

KLEIST-JAHRBUCH

2013

Im Auftrag des Vorstandes
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
und des Kleist-Museums

herausgegeben von
Günter Blamberger, Ingo Breuer,
Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget

VERLAG J. B. METZLER
STUTTGART · WEIMAR



Redaktion:

DR. MARTIN ROUSSEL, SEBASTIAN GOTH (Köln),

DR. BARBARA GRIBNITZ (Frankfurt/Oder)

Kontakt: Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I,
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: martin.roussel@uni-koeln.de

Mitarbeit: Patrick Hohlweck, Björn Moll



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

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

ISBN 978-3-476-02498-5

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

© 2013 Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Jessica Joos
Druck und Bindung: C.H. Beck, Nördlingen
Printed in Germany
September 2013

INHALT

Verleihung des Kleist-Preises 2012

Günter Blamberger: Kleist, der Araber. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Navid Kermani am 18. November 2012	3
Norbert Lammert: Rede auf Navid Kermani zur Verleihung des Kleist-Preises 2012	8
Navid Kermani: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2012	13

Internationale Jahrestagung 2012: >Kleists Briefe<

Anne Fleig: Kleists Briefe – Versatzstücke der Autorschaft. Eine Einleitung ..	23
Thorsten Gabler: Verbrieft Brieflehre. Kleists Beitrag zur Epistolographie des Freundschaftsbriefes	31
Inka Kording: Epistolarisches. Überlegungen zu einer Gattung	58
Günter Blamberger: Kleists Brautbriefe.	72
Harro Müller-Michaels: Denkübungen Heinrich von Kleists. Von der Provokation des Fragens	84
Joachim Harst: Zwischen Steuermann und Marionette. Kontrolle, Theatralität und Begehrten in Kleists Briefsprache	95
Klaus Müller-Salget: Der arme Kauz aus Brandenburg. Landschaft in Kleists Briefen und Dichtungen	120
Gerhart Pickerodt: Das Amphitheater. Wiederholung und Variation in Kleists Briefen	132
Anna Castelli: Kleist, Rousseau und der Luxus. Oszillation eines Begriffs in Briefen, »Berliner Abendblättern« und »Der Findling«	142
Ingo Breuer: Post als Literatur. Brief- und Personenbeförderung bei Heinrich von Kleist	154

Tagung für Nachwuchswissenschaftler/-innen Oktober 2012:

>Lehrmeisterin und Ammenmärchen.

Natur in den Briefen und Werken Heinrich von Kleists

Helmut J. Schneider: Einführende Bemerkungen zu Kleists Natur	175
Patrick Fortmann: »Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt«. Kleists Brückenschläge zwischen der Natur und dem Sozialen	185

Phyllis Roesch: Kleists »Hymne an die Sonne« und Schillers Konzept von Sprachbewegung und Landschaftsdichtung	198
Nina Gawe: Genie oder Geschäftsmann? Autorschaft zwischen Natur und Literaturbetrieb in Kleists Briefen	207
Nora Weinelt: Verlorene Unschuld. Die trügerische Idylle im Werk Heinrich von Kleists	219
Stephan Ehrig: »Und in der Tat schien [...] der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn«. Natur als Scheinbefreiung des Menschen in Kleists »Das Erdbeben in Chili« und »Die Familie Schroffenstein«	230
Viola Rühse: »dies wunderbare Gemählde«. Ästhetische und kunstpolitische Aspekte in Texten von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist zu Caspar David Friedrichs Landschaftsgemälde »Mönch am Meer«	238
Stefan Descher: Natur in Kleists Erzählungen. Eine Typologie	256

Abhandlungen

Anette Horn: »du hättest mir nicht misstrauen sollen!« Eine Utopie der Gewaltlosigkeit in Kleists »Die Verlobung in St. Domingo«	271
Rolf Selbmann: »Das Bettelweib von Locarno. Schuld und Sühne?	280

Rezensionen

Jochen Strobel: Lebens- und Todeslitanien. Kleist als Briefschreiber	295
Björn Moll: Unlehrbare Lektionen. Vom brüchigen Wissen in Kleists Texten	300
Siglenverzeichnis	309
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	310
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum	312

VERLEIHUNG
DES KLEIST-PREISES 2012

Günter Blamberger

KLEIST, DER ARABER

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Navid
Kermani am 18. November 2012

Sehr geehrter Herr Bundestagspräsident,
sehr geehrter Herr Peymann,
liebe Freunde und Mitglieder der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,
lieber und heute zu ehrender Navid Kermani,

