nur in der Bewegung kann sich die Ruhe und die Treue zeigen; nur in der Beweglichkeit die Festigkeit des Herzens: denn Herz ist auf andre Weise ruhig, als Stein«. Adam Müller: *Elemente der Staatskunst*, Berlin 1809, Bd. I, 33.

des Vorfalles – dieser Versuch vor dem Gesetz als vor dem Fall zu sein – ist wiederum nichts anderes, als das Bestreben, das Gesetz als Gesetz von irgendetwas, einer Sache, zu verstehen, in welchem Fall das Gesetz nur eine Sache ist, die »mir von der Bank fällt.« Das Problem ist nicht, daß unklar wäre, welche Vorfälle Kinder des Gesetzes sind und welche Vorfälle nur Zufälle, sondern eher, daß das Gesetz sich allein als Wettstreit zwischen Gesetzen manifestieren kann, die unter den Bedingungen, die es selber liefert, nur zufällig sein können. Das Gesetz fällt, von Gesetz zu Gesetz. Alle Debatten über das Gesetz verfallen damit in Streitigkeiten darüber, welches Gesetz tatsächlich das höchste ist. Das äußerste Beispiel dieser Argumentationskette ist die These, die Kottwitz im 5. Akt gegenüber dem Kurfürsten vertritt:

»[D]as Gesetz, das höchste, oberste,  
Das Gesetz, das wirken soll, in deiner Feldherrn Brust,  
Das ist der Buchstab deines Willens nicht;  
Das ist das Vaterland, das ist die Krone,  
Das bist du selber, dessen Haupt sie trägt« (1571-74).

In Kottwitz' Modell repräsentiert der Kurfürst das Gesetz nicht im Unterschied zu dem, was nicht das Gesetz ist (Zufall); er selbst *ist* das Gesetz. Dieses Schema entspricht nicht, wie es zunächst aussehen mag, einer Verallgemeinerung der Denomination oder des Setzens, insofern vor dem Gesetz Entitäten vom Nominativ selbst, vom ersten Fall, in eine Reihe gestellt werden: »Das ist / Das ist / das ist.« Kottwitz beschreibt nichts anderes als den Rückfall des Gesetzes in Vorfälle subjektiver Entscheidungsfindung, d.h. das Gesetz wird für den Kurfürsten zur Möglichkeit der Entscheidung, das Todesurteil rückgängig zu machen. Kottwitz hat das Gesetz mißverstanden<sup>16</sup> – und nichts anderes vorausgesetzt als, wie es der Kurfürst nennt, »den spitzfündigen Lehrbegriff der Freiheit« (1619) –, weil er es (in seinen eigenen Worten gesprochen) auf eine »Regel« reduziert hat. Diese Regel ist ein Gesetz, das nicht länger in einer negativen Beziehung zu seinen eigenen Vertretern steht.<sup>17</sup>

16. Oder eher das Gesetz absichtlich verdreht. Kottwitz ist kaum einer, der nicht Bescheid wüßte. In der Tat ist häufig nahegelegt worden, daß seine Argumente im Interesse des Prinzen absichtlich konstruiert worden sind, um keinen Erfolg zu haben.
17. Adam Müller behauptet, »das Gesetz, wie es da im Buchstaben ausgedrückt ist«, muß ergänzt werden durch »ein[en] lebendige[n] Ausüber des Gesetzes, ein[en] Suverän.« Aber dieser Herrscher kann wiederum nur regieren »mit beständiger Rücksicht auf das Gesetz.« Die Schlußfolgerung: »Also weder der Suverän *soll*, noch das Gesetz *kann* allein regieren [Hervorhebung von Müller]. Demnach regiert wirklich ein Drittes, Höheres, welches aus dem Conflict des Gesetzes mit dem Suverän in jedem Augenblicke hervorgehet, und von dem Suverän das Leben, von dem Gesetze aber

Der Krieg über den Namen und der Krieg im Namen des Gesetzes endet, wenn der Kopf, der die Krone trägt, die Krone ist, d.h. wenn die Unterscheidungen, die eine Krönung ermöglichen könnten, ausgelöscht worden sind. Aber, wie der Kurfürst nur allzu gut weiß, der Fall einer Krönung, oder der Fall *in* eine Krönung (oder hier der Fall ins Benennen) kann niemals als ein Moment bestimmt werden, mit dessen Folgen dann zu rechnen wäre. Da bleiben immer noch weitere Kämpfe, die zu führen sind («mehr Schlachten noch»), mehr Vor- oder Zufälle, denen man sich gegenübergestellt sieht, vor dem Gesetz, das bedeutet, daß man immer noch mit einer weiteren, wenn auch geringfügigen Veränderung im Namen des Gesetzes rechnen muß, einem Scheitern mehr, das Gesetz des Gesetzes zu artikulieren. Im ersten Akt zeigte sich, daß das Rufen seines Namens schon ausreicht, um den Prinzen zu Bewußtsein kommen zu lassen oder ins Bewußtsein »zurückfallen« zu lassen. Hier hingegen ist das Gesetz des Krieges gerade die Unmöglichkeit für jede bedeutende Logik, jemals ausreichend zu sein, um gegenüber dem Namen des Gesetzes vor- oder zuzufallen. Das Gesetz fällt im Scheitern zu fallen, in einer Weise, daß man, über das Scheitern gefallen zu sein, von einer Zeit nach dem Fall sprechen könnte.

Ist der Prinz nun also vor das Gesetz gebracht worden? Für den Kurfürsten lautet die gegenüber diesen Schwierigkeiten einzunehmende Haltung »Gehorsam«. Bis zu einem gewissen Grade mag das Scheitern des Prinzen, dem Gesetz gehorsam zu sein, daher rühren, daß er an die Macht des Glückes appelliert, die nicht auf einen Zufall reduziert

die Eigenschaft der Dauer erhält; und dieses ist die Idee des Rechts.« Müller, Elemente der Staatskunst, Teil 1, 72-74. Bei Kleist gibt es niemals einen Punkt, an welchem eine »Idee des Rechtes« als ein autonomer dritter Term betrachtet werden könnte. Die Manifestation so einer Position wäre nichts geringeres als die Zerstörung des Gesetzes, was eben gerade bei Müller passiert, wenn die Schiedsrichter des Gesetzes schließlich nicht mehr richten oder entscheiden, sondern einfach vergleichen. Trotz der größten Bemühungen Kottwitz' wird der Kurfürst niemals eine Verschiebung der Debatte von dem Streit über Recht und Unrecht in den Vergleich von Recht und Gegenrecht zulassen. Dementsprechend müssen wir uns Lukács' Behauptung stellen, daß Kleists Kritik am Preußischen Staat begrenzt ist durch das Fehlen jedes »objektiv-geschichtlichen Inhalt[s]« und deswegen eine »subjektiv-individualistische Empörung« bleibt, die dann »zu einer subjektiv-individualistischen Bejahung und Begeisterung [wächst]«. Georg Lukács: »Die Tragödie Heinrich von Kleists,« in: ders., *Werke*, Berlin 1964, Bd. 7, 217-219.