»Das Leben nennt der Derwisch' eine Reise / Und eine kurze. Freilich!« (DKV II, Vs. 1286f.) Der Prinz von Homburg sagt das, und man traut seinen Ohren nicht. So etwas bringt nur Kleist fertig, und wegen solcher Rätsel lieben wir ihn: Einer, der im Akt zuvor beim Anblick seines schon ausgehobenen Grabes keine *bella figura* gemacht hat, ein zwischen Ruhmsucht und Feigheit schwankender preußischer General, tröstet sich in der Gefängniszelle, angesichts der drohenden Hinrichtung, zu unser aller Verwunderung mit der orientalischen Weisheit eines asketischen Bettelmönchs und lässt sich – so die Szenenanweisung – auch noch »nachlässig auf ein, auf der Erde ausgebreitetes Kissen niedern« (DKV II, vor Vs. 1286). Das kann er nur im Monolog. Ein Gegenüber aus dem Lande des Großen Kurfürsten und der preußischen Haltung, aus der Gegend bei Fehrbellin, die Gottfried Benn einmal »kärglich und dürr« genannt hat, mit »Ortschaften«, die »wahre Brutstätten der Kausaltriebe« seien, würde diese west-östliche Verwandlung des Prinzen nicht begreifen. Ich begreife sie, wie vieles bei Kleist, auch nicht. Der Prinz scheint hier mit gespaltener Zunge zu sprechen, ein Vexierbild des Autors Kleist zu sein, der aus Brandenburg verschwand, das ihm keine Heimat war, um sein Glück – vergeblich – anderswo zu suchen und dabei ein »nackter Araber« wurde, wie der Dichter Julius Hart Kleist 1911 etwas blumig genannt hat. Das Bild macht dennoch Sinn: Kleist war weder Perser noch Araber, ähnelte aber einem Nomaden, insofern er ohne überflüssiges Gepäck auskam, uns keinen materiellen Besitz, nur das ihm Notwendige, seine Werke, hinterließ. Sein Leben war eine einzige Reise von Ort zu Ort, von einem Abenteuer zum anderen, eine kurze, freilich, an deren Ende er sich, mit einer gleichfalls unbegreiflichen »Nachlässigkeit, nach Fangerlens-Spielen auf der Wiese und einem Picknick im Freien, in einer Senke am Ufer des kleinen Wannsees niederließ, um Henriette Vogel und sich zu erschießen.

Der Prinz von Homburg kann gelassen bleiben, weil er in der Hinnahme des Todesurteils seine Ehre wieder herstellen wird. Kleists Gelassenheit röhrt daher, dass er nach den Beleidigungen seiner Ehre durch Hardenberg, durch Friedrich von Raumer, durch die Familie in einem freien Tode Satisfaktion findet und die Hingabe einer Todesgefährtin noch dazu. Des Prinzen und Kleists Todesbereitschaft ist eine heroische Geste, wie sie sich auch im aristokratischen Ritual des Duells manifestiert, in dem es weder um Schuld noch um Wahrheit geht, sondern darum das Ansehen des eigenen Lebens *sub specie mortis* zu retten. »Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!« heißt die Hoffnung Homburgs wie Kleists. Sie ist eine ganz innerweltliche, auf das Überleben im Eingedenken der Nachwelt gerichtet, nicht auf das ewige Leben. Die Gelassenheit des Derwischs gegenüber dem Tode dagegen ist eine *sub specie aeternitatis*. Das Wort Derwisch, im Persischen eigentlich Darvish, leitet sich vom Wort *xdar* ab, das Tor oder Tür meint. Nicht nur irdische Türen, an die ein Bettelmönch klopft. Dem Derwisch geht es vor allem um die Unterscheidung zwischen der diesseitigen materiellen Welt und der jenseitigen göttlichen, um eine Schwelle des Erkennens, das auf Jenseitiges gerichtet ist: auf die »acht Einlässe« ins Paradies, von denen wir gerade in Kermanis Lesung seines Erzählbandes »Du sollst« gehört haben. Der Prinz von Homburg richtet seinen Blick zwar auch auf das, was nach dem Ende seiner Lebensreise kommen könnte: »zwei Spannen« unter der Erde. Ein uns vertrautes, christliches Hoffnungsbild kommt ihm aber nicht in den Sinn, eher dunkle Poesie, ich zitiere noch einmal seinen Monolog:

Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch,
Und über bunte Felder noch, als hier:
Ich glaub's; nur Schade, daß das Auge modert,
Das diese Herrlichkeit erblicken soll. (DKV II, Vs. 1293–1296)

Das ist weniger ein Bild des Glaubens, wie Homburg behauptet, als des Zweifels. Von religiösem Trost angesichts des Todes kann auch in Kleists Abschiedsbriefen keine Rede sein, eher macht er sich lustig darüber, wenn er z.B. an Sophie Müller am Tag vor seinem Tode schreibt, dass Henriette und er »lauter himmlische Fluren und Sonnen« träumen, »in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern umher wandeln werden« (DKV IV, 511).

Hören wir dagegen Kermani: »Acht Einlässe soll es gegeben haben und blumengeschmückte Fenster, durch die jedermann sie sehen konnte.« Kermanis Paradiesbilder mögen in der Vergangenheit stehen und im Konjunktiv, es bleiben doch Sehnsuchtsbilder, in deren Schönheit die Wahrheit sich noch verbirgt, ohne jede Kleist'sche Ironie. Sibylle Lewitscharoff hat in ihrer Kleist-Preisrede im letzten Jahr gesagt, dass Kleists Literatur trostlos sei. Darüber kann man diskutieren. Kermanis Literatur ist es definitiv nicht und will es auch nicht sein, weder in seinen großen Essays noch im Erzählband »Du sollst« oder im 2011 erschienenen Roman »Dein Name. Wie Kleist im »Erdbeben in Chili« setzt sich Kermani in seiner Abhandlung »Der Schrecken Gottes« kritisch mit der Theodizee auseinander, wie Kleists düstere Novellen zielt auch Kermani ins Schwarze der menschlichen Natur. Sein Roman »Dein Name« ist ein Buch der Leiden, zugleich aber ein

Buch der Versöhnung mit dem Absurden, mit dem aller menschlichen Vernunft Widrigen, ihr Disharmonischen. Das unterscheidet ihn von Kleist.

Kleists Literatur setzt ihren Hauptakzent auf den Einbruch der Krisen und Katastrophen in das menschliche Leben und auf die Empörung dagegen, sie ist ein grandioser Aufstand gegen die Gleichgültigkeit, sie zeigt aber auch am Beispiel des Kohlhaas, wie aus der Empörung selbst wieder Schrecken werden kann. Kermanis Poetik ist keine Poetik der Verzweiflung, sondern der Verantwortung, einer Verantwortung über die Kunst hinaus, einer Verantwortung, der die zeitgenössische Literatur kaum »gewachsen ist«, mit Gründen, wie Heinrich Böll 1964 schon bemerkt hat: »Nichtssagende Politik, nichtssagende Gesellschaft, eine gewisse Hilflosigkeit der Kirchen, [...] alles das bringt [...] die zeitgenössische Literatur in eine Verantwortlichkeit, die ihr die erotischen, sexuellen, religiösen und sozialen Probleme auflädt, ihr deren Behandlung aber auch wiederum ankreidet.« Wir verstehen nun besser, warum Kermani eingangs des Erzählbandes »Du sollst« die Jenseitsbilder des Koran zitiert, um danach den biblischen Dekalog durchzudeklirieren. In zehn Erzählungen lesen wir, wie Liebende das Paradies verspielen, wenn sie die zehn Gebote Gottes übertreten. Kermani hat jüngst in einem Interview gesagt, dass der »religiöse Analphabetismus« heute – »wie jede Form der Ignoranz zu einer grundlegenden Verarmung der Gesellschaft, zu einer moralischen wie ästhetischen Verrohung« führe.

Zu welchen Armutzeugnissen der »religiöse Analphabetismus« angesichts des Todes heute führt, hat Durs Grünbein in seinem 1994 erschienenen Gedichtband »Den Teuren Toten. 33 Epitaphe« schonungslos gezeigt. In Nachrufen, in denen die Toten ihren Eigennamen verlieren können und ihre Eigentümlichkeit, weil ihr Tod zur bloßen Meldung verkommt, die von ihren Bekannten teilschamslos registriert wird, wie eine Zeitungsnachricht, die zum Vergessen bestimmt ist. Navid Kermanis Roman »Dein Name« ist der Gegenentwurf dazu, ein »Totenbuch«, das den Toten ihren Eigennamen lässt und ihrer Eigentümlichkeit gedenkt, gleichgültig, ob es sich um Prominente oder Nicht-Prominente handelt. An Menschen wird hier erinnert, die tatsächlich gestorben sind zwischen den Jahren 2006 und 2011, mit Fotos, mit Lebensdaten, mit liebevollen Kurzporträts, an Menschen wird erinnert, die dem Erzähler nah waren und die ihm nun fehlen, einem Erzähler, der wie der Autor Navid Kermani heißt und sich manchmal Rollennamen gibt: Der Freund, der Sohn, der Mann, der Orientalist, der Poetologe usw. In Rezensionen des Romans wird eilfertig darauf hingewiesen, dass man den Erzähler keineswegs mit dem empirischen Autor verwechseln dürfe. Das ist banal und reicht nicht hin, um Kermanis besondere Leistung zu verstehen. Ein Roman ist im Verständnis aller Leser sowieso ein fiktionaler Text, er kann gleichwohl beides enthalten: Non-fiction wie Fiction, Faktisches wie Erfundenes. Ein Romanautor darf im Gegensatz zu einem Reporter lügen, denn er tut es ohne Täuschungsabsicht. Er darf aber auch die Wahrheit sprechen. Entscheidend bei einem fiktionalen Text ist, dass der Leser vom Wahrheitsgehalt der in ihm referierten Sachverhalte absehen darf. Diese Indifferenz gegenüber dem Wahrheitswert seiner Sätze duldet Kermani gerade nicht, die Namensgleichheit von Autor und Erzähler ist folglich kein artistisches Spiel. Sie schränkt den Freiraum der Fiktionalität ein, im Ungenügen am

Fiktiven. Die Funktion von Kermanis Literatur ist nicht Wahrheit zu Fiktion, sondern Fiktion zu Wahrheit zu machen.

Wie geht das? Für uns alle heute ist der Tod ein Skandal, über den man sich in der Regel zu sprechen scheut. Das hat drei Gründe: die Preisgabe der alten religiösen Deutungsmuster des Todes, die Unfähigkeit der medizinischen Kunst, den Tod zu besiegen, welche die ganze Trostlosigkeit eines rein wissenschaftlichen Zeitalters enthüllt, und die Loslösung von althergebrachten und schützenden Sterbe- und Trauerritualen als Formen bloß konventionell geregelten und damit nicht authentischen Gefühls. Der Sterbende und seine Angehörigen sehen sich folglich heute dem Tod als einem fundamental erschütternden Ereignis gegenüber, angesichts dessen es weder eine verbindlich tröstende Deutung noch Verhaltensnormen gibt. Aus dieser Hilflosigkeit resultieren Scham und Angst zugleich, die man zu verbergen sucht, mit Hilfe eines doppelten Komödienspiels, in dessen Verlauf sich Angehörige und Sterbende einander gegenüber verhalten, als sei letzterer lediglich krank und nicht moribund. Kermani entlarvt in seinem Totenbuch die Komödie als Komödie, er trennt Fiktion von Wahrheit, Schein von Sein. Er zeigt in den Epitaphen, dass der Tod immer noch Gerichtstag ist über ein Leben und man sein Leben auch verfehlten kann. Er zeigt, was es für die Sterbenden bedeutet, im Sterben von ihren Angehörigen nicht belogen und nicht allein gelassen zu werden, er zeigt, wie die Angehörigen das Sprechen mit den Sterbenden lernen und dabei manchmal auch das rechte Maß des eigenen Lebens. So wird der Totenroman zum Familien- und Freudesroman, Gebundenheit stellt sich her jenseits von Glauben und Nation und in aller Gegensatzfülle des Wirklichen. Darin besteht Kermanis Vernunft der Poesie.