werden kann.<sup>18</sup> Ein Schritt, der im Kontrast dazu steht, Glück und Zufall zusammenfallen zu lassen, wie es der Kurfürst im Streit mit Kottwitz über die Gründe des Sieges implizit geschehen ließ.<sup>19</sup> Aber die Unfähigkeit des Prinzen, Fortuna mit ihrem Namen anzurufen, erklärt nicht, warum der Prinz zum Schluß lieber gekrönt, statt hingerichtet wird. Neben Glück und Zufall lauert ein noch unbestimmterer Spieler: »gleichviel«. Als das Wort zum ersten Mal auftaucht, scheint es noch unproblematisch. Der Prinz, das erste Mal mit der Neuigkeit konfrontiert, daß seine Handlungsweise während der Schlacht das Mißfallen des Kurfürsten erregt hat, erwidert scharf, daß sie nach allem was geschehen ist, die Schweden immerhin besiegt haben. Hohenzollern antwortet: »Gleichviel! – Der Satzung soll Gehorsam sein« (775). Doch dieses Wort greift wild um sich, als Hohenzollern dem Prinzen erzählt, daß er ihm nicht das Schwert bringt, um ihn zu befreien, sehr zur Bestürzung seines Freundes: »Prinz: Ich glaubte, du, du bringst [den Degen] mir. – Gleichviel! Hohenzollern: Ich weiß von nichts. Prinz: Gleichviel, du hörst; gleichviel!« (797-798). Der merkwürdige Status seiner »Gleichgültigkeit« wendet sich abermals, wenn Hohenzollern dem Prinzen erzählt, daß dem Kurfürst das Urteil vom Kriegsgericht vorgelegt worden ist, »und er, statt wie das Urteil frei ihm stellt, / Dich zu begnadigen, er hat befohlen, / Daß es zur Unterschrift ihm kommen soll« (881-882). Müssen wir noch die Antwort des Prinzen hinzufügen: »Gleichviel. Du hörst. Hohenzollern: Gleichviel? Prinz: Zur Unterschrift? Hohenzollern: Bei meiner Ehr! Ich kann es dir versichern. Prinz: Das Urteil? – Nein! Die Schrift? Hohenzollern: Das Todesurteil« (883-887). Hohenzollern kann seinen Punkt erst verdeutlichen, nachdem er einmal »gleichviel« mit »gleichviel« beantwortet hat. Die Frage ist, ob dies eine Negation der Gleichgültigkeit durch Gleichgültigkeit ist (d.h. die Artikulierung eines Unterschiedes), oder ob gleichviel gleich gleichviel ist, in einer Weise, daß es eine Beziehung zum Gesetz artikulierbar kann, die etwas anderes als gleich oder ungleich ist. Wenn »gleichviel« im ersten Akt den Verlust der Macht des Prinzen benennt, benennt es hier das Scheitern des Gesetzes, als Gesetz der Namen zu funktionieren.<sup>20</sup>

18. In seinem Monolog am Ende des ersten Aktes bezieht sich der Prinz feierlich auf die römische Schicksalsgöttin Fortuna: »Nun denn auf deiner Kugel, Ungeheures, / Du, der der Windeshauch den Schleier heut, / Gleich einem Segel lüftet, roll heran! / Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift. Ich hasche dich im Feld der Schlacht und stürze / Ganz deinen Segen mir zu Füßen um« (356-362).
19. »Meinst du das Glück werd immerdar, wie jüngst, / Mit einem Kranz den Ungehorsam lohnen?« (1567-69).
20. Während die Argumente von Kottwitz und Hohenzollern im Interesse des Prinzen im fünften Akt auf die Ideen von Gesetz und Staat verweisen, wie sie im Stück zur Geltung kommen, ist es unklar, bis zu welchem Grade sie den Gang der Ereignisse be-

In einer Art und Weise, die mit dem Erlaß des Kriegsrechtes vollkommen unvereinbar ist, und damit in der Tat mit dem Gesetz als solchem, bietet der Kurfürst dem Prinzen eine Gelegenheit, selber zu entscheiden, ob er ungerecht behandelt worden ist. Eine Gelegenheit also, sein eigenes Todesurteil zu widerrufen. Die rechtswidrige Entscheidung früh anzugreifen – mag sie nun rechtmäßig gewesen sein oder nicht –, trifft so mit dem Angebot der Gelegenheit zu einer zweiten (rechtswidrigen) Entscheidung zusammen. Hat der Kurfürst, der Stellvertreter des Gesetzes, einfach seine eigene Pflicht gegenüber dem Gesetz außer Kraft gesetzt, oder ist sein Angebot in irgendeiner Weise dem Gesetz gehorsam?

Das Angebot einer Selbst-Entschuldigung geht aus Natalies Versuch »für Vetter Homburg um Gnade [zu] flehn!« (1082) hervor. Natalie gibt zu, daß »das Kriegsgesetz herrschen soll«, fügt aber den oft zitierten Punkt hinzu, daß »die leiblichen Gefühle« auch eine Rolle spielen sollten, und daß es »die schönste Ordnung in diesem Fall« sein würde, »den Spruch der Richter willkürlich zu zerreißen« (1127-1129). Allein, diese Behauptung bedeutet keine Störung des Gesetzes. In seiner absoluten Systematik, in dem es absolut unwillkürlich ist, indem es durch nichts begrenzt ist als es selbst, ohne Rücksicht auf andere Gesetze, ist das Gesetz selbstherrlich, eigenmächtig, also willkürlich. Unter legalen Bedingungen wäre die Zerstörung des Urteils ebenso willkürlich wie unwillkürlich: Die Unterscheidung ist einfach nicht relevant. Natalies Bemerkung konfrontiert weniger das Gesetz mit einem anderen des Gesetzes, das sich dann als es selbst herausstellt, als daß mit ihr vielmehr die Frage aufgeworfen wird, ob irgendeine Darstellung der Beziehung des Gesetzes zu etwas anderem als es selbst, insbesondere irgendeine Darstellung der Effekte oder Auswirkungen, per Definition, willkürlich ist. Das bedeutet nicht, daß Willkür ein anderer Name für das Gesetz ist (sowie das [Nicht-]Gesetz des Zufalls). Der Punkt ist vielmehr, daß es gleichviel und gleichwenig Sinn hat zu sagen, das Gesetz ist willkürlich, als zu sagen, es ist unwillkürlich. Das Gesetz ist nichts anderes als die Selbst-Differenzierung des Gesetzes von dem, was nicht Gesetz ist, was nicht heißt, daß es unmöglich ist, das Gesetz von seinem Gegenteil zu unterscheiden (so als wären sie miteinander vermengt oder ihre Grenze zueinander verwischt), vielmehr, daß die Negation, die so eine Opposition erst ermöglichen würde, niemals vor dem Gesetz existieren kann.

einflussen, d. h., wie weitgehend sie Einfluß auf den Kurfürsten haben. Nimmt man die kritische Aufmerksamkeit, die dem Status von Natalies Handschuh, den der Prinz sich in der Eingangsszene geschnappt hat, geschenkt wird, lohnt es sich, Hohenzollerns Argument zu beachten (»dies Stück des Traums [die Handschuhe], das dem Prinz verkörpert ward, / Zerstört zugleich und kräftigt seinen Glauben«), das wahrscheinlich noch weniger überzeugend ist, als das von Kottwitz (1669-1670).

Feststeht, daß mindestens das Schema von Ursache und Wirkung unterbrochen, wenn nicht aufgehoben ist, insofern sich erweist, daß es zur Klärung, was das Gesetz *tut*, bedauerlicherweise vollkommen unangemessen ist.

Aber Natalies Behauptung über »Gefühle« ist eigentlich nur eine kleine Facette in ihrer weiteren Argumentation, daß das Vaterland keine Schwierigkeiten haben wird, das Mißgeschick des Prinzen zu überleben (und die damit einhergehende Geste des Vergebens von seiten des Kurfürsten).<sup>21</sup> Das Weiterleben, das Überleben *in* einer und *für* eine Zukunft des Vaterlandes ist somit gegründet auf etwas anderem als der Regel des Gesetzes; es findet statt trotz (oder sogar ungeachtet) der rechtmäßigen oder unrechtmäßigen Regel des Gesetzes. Das Vaterland existiert kraft einer Sache, die keineswegs das Gesetz ist, einer Sache, die Natalie als Forderung »der Geschichte« identifiziert. Die Gefahr der Unterscheidung, die sie vornimmt, ist, daß Geschichte und Gesetz unwiderruflich voneinander getrennt werden. Diese denkbare Folge übertreibt der Kurfürst noch, wenn er antwortet, »Meint er, dem Vaterlande gelt es gleich, / Ob Willkür drin, ob drin die Satzung herrsche?« (1144-45). Gleichzeitig weist die Tatsache, daß die erste Frage des Kurfürsten, die eine Frage nach der Ansicht des Prinzen ist, in Richtung auf das, was an der Unterscheidung, die Natalie vornimmt, so verlockend ist; nämlich, daß sie so weit reicht, die Wieder-Herstellung des Prinzen als begreifliches, rechtmäßiges Subjekt zu ermöglichen – insbesondere des Prinzen des ersten Aktes, ein Subjekt also, dessen Bemühungen, sich auf eine Zukunft zu beziehen, seine Fähigkeit zu wissen und seine Fähigkeit zu handeln, polarisiert haben.

Leider können Natalies darauf folgende Bemerkungen den Prinzen in dieser Frage kaum beruhigen. Weit davon entfernt, eine eigene Meinung über den Status einer legalen Entscheidung und ihren Implikationen für das Vaterland zu haben, denkt der Prinz, gefangen in einem elendigen Zustand, der bisher ohne Beispiel war, nur an Rettung (»Zu solchem Elend, glaubt ich, sänke keiner, / Den die Geschicht als ihren Helden preist« [1167-1168]). Als wäre das noch nicht genug, fügt sie dem hinzu, daß das Vaterland zu Grunde gehen könnte, und er würde es nicht einmal bemerken (»Der könnte, unter Blitz und Donner Schlag, / Das ganze Reich der Mark versinken sehn, / Daß er nicht fragen würde: Was geschieht?« [1152-54]). Wenn der Prinz somit also gänzlich außerhalb der Geschichte des heroischen Ruhms steht, den er im ersten Akt doch herbeiführen wollte, so ist er ebenfalls außerhalb des Herrschaftsanspruchs des Vaterlandes bis zu einem solchen Aus-

21. Somit werden diese Gefühle niemals in eine Reihe mit Adam Müllers Prinzip von Beweglichkeit gestellt, derart, daß sie im Gegensatz zu den Begriffen und Grundsätzen des Gesetzes stünden.

maß, daß man nicht damit rechnen kann, daß er jenes Ereignis, das in Natalies vorherigen Worten die kontrafaktische Annahme *par excellence* wäre, den Tod des Vaterlandes, bemerken würde. Auf der einen Seite überschreitet der Zustand des Prinzen durch seine reine Individualität jede historische Typologie. Es gibt keinen Präzedenzfall, auf den man verweisen könnte (auf den man fallen könnte), um zu erklären, wie sehr er seinen Kopf verloren hat, wie weit er gefallen ist.<sup>22</sup> Auf der anderen Seite hat die Angst des Prinzen vor seinem bevorstehenden Tod, seinen Bezug zum historischen Anteil der Zukunft zerstört, selbst einer unmöglichen Zukunft (das bedeutet, wie wir vielleicht vermutet haben, daß er von der Beziehung zu einer unmöglichen Zukunft, in welcher wir ihn im ersten Akt vorfinden, nichts weiß).