Der Roman ›Dein Name‹ hat 1229 Seiten, das ist ein Riesenpensum, für den Autor wie für jeden Leser, es ist kaum begreiflich, wie ein Präsident des Deutschen Bundestages das neben seinem hohen Staatsamt noch leisten kann. Norbert Lammert kann das eben, darauf konnte die Jury vertrauen, er verteidigt nicht nur die Rechte des Parlamentes und damit die Rechte des Volkes seit langem mit unbeugsamem Willen, er ist ein *homme des lettres*, er verteidigt ebenso die Freiheit der Dichter und Künstler mit Verve, u.a. in der Kulturstiftung des Deutschen Bundes zusammen mit Hortensia Voelckers, das hat uns ein großartiges Kleist-Gedenkjahr 2011 beschert. Nebenbei bemerkt ist Norbert Lammert Mitglied der Heinrich von Kleist-Gesellschaft, darauf sind wir stolz. Das soll genug an Dank sein, denn Bochumer mögen keine Pathosformeln, halten aber im Falle Norbert Lammerts verlässlich immer die besten Reden, wie Andreas Rossmann in seinem neuen Buch über das Ruhrgebiet (›Der Rauch verbindet die Städte nicht mehr‹) schreibt. Vermutlich, weil Norbert Lammert zu seinem Wort steht und den Wert von Worten wie Dingen, wie früher einmal üblich, an ihrer Haltbarkeit misst. Zu danken habe ich auch den Sponsoren des Kleist-Preises, dem Beauftragten des Bundes für Kultur und Medien und den Ländern Berlin und Brandenburg sowie der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck und hier besonders Rüdiger Salat, der uns über ein Jahrzehnt lang ein stets verlässlicher Förderer und Freund war. Zu danken habe ich auch dem Berliner Ensemble: Miriam Lüttgemann, Barbara Nusse und vor allem Claus Peymann für seine Gastfreundschaft und für die ›Herrmannsschlacht‹

Kleist, der Araber

in Bochum als beste Kleist-Inszenierung aller Zeiten. Das Duett von Kirsten Dene und Gert Voss über das Schicksal von Tuschens blonder Perücke ist in der Kleist-Gemeinde Kult. Zuletzt ist den Verlagen C.H. Beck und Hanser zu danken, für einen gemeinsamen Empfang nach der Preisverleihung. Ich weiß nicht, ob es einen »Riesenknödel« geben wird, so hat Michael Krüger Kermanis Roman in seiner Genremischung bekanntlich genannt. Wir werden sehen. Herr Lammert, ich darf Sie um Ihre Laudatio bitten.

Norbert Lammert

REDE AUF NAVID KERMANI
ZUR VERLEIHUNG DES
KLEIST-PREISES 2012

Lieber Herr Blamberger,
lieber Claus Peymann,
lieber Navid Kermani,
meine Damen und Herren,

Gesetzt, du kennst den Titel des Bildes nicht, erkennst nicht einmal das Paar, hieltest deshalb auch den Heiligschein, der in der angedeuteten Form eines Kreuzes Christi Kopf rahmt, für eine verdeckte Sonne, sähest nur einen Mann und eine Frau, beide sehr jung und die Frau noch etwas jünger, aber auch der Mann erst Anfang, allenfalls Mitte zwanzig, die Stirne faltenlos, die Wangen rosig, die Lippen samtweich wie bei Kindern und zugleich sinnlich gewölbt, das Altern lediglich in der Einwölbung unterhalb der Augen angedeutet – was glaubtest du zu sehen?

Der Satz, meine Damen und Herren, hätte zweifellos von Heinrich von Kleist sein können – im Stil und Satzbau, auch im Beobachtungsvermögen, dem genauen Blick für das Detail und seine heimliche Botschaft. Er ist von Navid Kermani und findet sich in einer Bildbetrachtung über El Grecos grandioses Bild »Christi Abschied von seiner Mutter« aus dem Jahre 1578. Der Satz demonstriert die außergewöhnliche Begabung dieses Autors, hinter Offensichtlichem Geheimnisse, hinter scheinbar Eindeutigem verborgene Widersprüche zu entdecken, sich auf Religionen einzulassen, die eigene wie die andere, nach ihrer Bedeutung zu fragen, ihre innere Wahrheit aufzuspüren und zugleich frag-würdig werden zu lassen: »Was glaubtest du zu sehen?«

Navid Kermani ist vor ein paar Jahren durch eine andere Bildbetrachtung des Hochaltars einer katholischen Kirche in Italien und seine ganz persönliche Erfahrung des Kreuzes einer größeren Öffentlichkeit aufgefallen. Anlass war die Verleihung des Hessischen Staatspreises, der ihm zusammen mit dem Mainzer Bischof und Kardinal und dem Kirchenpräsidenten der Landeskirche Hessen-Nassau zuerkannt wurde, ihm zwischenzeitlich entzogen, am Ende aber verliehen worden ist. Ein bemerkenswerter Vorgang, der zu einer »Staatsposse« zu missraten drohte, weil die im wörtlichen und übertragenen Sinne »Betroffenen« glaubten, sich von einem Text distanzieren zu müssen, den sie offensichtlich nicht, jedenfalls nicht sorgfältig, gelesen hatten.

Navid Kermani ist ein brillanter Stilist, der in glänzenden Formulierungen sorgfältige Sachverhalte seziert und dem es immer um Aufklärung geht, in des Wortes anspruchsvoller Bedeutung. »Meine Aufgabe als Autor«, schreibt er, »ist die Kritik, genau gesagt die Selbstkritik, und das bezieht sich in meinem Fall auf die europäische genauso wie auf die islamische Kultur.« Dies verdeutlicht etwa sein spontaner Kommentar zum Kölner Urteil über Beschneidungen, das unter dem provozierenden Titel »Triumph des Vulgärrationalismus« in der »Süddeutschen Zeitung« zu lesen war. »Wenn ein Gottesgebot nicht mehr als Hokuspokus ist und jedweder Ritus sich an dem Anspruch des aktuell herrschenden Common Sense messen lassen muss, wird die Anmaßung eines deutschen Landgerichts erklärbar, mal eben so im Handstreich viertausend Jahre Religionsgeschichte für obsolet zu erklären«, schreibt Kermani.

Aufklärung, wie sie gerade auch die deutsche Philosophie gelehrt hat, würde heißen, die eigene Weltanschauung zu relativieren und also im eigenen Handeln und Reden immer in Rechnung zu stellen, dass andere die Welt ganz anders sehen: Ich mag an keinen Gott glauben, aber ich nehme Rücksicht darauf, dass andere es tun; uns fehlen die Möglichkeiten, letztgültig zu beurteilen, wer im Recht ist. Aufklärung ist nicht nur die Herrschaft der Vernunft, sondern zugleich das Einsehen in deren Begrenztheit.

Es sind solche Texte, meine Damen und Herren, die Navid Kermani seit Jahren zu einem der wichtigsten und klügsten Essayisten in Deutschland gemacht haben. Seine Bücher und Beiträge in den Feuilletons deutschsprachiger Zeitungen und Zeitschriften gehören zum Besten, was man in deutscher Sprache zum Selbstverständnis einer multikulturellen Gesellschaft lesen kann. Sie zeichnen sich aus durch ihre relevanten Themen, originellen Argumente, streitbaren Positionen und glänzenden Formulierungen. Ich nenne stellvertretend für viele andere: »Deutschland und seine Muslime«, »Der Islam und der Westen«, »Europa und das Freiheitsprojekt«, eine im letzten Jahr hier in Berlin gehaltene Rede, die man jedem politisch Verantwortlichen, nicht nur in Deutschland, als Pflichtlektüre empfehlen möchte. Oder aus diesem Jahr seine »patriotische Rede« über die Mordserie der sogenannten Nationalsozialistischen Union unter dem Titel »Vergesst Deutschland« – und der unter nahezu jedem Gesichtspunkt bemerkenswerte Beitrag über Deutschlands populärstes Opernfestival unter dem Titel »Befreit Bayreuth«. Übrigens: ein herrliches kulturpolitisches Programm in zwei Postulaten: »Vergesst Deutschland« – »Befreit Bayreuth!«

Als Essayist setzt Navid Kermani inhaltlich wie stilistisch Maßstäbe, die ihn zweifellos als Heinrich-von-Kleist-Preisträger qualifizieren. An diesen Maßstäben gemessen wäre Heinrich von Kleist selbst für seine journalistischen Arbeiten schwerlich als Preisträger in Frage gekommen.

Navid Kermani hat sich in seinem Buch »Gott ist schön« über die ästhetische Bedeutung des Koran in einer wunderbaren Weise ausgebreitet. Sprachlich ist dieses Buch vielleicht die schönste Dissertation, die je in deutscher Sprache geschrieben worden ist. Schon im Vorwort heißt es:

Religionen haben ihre Ästhetik. Sie sind nicht Ansammlungen schlüssig begründeter Normen, Wertvorstellungen, Grundsätze und Lehren, sondern sprechen in Mythen

und damit in Bildern, kaum in abstrakten Begriffen, binden ihre Anhänger weniger durch die Logik ihrer Argumente als die Ausstrahlung ihrer Träger, die Poesie ihrer Texte, die Anziehung ihrer Klänge, Formen, Rituale, ja ihrer Räume, Farben, Gerüche. Die Erkenntnisse, auf die sie gehen, werden durch sinnliche Erfahrungen mehr als durch gedankliche Überlegung hervorgerufen, sind ästhetischer eher als diskursiver Art. Die Vorgänge, die ihre Praxis ausmachen, sind keine Lehrveranstaltungen, vielmehr Ereignisse, die den Gläubigen physisch nicht weniger als geistig bewegen. Dies ist in allen Religionen so, und es ist nichts Neues.

Nein, das ist nicht neu, aber selten so schlüssig erläutert und so schön formuliert worden.

Navid Kermani ist bekennender Muslim und bekennender Anhänger des 1. FC Köln; beides polarisiert von Zeit zu Zeit, und er weigert sich mit vollem Recht, seine Identität auf das eine oder das andere reduzieren zu lassen.

Ich bin Muslim, ja, aber ich bin auch vieles anderes. [...] Jede Persönlichkeit setzt sich aus vielen unterschiedlichen und veränderlichen Identitäten zusammen. [...] Dabei möchte ich mich in keine Identität pressen lassen, selbst wenn es meine eigene wäre. Nicht ganz dazu zu gehören, sich wenigstens einige Züge von Fremdheit zu bewahren, ist ein Zustand, den ich nicht aufgeben möchte.

Das leuchtet ein. Vielleicht noch mehr ein ebenso zutreffender Hinweis, dass es geradezu eine Obsession des Westens sei, die Muslime auf den Islam zu reduzieren, mit dem immer wieder vorgetragenen Hinweis, dass der Islam wie andere Weltreligionen Legitimationen für alle möglichen Systeme bereithalte, selbst aber keinerlei Herrschaftsdoktrinen enthalte. Fragen nach der Vereinbarkeit oder Unvereinbarkeit des Islam mit der Demokratie und den Menschenrechten erklärt er für müßig mit der doppelt einleuchtenden Begründung, »weil es erstens den Islam nicht gibt und er sie zweitens, selbst wenn es ihn gäbe, nicht beantwortete.« »Meine Heimat«, schreibt Navid Kermani, »ist nicht Deutschland. [...] Meine Heimat ist das gesprochene Persisch und das geschriebene Deutsch. [...] Die geschriebene deutsche Sprache ist meine Heimat; nur sie atme ich, nur in ihr kann ich sagen, was ich zu sagen habe.« Dass ihm das Label »Migrantenliteratur« zuwider ist, ist nicht weiter erläuterungsbedürftig. Mit einer unmissverständlich ruppigen Formulierung fügt er hinzu: »Meine Literatur ist deutsch, Punkt, aus, basta.« Da ist er ganz nahe bei Gerhard Schröder, der als Schöpfer dieser schlanken Prosa gleichwohl als Kleist-Preisträger nicht ernsthaft in Frage kommt.