Jedenfalls ist Natalies Argument erfolgreich und überzeugt den Kurfürsten, daß jetzt gehandelt werden muß. »Wo werd ich / Mich gegen solchen Kriegers Meinung setzen?« fragt er (1181-82). Wo, wohin, in der Tat? Der jämmerliche Zustand des Prinzen verlangt vom Gesetz außerordentliche Aufmerksamkeit, weil unklar ist, ob sein Fall für das Gesetz irrelevant ist, dem Gesetz gleich ist, oder ob er dem Gesetz vielleicht zu sehr entspricht, er wie das Gesetz ist, d.h. gleichviel gerade in seiner Gleichgültigkeit für die Zukünftigkeit einer Geschichte. In jedem Fall steht das Angebot: »Wenn er den Spruch für ungerecht kann halten / Kassier ich die Artikel: er sei frei!« (1185-1186). Von Natalie über diese neue Option unterrichtet, ruft der Prinz überrascht: »Es ist nicht möglich! Es ist ein Traum!« (1305). Für die eigene Untersuchung seines Traumzustandes schließt sich somit der Kreis: Im zweiten Akt behauptet der Prinz, er müßte geträumt haben, als sie ihm seinen Degen wegnahmen (»Träum ich? Wach ich? Leb ich? Bin ich bei Sinnen?« [765]); nun zieht er die gleiche Möglichkeit in Erwägung, als ihm angeboten wird, seinen Dolch zurückzubekommen. Indem er wiederholt seine Schwierigkeiten auf sein träumerisches Verhalten in der Eingangsszene des Stückes zurückführt, scheint der Prinz seine Beziehung zum Gesetz in eine Selbst-Beziehung zu wenden, zu einer Frage seines Selbst-Bewußtseins. Doch das ist illusorisch. Das Stück würde sich ziemlich

22. An einer Stelle nimmt Natalie eine eigentümliche Umkehrung ihrer Argumentation vor, indem sie dem Kurfürsten sagt, er könne nicht erst den Prinzen krönen und »dann ihn enthaupten« (1107-08), obwohl weder der Kurfürst (noch Natalie) ihn zuvor überhaupt gekrönt haben. Das Motiv der Köpfe (oder ihr Fehlen) und ihre Angemessenheit gekrönt zu werden, durchzieht das ganze Stück und ist auch Thema der Grübeleien, die der Prinz selber zwei Szenen später in einem Monolog anstellt, wo der allmähliche Fall des Kopfes (das Herabsinken) die Passage über die Reise des Lebens kennzeichnet: »Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt, / Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib, / Und übermorgen liegts bei seiner Ferse« (1290-92).



anders entwickeln, wenn der Prinz von seinem Traum aufwachte in einen tieferen »Schlaf«, in welchem er wüßte, daß Träumen die Gewißheit jedes Schlafes unterbricht, der einfach das andere des Wachseins wäre. Weit entfernt von jeder Einsicht, welche die Form einer Spaltung innerhalb des Subjektes annehmen würde, verbirgt sich hinter der Traum-Frage ein Bemühen, wieder den Boden für eine Beziehung zum Gesetz, als ein intersubjektives Problem, bereitzustellen. Das begrenzte Bewußtsein des Prinzen, das soweit geht, daß er an verschiedenen Stellen in der Eingangs- und Schlußszene halb- oder unbewußt ist, wird zum Anlaß für das Abgleiten in den Vergleich und den Kontrast der Dynamiken, die in den Beobachtungen der anderen Figuren vom Prinzen im Spiel sind; dies geschieht an einem Punkt, an dem das Gesetz einfach zu einem Satz von Regeln reduziert worden ist, ohne jede genuine, positionelle Kraft. Die Ironie ist natürlich, daß dabei nichts an der Tatsache geändert wird, daß keine andere Frage vor dem Gesetz gestellt werden kann als: »Ist es ein Traum?«<sup>23</sup>

Eine nähere Untersuchung des Briefes, den der Kurfürst schrieb, bestätigt, daß sein Pessimismus durchaus angebracht ist. Auch wenn ein ganz außerordentliches Angebot gemacht worden ist, das Gesetz zu bestimmen, ist dabei doch nicht garantiert, daß einem die Antwort frei steht. »Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren«, schreibt der Kurfürst, »So bitt ich, sagts mir mit zwei Worten – / Und gleich den Degen schick ich Euch zurück« (1311-12).<sup>24</sup> So albern es vielleicht klingt, aber es ist keineswegs offensichtlich, welches diese »zwei Worte« sein sollen. Natalie »erblaßt«, weil sie sogleich erkennt, daß ihm diese »zwei Worte« nicht zur Verfügung stehen werden, unterdessen läßt sich der Prinz weiterhin den Brief durch den Kopf gehen: »er sagt, wenn ich der Meinung wäre –, grübelt er, an welchem Punkt Natalie ihn unterbricht: »Freilich!« (1322-23). Aber »freilich« wird niemals zu »einer Freiheit des Schreibens«.<sup>25</sup> Dem Prinzen ist es unmöglich, sich zu fassen, er ist nicht in der Lage, wie er sagt, »die Fassung eines Prinzen« niederzuschreiben. »Zwei Worte nur bedarfs!« wiederholt der Prinz verdutzt, doch leider ist »gleichviel« nur ein Wort. Da ihre Frustration wächst, betont Natalie, daß die Bitte um Antwort »der Vorwand [ist], / Die äußere Form nur, deren es bedarfs: / Sobald er die zwei Wort in Händen hat, / Flugs ist der ganze Streit vorbei!« (1346-49). Doch wenn die Widmung des Stückes davon spricht, daß es eine »sie« ist, welche »den Preis in

23. Zum Problem des Bewußtseins im Stück, vgl. Helmut Arntzen: »Prinz Friedrich von Homburg. Drama der Bewußtseinsstufen«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, 213-237.

24. Der Kurfürst fügt sogar die Unfähigkeit des Prinzen, den richtigen Fall zu liefern, wiederbeschwörend hinzu: »Auf euren eignen Beifall rechnet ich« (1310).

25. Anders gesagt, »freilich« ist keine Weise, »Friedrich« zu sagen.

Händen [hält], « hat keiner in dieser Szene das Mittel vor- oder zuhänden (oder »zuhaup«), mit dem man diese Wörter in die Hände bekommt. Ist also zwei gleichviel gleich? Die Forderung nach zwei Wörtern ist nicht so merkwürdig, wie es vielleicht erscheinen mag, wenn man davon ausgeht, daß Beteuerungen in einem Wort sich wiederholt als wenig vertrauenswürdig erweisen (sowie am Beginn des Stückes, wenn Hohenzollern jedem »auf [s]ein Wort« versichert, daß sich der Prinz in der Schlacht korrekt verhalten wird). Aber zwei ist wiederum stets mit dem Zweifel der Figuren über die Zukunft assoziiert und mit dem, auf was der Kurfürst als die Zweideutigkeit seines Scherzes verweist.<sup>26</sup> Der Prinz besteht weiterhin darauf, das Schreiben des Kurfürsten nicht richtig fassen zu können, bis er schließlich ausruft: »Sieh da! [...] Mich selber ruft er zur Entscheidung auf! Recht, wie ein großes Herz sich fassen muß!« (1340-44). Hat der Prinz einmal das Angebot des Kurfürsten für sich in einen Aufruf zur Entscheidung umformuliert, gibt es plötzlich keinen Zweifel mehr in seinem Kopf, daß es unmöglich ist zu sagen, er sei ungerecht behandelt worden. Fassen scheint einfach zu sein, sobald es einmal zu einem Problem von Entscheidung gemacht werden konnte. In der Tat verändert die Identifizierung des Aufrufs zur Entscheidung das Verhältnis des Prinzen zu seinem bevorstehenden Tod grundlegend. Während in der Todesfurchtszene mit Natalie und der Kurfürstin sein Glaube an die Vorhersagbarkeit seiner eigenen Zukunft (und Grabinschrift) ihn blind gezeigt hat gegenüber der historischen Ereignishaftigkeit der Zukunft als solcher, ist er nun schonungslos gleichgültig gegenüber dem, was ihm widerfahren mag, wenn er Natalies Sorgen in dieser Hinsicht mit einem Wort beantwortet: »Gleichviel«.

Trotz all der Verwirrung, die sein Träumen angeblich verursacht hat, stellt der Prinz für die anderen Figuren im wachen Zustande ein weitaus größeres Problem dar, wenn er das Gesetz zusammenfaßt, indem er gleichzeitig das Angebot des Kurfürsten faßt, sich faßt und eine Antwort verfaßt. Nicht gerade ein verantwortungsloser Träumer, scheint der Prinz das Gesetz (wenn nicht sogar die Krone) in die eigene Hand genommen zu haben. Im Gegensatz zur Eingangsszene des ersten Aktes ist hier nicht klar, in welchem Maße diese Form der Autonomie ein Eingreifen von außen erlaubt, d. h. einen weiteren »Scherz«. »Der

26. Neben dem offensichtlichen Punkt, daß es zwei Friedriche gibt, ist zwei als quantitatives Maß praktisch jeder Beschreibung von Zeit im Stück zugeordnet. Besonders bemerkenswert ist die Verschiebung der Redewendung »einen Augenblick« (die im ersten Akt vielleicht fünfzehnmal auftaucht) zur ungebräuchlichen Konstruktion »zwei Augenblicke«, die vom Prinzen benutzt wird, wenn er sich auf seinen vorzeitigen Angriff in der Schlacht bezieht. Es ist unklar, ob die Beziehung zwischen eins und zwei von Gleichheit, Ungleichheit oder Gleichgültigkeit bestimmt wird.

Ungeheuerste«, wie Natalie ihn tauft, hat die Grenzen der Menschlichkeit erreicht, weil er, im Gegensatz zur Widmung, unter dessen Schirmherrschaft sich das gesamte Drama entfaltet, nicht mehr danach verlangt, sich selbst zu krönen. Der Scherz der Eingangsszene wird plötzlich ernst, wenn der Prinz aufhört, nur herumzuspielen, wenn er nicht mehr versucht, im Fortleben zu leben, jenseits seiner selbst zu leben. Es wäre verlockend, diese neue Haltung als Ausdruck einer Wiederbehauptung eines Gesetzes, das ein autonomes Selbst, sich selbst gibt, zu beschreiben, eine Dynamik, die eher intra- als intersubjektiv wäre. Schließlich stellt der Prinz unter Beweis, daß er nach allem über einen beträchtlichen Einblick in das Gesetz verfügt. Der Aufruf zur Entscheidung von seiten des Kurfürsten eröffnet vermeintlich die Möglichkeit, das Todesurteil – von dem dann nicht gesagt werden kann, wem es zuzuordnen ist – in eine Entscheidung des Prinzen zu verwandeln. Doch der Scherz des Kurfürsten kommt nicht an, er fällt auf ihn zurück. Der Prinz weiß nur allzu gut, daß der Aufruf zur Entscheidung nicht (wie Natalie ihn vergeblich zu überzeugen versucht) als »äußere Form« behandelt werden kann, als reiner Vorwand. Vor dem Gesetz sind die zwei Worte in den Händen niemals zur Hand, zum Gebrauch verfügbar (wie ein Scherz). Der Prinz läßt es nicht zu, daß das Gesetz umgestaltet, umbesetzt wird zu einem dialogischen Prozeß gemacht wird: Er lehnt es ab, den Aufruf zur Entscheidung, als eine Frage zu behandeln, die eine »Ja«-Antwort (Ich bin ungerecht behandelt worden) oder »Nein«-Antwort (Ich bin nicht ungerecht behandelt worden) schon vorwegnimmt. Das heißt nicht, wie oft angenommen worden ist, daß der Prinz einfach den Kurfürsten an den Wortlaut oder Buchstaben des Gesetzes binden will, indem er seine Gnade ablehnt. Soll der Prinz sich wirklich gesetzlich verhalten, hat er mehr zu tun, als einfach zu erklären, daß er die Verantwortung für seine Fehler auf sich nimmt. Vor dem Gesetz bedeutet der Satz »zwei Worte nur bedarfs«, daß die einzige Antwort, die akzeptiert werden kann, Ja *und* Nein oder *weder* Ja *noch* Nein ist.<sup>27</sup> Einige Szenen später wird dies deutlicher, wenn, das einzige Mal im Stück, daß die beiden Friedrichs<sup>28</sup> bei vollem Bewußtsein zusammen treffen, der Kurfürst sich abermals mit der Bitte um Hilfe an den Prinzen wendet. Dieses Mal geht es um die Frage, wie mit der Petition der

27. Dieses Problem bleibt den anderen Figuren nicht verborgen. Sie verfolgen nur halbherzig die Quasi-Meuterei und reagieren darauf im Fall des Kurfürsten, weil die erbärmliche Verzweiflung des Prinzen offensichtlich nicht nur eine Frage der Gerechtigkeit *oder* Ungerechtigkeit seiner Zwangslage war.
28. Von denen einer sehr unsicher über die Beziehung zu ihrem gemeinsamen Namen ist, um nicht den Status ihres Namens als gemeinsamen Grund ihrer Beziehung zu erwähnen: »Der Prinz: Doch dir, mein Fürst, der einen süßen Namen / Dereinst mir führte, leider jetzt verscherzt« (1765-66).