Für mich persönlich ist unter Kermanis essayistischen, publizistischen, politischen Arbeiten das wichtigste einzelne Buch seine grandiose Bekenntnis- und Streitschrift »Wer ist Wir? Deutschland und seine Muslime. Ich würde mir wünschen, dass sich in Deutschland über Migration und Integration überhaupt nur noch jemand äußert, der dieses Buch wenigstens einmal gelesen hat. In dieser brillanten Studie verdeutlicht Kermani die Konturen und die Voraussetzungen eines gesellschaftlichen Konsenses, der sowohl Zumutungen an den Islam wie Zumutungen an diese Gesellschaft und diesen Staat stellt, damit Muslime sich hier tatsächlich integrieren können und der Islam in diese Gesellschaft eben auch. Dabei lässt er keinen Zweifel an der Universalität von Demokratie, Gewaltenteilung, weltanschaulicher Neutralität des Staates, Toleranz, Menschenrechten,

weshalb er ausdrücklich empfiehlt, dass »der Westen seine Leitkultur missionarisch ausbreiten sollte«. Ich kenne nicht viele deutschsprachige Autoren, die sich eine solche Formulierung zutrauen würden. Verbunden, freilich, mit dem weniger bequemen Hinweis, »die gegenwärtige Überlegenheit und der Leitanspruch westlicher Kultur würde sich darin erweisen, dass sie Muslimen jene Freiheit gewährt, die Christen in islamischen Ländern oft nicht haben.«

Mit seinem großen, 2011 erschienen Roman *›Dein Name‹* hat Navid Kermani sich endgültig als einer der bedeutenden zeitgenössischen Autoren deutscher Sprache etabliert. Der gewaltige Umfang vergrößert die Zahl der Leser vermutlich nicht; 6 cm dick, 1,3 Kilo schwer und über 1200 Seiten lang. Fast könnte man Verständnis entwickeln für die Nöte von Literaturkritikern, die für die Rezension dieses Buches offensichtlich weniger Zeit hatten als für seine Lektüre. 40 Stunden wird man dafür aufwenden müssen. Man mag das für eine Zumutung halten, der sich freilich niemand stellen muss. Zu bedauern sind allenfalls diejenigen, die vorzeitig aufgegeben haben. Das Buch ist unbeschreiblich, weder ein Tagebuch noch ein Roman im herkömmlichen Sinn, vielleicht der anspruchsvollste Blog, der je geschrieben wurde. Eine kunstvolle Verbindung von Autobiografie, Landes- und Kulturgeschichte, das uns mehr über den Autor, sein Leben, seine Lieben und seine Leiden eröffnet und vortäuscht als Literaturwissenschaftler oder Biografen je ermitteln könnten. Das schiere Volumen von 1229 engbedruckten Seiten ohne Kapitelüberschriften, oft seitenlang ohne Absatz, stellt den Leser vor die offensichtliche Herausforderung, entweder sehr viel Zeit in die Lektüre zu investieren oder es gleich liegen zu lassen. Zum Nachschlagen eignet es sich nicht. Es hat weder einen plausiblen Anfang noch ein einleuchtendes Ende, das eine ist so willkürlich wie das andere – wie im richtigen Leben. Dazwischen erfährt der Leser manches über Deutschland und den Iran, über kulturelle und religiöse Traditionen, über Hölderlin, Jean Paul und andere Tote, die dem Autor wichtig waren, oder, wie er selbst sagt: Er schreibe auch und gerade aus dem Bedürfnis, »von allen Menschen Zeugnis abzulegen, die ihm auf Erden fehlen«.

Das Leben, meine Damen und Herren, ist, wie wir wissen, nicht immer poetisch, schon gar nicht romantisch, gewöhnlich ist es banal, oft frustrierend, manchmal brutal, gelegentlich vulgär, abstoßend, ekelhaft. Romane beschreiben nur selten das Leben, wie es wirklich stattfindet, sondern wie es eben in Romanen vorkommt, mit einem originellen Anfang, möglichst, und einem zwingenden, mindestens überraschenden Ende. Also eben nicht so, wie das Leben ist: Irgendwann fängt es an und irgendwann hört es auf, und dazwischen hat in der Regel weder die große Romanze stattgefunden noch die große Tragödie. Bei Kleist ist das anders: Penthesilea und Achill, das Käthchen und Graf Wetter vom Strahl, Amphitryon und Alkmene, der Prinz von Homburg und sein Kurfürst, Hermann der Cherusker und sein Tusschen: Menschen als Mythen, von der eigenen Größe erdrückt.

Wenn für den Kleist-Preis nur ein Autor in Frage käme, der als Dramatiker wie als Erzähler außergewöhnliche Stoffe und Themen in einer außerordentlichen Sprache zu Papier gebracht hat, darüber hinaus aber mindestens jemand, dem auf Erden nicht zu helfen ist, wäre die Suche nach einem geeigneten, würdigen und

möglichst tragischen Preisträger auch nicht viel einfacher, aber sie hätte vermutlich ein anderes Ergebnis gehabt. Die Kleist-Gesellschaft verleiht in ihrer Zielsetzung der Pflege und Förderung der öffentlichen Wahrnehmung dieses bedeutenden deutschen Dichters und grandios gescheiterten Journalisten Heinrich von Kleist ihren Literaturpreis nach den Vergaberegelungen entweder zusammenfassend für die Würdigung literarischer Leistungen oder für ein einzelnes Werk, das veröffentlicht oder unveröffentlicht sein kann, jedenfalls in deutscher Sprache geschrieben sein muss, aber auch für literarische Formate, die das Oeuvre Heinrich von Kleists umfasst, einschließlich politischer Essayistik, Journalistik und anderer Bereiche.

Meine Damen und Herren, für jede dieser gerade genannten Kategorien wäre Navid Kermani ein möglicher, naheliegender, mehr als würdiger Preisträger. Er ist ein Autor, dessen publizistisches und literarisches Werk die Veränderungen spiegelt, denen dieses Land, Deutschland, 200 Jahre nach Kleists Tod Rechnung tragen muss, und der mit den Mitteln der Literatur dazu beiträgt, dass seinen Zeitgenossen auch auf Erden schon zu helfen ist.

Navid Kermani

REDE ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES 2012

Sehr geehrter Herr Professor Blamberger,
sehr geehrter Herr Professor Lammert,
sehr geehrte Damen und Herren,

Was ist Liebe? Zu Beginn einer literarischen Dankesrede mutet die Frage seltsam an, obwohl – nein, nicht obwohl – gerade *weil* sie zu jenen wenigen Fragen gehört, vielleicht sogar wie sonst nur die Frage nach dem Tod, die jeden Menschen ungeteilt seiner Herkunft oder seines Glaubens, seiner Eigenschaften und Neigungen schon einmal persönlich beschäftigt haben oder fortwährend beschäftigen: Was ist Liebe? Es ist eine Frage, die notwendig das Private berührt, insofern jeder, der sie ernsthaft zu beantworten sucht, von seinen individuellen und also je spezifischen Erfahrungen bewegt ist. Das ist dann doch anders als bei der Frage nach dem Tod, deren Antworten in der Regel absolut erfahrungslos sind oder jedenfalls in den monotheistischen Traditionen für erfahrungslos gehalten werden. Liebe ist maximal empirisch. Das Sonderbare ist nur: Je mehr wir – nein, schon hier verbietet sich die Verallgemeinerung – je mehr *ich* erfahre, desto weniger weiß ich. Je länger, tiefer, glücklicher oder schmerzhafter ich sie empfinde, über sie nachdenke, sie in meiner Umgebung beobachte, desto schwerer fällt es mir, die Frage zu beantworten: Was *ist* Liebe?

Die Antworten der Dichter, so begeistert ich sie als junger Mensch las, befriedigten mich mit den Jahren immer weniger, schlimmer noch: führten mich in die Irre, soweit ich das als Irregeführter zu beurteilen vermag. Die Dichter – nun doch eine Verallgemeinerung, zu allem Überfluss eine, die literaturhistorisch grotesk ist, jedoch in der Not gerade des jungen, des beginnenden Lesers sich unvermeidlich einstellte – die Dichter besangen die Liebe als eine Verheißung. Sie sprachen vom Leiden, ja, beschrieben das Beißen ihrer Sehnsucht, das Brennen ihrer Eifersucht, die Prügel ihrer Enttäuschung. Und doch schien die Liebe über alle Abgründe der Verzweiflung, des Verlassenseins, des unstillbaren Verlangens das herrlichste, das höchststehende aller menschlichen Gefühle zu sein. Des Menschen Glück – noch so ein Wort, das man auf Anhieb zu begreifen glaubt und das eben deshalb zwischen den Fingern zerrinnt: Glück – des Menschen Glück schien untrennbar von ihr abzuhängen, genauer: schien mit der Liebe zu korrelieren, deren Erfüllung den Liebenden als Beschwingtheit, als Schweben, als Schwerelosigkeit erhebt und ihn

damit geradezu physisch spürbar dem Himmel nähert, während die Liebesnot seine Beine buchstäblich so schwer macht, dass er sich durch den Alltag allenfalls noch schleppt, wenn er nicht gleich im Bett bleibt, niedergedrückt auf die Erde.

Im Nachhinein habe ich den Eindruck, dass viele Dichter gar nicht von der Liebe sprachen, sondern von der Verliebtheit, deren Symptome so viel leichter zu benennen sind – nachweislich waren es schon vor fünftausend Jahren dasselbe Leeregefühl im Magen, der beschleunigte Pulsschlag, das rasante Auf und Ab der Stimmung, und auch in Zukunft werden es dieselben Torheiten sein, zu denen sich der Liebende hinreißen lässt, die Schwüre, die sämtlich für die Ewigkeit gegeben werden, um häufig doch nur ein paar Wochen zu halten. Wohl deshalb sprachen die Dichter zu mir, der ich auch erst die Verliebtheit kennengelernt hatte. Überhaupt hat die Literatur einen durchaus beträchtlichen Anteil daran, dass sich eine Vorstellung von immerwährender Bezauberung herausgebildet hat, die in der engen Bezogenheit zweier Menschen in der bürgerlichen Kleinfamilie beinahe zwangsläufig überfordert und eben irreführt. Die meisten Ehen – auch das gehört zu den Beobachtungen, die mich verwirren – die meisten Ehen scheinen keineswegs an einem Zuwenig an Liebe zu scheitern, sondern einem Zuviel an Erwartungen.