Truppen, in der die »Freiheit« des Gefangenen gefordert wird, zu verfahren ist. Der Prinz antwortet: »Ich will den Tod, der mir erkannt, erdulden!« (1745), und weiter: »Es ist mein unbeugsamer Wille! / Ich will das heilige Gesetz des Kriegs, / Das ich verletzt', im Angesicht des Heers, / Durch einen freien Tod verherrlichen!« (1749-52). Der Prinz kann das Gesetz nur verherrlichen, indem er seine eigene Individualität zur Universalität des Gesetzes erhebt, d.h. indem er stirbt. Dieser Frei-Tod wäre die unmögliche Koinzidenz von Erkenntnis und Handeln, wie sie im ersten Akt entworfen worden ist, der Inbegriff einer Selbst-Krönung, bei welcher das Subjekt im Sterben, in Entsprechung mit dem Gesetz, ein Gesetz affirmieren würde, das vollkommen gleichgültig gegenüber den partikularen Prädikaten (Wünsche, Mängel, Träume oder das Winden von Kränzen) eines jeden Subjektes ist. Dieser Frei-Tod wäre derjenige Ort, wo das Urteil des Gesetzes und die Entscheidung des Selbst koinzidieren würden, der Ort, an dem sich das Selbst sich selbst ein universelles Gesetz geben könnte, das nicht auf die Partikularität *eines* Selbst beschränkt wäre. Aber der Wille zum Frei-Tod macht den Prinzen nicht frei. Der Tod trennt Freiheit und Sein, d.h. das freie Subjekt existiert nicht länger; was nicht bedeutet, daß der Prinz, indem er sein Leben opfert, Unsterblichkeit gewinnen kann, wie er es in einer der denkwürdigsten Reden des Stückes für sich beansprucht (5. Aufzug, 10. Auftritt). In der weitergefaßten Logik des Stückes betrachtet, ist dies erst möglich, nachdem der Kurfürst das Todesurteil zerrissen hat. Weit davon entfernt, ihn in das Reich derjenigen, die sich dem Gesetz des Krieges beugen, zurückzubringen, bringt der Todeswunsch den Prinzen vielmehr mit dem Gesetz als solchem in Konflikt. Der Krieg, den die Figuren führen, ist kein Krieg des Sterbens oder des Todes. Im diesem Krieg geht es vielmehr darum, »die Reise des Lebens«<sup>29</sup> davor zu bewahren, lediglich ein endloses Band von Apostrophen dessen, was existiert, zu sein; eine »Freiheit«, in welcher das Selbst zum Sklaven einer Welt der Notwendigkeit, zu welcher es spräche (oft, wie in den Monologen des Prinzen, mit großer Eloquenz) gemacht würde. Krieg ist nichts anderes als die Ermöglichung, einer Differenz zwischen Leben und Gesetz (was unter anderem darauf hinweist, daß das Subjekt nicht einfach durch seine Existenz in Übereinstimmung mit Gesetzen, die es sich selber gibt, frei sein kann). Gleichzeitig ist der Krieg ein ethisches Ereignis, insofern er an das, was sein soll, appelliert (anstatt an das, was ist); die Zwei-Wörter-Rufe zur nächsten Schlacht und zum nächsten Sieg (»Zur Schlacht! Zum Sieg!«) sind keine Ausdrücke subjektiver Intentionen oder Wünsche, sondern Markierungen der Unmöglichkeit des Selbst, den Tod als seinen »eigenen«

29. Wie es der Prinz nennt: »Das Leben nennt der Derwisch eine Reise, / Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen [...]« (1286-88).

oder den Tod als das ›andere‹ eines Lebens, das es sein ›eigenes‹ nennen könnte, zu kennen. Der Aufruf zum Krieg ist jene Stelle, an welcher der Rufende sich selbst nicht im Hinblick auf das verstehen kann, zu dem er ruft oder weswegen er ruft, was bedeutet, daß Krieg niemals etwas reflexives (oder zukünftiges) ist, über das ein Individuum verstehen könnte, was es ist, was es sein wird, oder was es gewesen sein wird.

Der Scherz des Scherzes ist, daß den anderen Figuren nichts anderes übrig bleibt, als sich auf den Scherz einzulassen, weil er das einzige Mittel ist, sich in Beziehung zum Prinzen zu setzen. Bevor sie den Prinzen zurück in eine Schlacht drängen können, im Bemühen in ihm etwas wiederzubeleben, was als eine gehorsame Haltung gegenüber dem Gesetz aufgefaßt werden kann, müssen sie zunächst versuchen, seine unmögliche Beziehung zu seiner Nachwelt zu inszenieren; sie müssen seinen Traum vom Ruhm bekräftigen, indem sie das Todesurteil durchspielen. Die Spieler verbinden dem Prinzen die Augen; sie krönen ihn mit dem Kranz, den er in der ersten Szene gebunden hat. Aber der Scherz, genauso wie der Traum, kann nicht durch sich selbst negiert werden: der Scherz des Scherzes (oder das Spiel des Spieles) produziert nicht die beabsichtigten Wirkungen. Daß der Prinz in dem Moment das Bewußtsein verliert, wo er gekrönt wird (»er fällt in Ohnmacht« [1850]), verweist auf seine Unfähigkeit, vom Gesetz des Traumes ohne weiteres zum Gesetz des Krieges überzugehen, mühelos in einem »Heil! Heil! Heil!« zu erwachen; trotz Kottwitz' geistreichem Vorschlag, daß die Antwort auf die Frage des Prinzen »Ist es ein Traum?« ebenso nur »gleichviel« lauten kann. Der Verlust des Bewußtseins markiert die Manifestation von etwas, das weder Scherz noch Traum, weder Leben noch Tod ist, etwas, das die rechtmäßige Selbst-Verfassung, die dies alles garantieren würde, unterbricht. Dieses Etwas – in dessen Namen das Bestreben, aus zwei Wörtern eines oder zweien aus eins zu machen, aufgehoben ist; in dessen Namen Wörter nicht länger als »zwei« oder »gleich« aufeinander bezogen werden können –, das nicht stattfindet als die heilsame Spekulation des Traumes der Träume, des Scherzes der Scherze oder des Gesetzes der Gesetze, ist es, was das Stück »Geschichte« nennt.

*Aus dem Amerikanischen von Peter Rehberg*

## Literatur

**Allison, Henry:** *Kant's Theory of Freedom*, New York, Cambridge University Press 1990.

**Arntzen, Helmut:** »Prinz Friedrich von Homburg. Drama der Bewußtseinsstufen«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, 213-237.

- Beck, Lewis:** *A Commentary on Kant's »Critique of Practical Reason«*, Chicago, University of Chicago Press 1960.
- Derrida, Jacques:** »Préjugés – devant la loi«, in: Jean-François Lyotard (Hg.): *La faculté de juger*, Paris 1985, 87-93.
- Ellis, John:** *Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«. A Critical Study*, Berkeley University of California Press 1970.
- Fenves, Peter:** *A Peculiar Fate*, Ithaca, Cornell University Press 1991.
- Graham, Ilse:** *Heinrich von Kleist. Word into Flesh*, Berlin 1977.
- Hebbel, Christian Friedrich:** »Österreichische Reichszeitung«, Wien, 3./6.2. 1850.
- Heine, Roland:** »Ein Traum, was sonst?« Zum Verhältnis von Traum und Wirklichkeit in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*«, in: Jürgen Brummack (Hg.), *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*, Bonn 1981, 283-313.
- Hoffmeister, Elmar:** *Täuschung und Wirklichkeit bei Heinrich von Kleist*, Bonn 1968.
- Hofmann, Hasso:** »Individuum und allgemeines Gesetz. Zur Dialektik in Kleists *Penthesilea* und *Prinz Friedrich von Homburg*«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1987, 137-163.
- Hubbs, Valentine:** »Die Ambiguität in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*«, in: *Kleist-Jahrbuch* 1981/82, 184-194.
- Jacobs, Carol:** »A Delicate Joke«, in: dies., *Uncontainable Romanticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.
- Kant, Immanuel:** *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Werkausgabe, 12 Bde., Frankfurt am Main 1994, Bd. VII.
- Kanzog, Klaus:** *Text und Kontexte. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrichs von Kleists*, Berlin 1978.
- Lukács, Georg:** »Die Tragödie Heinrich von Kleists«, in: ders., *Werke*, Berlin 1964, Bd. 7.
- Müller, Adam:** *Elemente der Staatskunst. 36 Vorlesungen*, Berlin 1809 (Nachdruck: Berlin, Haude und Spener 1968), Bd. 1.
- Müller-Seidel, Walter:** *Versehen und Erkennen*, Köln 1967.
- Reeve, William C.:** *Kleist on Stage, 1804-1987*, Buffalo, McGill-Queen's University Press 1993.
- Sembdner, Helmut (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München 1984.
- Swales, Erika:** »Configuration of Irony. Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56.3 (1982), 407-430.
- Tieck, Ludwig (Hg.):** *Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften*, Berlin 1821.



## Autorinnen und Autoren

**Fritz Breithaupt** lehrt seit 1996 Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Indiana University in Bloomington. Veröffentlichungen, u. a.: *Jenseits der Bilder – Goethes Politik der Wahrnehmung* (2000); *Der Ich-Effekt des Geldes* (in Arbeit). Aufsätze u. a. über: Geschichte des Selbst, Theorien des Geldes, Fragen der Ästhetik, Kultur des Verbrechens, Goethe, Kleist, Benjamin, Celan und Literatur vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert.

**Wolfram Groddeck** ist Professor für Rhetorik und Textkritik an der Universität Basel; Visiting Professor an der Johns Hopkins University in Baltimore, USA. Letzte Buchpublikationen: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens* (1995); *Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Sonette an Orpheus* (Hg.) (1997); *Rainer Maria Rilke, Gedichte und Interpretationen* (Hg.) (1999). Aufsätze u. a. über: Benn, Hölderlin, Heine, Nietzsche, Rilke, Robert Walser und über Gegenwartsliteratur.

**Carol Jacobs** ist Professorin an den Instituten für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie für Deutsche Sprachen und Literaturen der Yale University, New Haven, USA. Zahlreiche Veröffentlichungen, u. a.: *The Dissimulating Harmony: The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud, and Benjamin* (1978); *Uncontainable Romanticism: Shelley, Brontë, Kleist* (1989); *Telling Time: Lévi-Strauss, Ford, Lessing, Benjamin, de Man, Wordsworth, Rilke* (1993); *In the Language of Walter Benjamin* (1999).

**Jan Mieszkowski** unterrichtet Literaturwissenschaft am Reed College in Oregon, USA. Er wurde an der Johns Hopkins Universität in Baltimore, USA mit einer Arbeit zur Autonomie in der romantischen Dichtung promoviert. Zu seinen Veröffentlichungen zählen Arbeiten zu Friedrich Hölderlin, Friedrich Schiller und Walter Benjamin. Er hat gerade ein Manuskript zur sprachphilosophischen Konzeption von Produktivität im 19. Jahrhundert abgeschlossen.

**J. Hillis Miller** ist Professor an den Instituten für Englische sowie für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der University of Ca-



lifornia in Irvine, USA. Zahlreiche Veröffentlichungen, u. a.: *The Linguistic Moment* (1985); *The Ethics of Reading* (1986); *Versions of Pygmalion* (1990); *Victorian Subjects* (1990); *Tropes, Parables, Performatives* (1990); *Theory Now and Then* (1990); *Hawthorne and History* (1991); *Ariadne's Thread* (1992); *Illustration* (1992); *New Starts: Performative Topographies in Literature and Criticism* (1993); *Topographies* (1994).

**Nikolaus Müller-Schöll** arbeitet an einem Habilitationsprojekt zum »Komi-schen als Paradigma der Modernitätserfahrung«. 2002/03 Stipendiat der Maison des Sciences de l'Homme, Paris; 2000-02 Wissenschaftlicher Koordinator des Graduiertenkollegs »Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung«, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main. 1996-2000 Lektor, Ecole Normale Supérieure, Paris. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Literatur, Theater und Theorie, u. a.: *Heiner Müller – Généalogie d'une œuvre à venir* (Hg. zus. mit Jean Jourdeuil, 2001); *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller (2002); *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien* (Hg.) (2003).

**Roland Reuß** ist Außerplanmäßiger Professor am Germanistischen Seminar an der Universität Heidelberg; Vorsitzender und Gründungsmitglied des Instituts für Textkritik e.V., Heidelberg; Mitherausgeber der Brandenburger Kleist-Ausgabe und der Historisch-Kritischen Kafka-Ausgabe sowie der Zeitschrift *Text / Kritische Beiträge*. Dissertation mit einer Arbeit zu Hölderlins Gedichten »Mnemosyne« und »Andenken« (1990). Publikationen zur Literatur- und Editionstheorie, zu Franz Kafka, Jacob Grimm, Paul Celan (»Im Zeithof«, 2001) und Friedrich Hölderlin.

**Annette Runte** ist Privatdozentin für Allgemeine und Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Siegen. Veröffentlichungen u. a.: *Biographische Operationen Diskurse der Transsexualität* (1996); *Ikonen des Begehrens Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst* (Mitherausgeberin) (1997); *Erinnern und Wiederentdecken. Tabuisierung und Enttabuisierung der männlichen und weiblichen Homosexualität in Wissenschaft und Kritik* (Mitherausgeberin) (1999). Aufsätze u. a. über: Kleist, Droste-Hülshoff, Jelinek sowie zu Transsexualität, Psychoanalyse, Tanz und Pop Art.

**Thomas Schestag** ist Wissenschaftlicher Assistent für Deutsche und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Goethe-Universität, Frankfurt am Main. Zwischen 1995 und 1998 war er Gastprofessor an der University of Virginia, der University of Michigan und der New York University, USA. Zahlreiche Veröffentlichungen, u. a.: para-

Titus Lucretius Carus, Johann Peter Hebel, Francis Ponge – zur literarischen Hermeneutik (1991); Parerga: Friedrich Hölderlin, Carl Schmitt, Franz Kafka; Platon, Friedrich Schleiermacher, Walter Benjamin; Jacques Derrida. Zur literarischen Hermeneutik (1991); Asphalt. Walter Benjamin (1992); buk. Paul Celan (1994); Piedestal (Vorwort zu Honoré de Balzac, Theorie des Gehens) (1997); Mantisrelikte (1999). Aufsätze zur Literatur, Philologie und Sprachphilosophie.

**Marianne Schuller** ist Professorin für Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg. Zwischenzeitlich arbeitete sie als Dramaturgin am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg und am Bremer Theater. Sie forscht im Grenzgebiet von Literatur und Wissen (Medizin, Psychiatrie, Anthropologie und Psychoanalyse). Veröffentlichungen, u.a.: Im Unterschied. Lesen. Korrespondieren. Adressieren (1990); Moderne. Verluste. Literarischer Prozeß und Wissen (1997); BildKörper. Verwandlungen des Menschen in der Medizin (Mitherausgeberin) (1998); Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung (Mitherausgeberin) (2001); Gender revisited. Subjekt- und Politikbegriffe in Kultur und Medien (Mitherausgeberin) (2002); Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen (zus. mit Gunnar Schmidt) (2003).

## transcript Kultur- und Medientheorie

Annette Keck,  
Nicolas Pethes (Hg.)  
**Mediale Anatomien**

Menschenbilder als  
Medienprojektionen

2001, 456 Seiten,  
kart., 25,80 €,  
ISBN: 3-933127-76-9

Georg Christoph Tholen,  
Gerhard Schmitz,  
Manfred Riepe (Hg.)  
**Übertragung – Übersetzung –  
Überlieferung**

Episteme und Sprache in der  
Psychoanalyse Lacans

2001, 442 Seiten,  
kart., 25,80 €,  
ISBN: 3-933127-74-2

Hans-Joachim Lenger  
**Vom Abschied**

Ein Essay zur Differenz

2001, 242 Seiten,  
kart., 25,80 €,  
ISBN: 3-933127-75-0

Susanne Gottlob  
**Stimme und Blick**

Zwischen Aufschub des Todes  
und Zeichen der Hingabe:  
Hölderlin – Carpaccio – Heiner  
Müller – Fra Angelico

2002, 252 Seiten,  
kart., 25,80 €,  
ISBN: 3-933127-97-1

Manfred Riepe

**Bildgeschwüre**

Körper und Fremdkörper im  
Kino David Cronenbergs.  
Psychoanalytische Filmlektüren  
nach Freud und Lacan

2002, 224 Seiten,  
kart., zahlr. SW-Abb., 24,80 €,  
ISBN: 3-89942-104-3

Torsten Meyer  
**Interfaces, Medien, Bildung**  
Paradigmen einer pädagogi-  
schen Medientheorie

2002, 266 Seiten,  
kart., zahlr. SW-Abb., inkl.  
Begleit-CD-ROM, 26,80 €,  
ISBN: 3-89942-110-8

Christian Bielefeldt  
**Hans Werner Henze und  
Ingeborg Bachmann: Die  
gemeinsamen Werke**

Beobachtungen zur Inter-  
medialität von Musik und  
Dichtung

April 2003, 308 Seiten,  
kart., 25,80 €,  
ISBN: 3-89942-136-1

Georg Jongmanns  
**Bildkommunikation**  
Ansichten der Systemtheorie

August 2003, 268 Seiten,  
kart., 26,80 €,  
ISBN: 3-89942-162-0

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:**  
**[www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)**

## transcript Kultur- und Medientheorie

Marianne Schuller,

Gunnar Schmidt

### **Mikrologien**

Literarische und philosophische Figuren des Kleinen

September 2003, 182 Seiten,

kart., 24,80 €,

ISBN: 3-89942-168-X

Jörn Rüsen (Hg.)

### **Zeit deuten**

Perspektiven – Epochen – Paradigmen

September 2003, 402 Seiten,

kart., 27,80 €,

ISBN: 3-89942-149-3

Tanja Nusser,

Elisabeth Strowick (Hg.)

### **Rasterfahrungen**

Darstellungstechniken – Normierungsverfahren – Wahrnehmungskonstitution

September 2003, 322 Seiten,

kart., zahlr. Abb., 26,80 €,

ISBN: 3-89942-154-X

Timo Skrandies

### **Echtzeit – Text – Archiv – Simulation**

Die Matrix der Medien und ihre philosophische Herkunft

September 2003, 416 Seiten,

kart., 27,80 €,

ISBN: 3-89942-151-5

Nikolaus Müller-Schöll (Hg.)

### **Ereignis**

Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung

Anspruch und Aporien

Oktober 2003, 336 Seiten,

kart., 26,00 €,

ISBN: 3-89942-169-8

Eva Erdmann (Hg.)

### **Der komische Körper**

Szenen – Figuren – Formen

Oktober 2003, 326 Seiten,

kart., zahlr. SW-Abb., 25,80 €,

ISBN: 3-89942-164-7

Christoph Ernst,

Petra Gropp,

Karl Anton Sprengard (Hg.)

### **Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie**

Oktober 2003, 334 Seiten,

kart., 25,80 €,

ISBN: 3-89942-159-0

Saskia Reither

### **Computerpoesie**

Studien zur Modifikation poetischer Texte durch den Computer

September 2003, 302 Seiten,

kart., zahlr. Abb., 26,80 €,

ISBN: 3-89942-160-4

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:**

**[www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)**