Was Mann und Frau dort trennt, wo sie über viele Jahre hinweg zusammenleben, das beschreibt der moderne Eheroman. Das Bild, das er von der Liebe malt, wirkt ungleich gewöhnlicher, matter, häufig trübseliger. Das liegt nicht oder nicht allein daran, dass im 19. Jahrhundert der Realismus in die Literatur eingezogen sei. Es liegt auch daran, dass die Schriftsteller sich einem Aspekt der Liebe widmeten, der erst mit der Etablierung der Liebesheirat als einem gesellschaftlichen Ideal relevant wird: die alltäglich gewordene Zweisamkeit nämlich, die natürlicherweise gewöhnlicher, matter, häufig trübseliger ist als die Sensationen der Verliebtheit. Entscheidend ist, dass auch der Eheroman die Liebe hochhält, wenn er die Kümmernis der Eheleute als ein Gefrieren ihrer Gefühle beschreibt, die Krise damit durch einen Mangel an Zuneigung, an Zuwendung erklärt. Dass die Liebe selbst ein Abgrund sein kann und gerade ihr Übermaß zerstört, das fand ich in der Literatur nirgends. Allerdings gehörte Heinrich von Kleist nicht zu den Dichtern, die ich als junger Mensch las; oder wenn ich ihn las, dann konnte ich ihn noch nicht auf das eigene Erleben beziehen. Heute glaube ich, dass in deutscher Sprache niemand das Wesen der Liebe tiefer, umfassender, auch illusionsärmer gezeichnet hat als jener Dichter, der mit dem »Ach!« (DKV I, Vs. 2362) der Alkmene den berühmtesten Ausdruck für die totale Verwirrtheit der Liebenden geschaffen hat.

Dieser Seufzer ist ja nicht einfach ein Ausdruck des Schmerzes, der Wollust oder der Sehnsucht wie die hunderten und tausenden »Achs!« anderer Dichter, bei denen man den Seufzer auch durch ein Wort ersetzen könnte, durch ein »Sag bloß!« oder ein »Wie schade!«. Im »Ach!« der Alkmene ist die Unmöglichkeit ausgedrückt, überhaupt noch Worte zu finden, die Begrenztheit der Sprache selbst, damit der Verständigung, des Verstehens. Alkmene kann ihre Erfahrung, sich mit einem Gott vereinigt, und das heißt bei Kleist in aller Konkretion: mit einem Gott geschlafen, also unfassbar guten Sex gehabt zu haben, niemandem auf Erden ver-

mitteln. Wie sollte sie auch, wie soll ein gewöhnlich Sterblicher ihr himmlisches Erleben nachvollziehen? Es ist alles, aber nicht sentimental, das »Achl« der Alkmene, vergleichbar eher dem Stöhnen im Liebesakt, das umso durchdringender wird, desto weniger die Liebenden ihr Erleben in Worte auszudrücken vermögen. Allerdings ist das »Achl« der Alkmene nicht glückhaft wie in der ekstatischen Vereinigung zweier Körper, nein, es ist schreckenvoll über alle Maße, fremdgeworden sich selbst, unversöhnt mit der Welt. Eben weil sie die göttliche Liebe erfuhr, ist sie vernichtet. »Schützt mich ihr Himmlichen!« (DKV I, Vs. 2312), ruft Alkmene noch, bevor sie mit dem »Achl« ihr Bewusstsein, ihre bisherige Existenz, ich meine: ihr Leben aushaucht.

Ich sagte, dass in der Liebe Erfahrung und Wissen in einem diametral entgegengesetzten Verhältnis zu einander stünden. Präziser hätte ich vom *Dafürhalten* sprechen müssen, nicht vom Wissen: Wenn meine Erinnerung nicht täuscht, hatte ich als junger Mensch sehr viel genauere Ansichten darüber, was die Liebe sei – eben das, was ich so unbändig stark fühlte, als ich für ein Mädchen geradezu im Wortsinn entbrannte, das, genau das, war Liebe und sonst nichts – und wehe, eine der Erwachsenen wagte es, mein Glück und meinen Kummer mit süffisant hochgezogenen Augenbrauen zu relativieren. Auch Kleist kennt als Dichter das Lodern des jugendlichen oder jedenfalls jugendhaften Verliebtseins, von dem er insbesondere im »Erdbeben in Chili« so mitreißend kühl erzählt. Wieviel ambivalenter, auch fragwürdiger, narzissischer das Begehr erscheint, wenn es sich zunehmend zum körperlichen hin verlagert, davon ahnen Jeronimo und Josephe sowenig wie die meisten Menschen, die zum ersten Mal lieben. Aber Kleist sieht es, mehr noch: schildert geistreich die Tiefen und gerade auch die Untiefen des rein erotischen Begehrens im »Amphitryon«, wenn Jupiter »sich selbst in einer Seele spiegeln / Sich aus der Träne des Entzückens wiederstrahlen« möchte (DKV I, Vs. 1524f.). Kleist kennt die Übermacht der sexuellen Leidenschaft über die Vernunft, den eitlen Ehrgeiz bloßen Erobernwollens und den mörderischen Hass eines Betrogenen, verdichtet all dies im »Findling«: die Wollust des Nicolo, der trotz der Verheiratung nicht von einer deutlich älteren Kurtisane ablassen kann; seinen Ehrgeiz, mit der eigenen Adoptivmutter zu schlafen, die er Nacht für Nacht bei einem bizarren Masturbationsritus beobachtet, mit einer Peitsche nackt vor dem Bildnis eines früheren Geliebten; die versuchte Vergewaltigung dieser Adoptivmutter und schließlich der Hass des betrogenen Adoptivvaters, der Nicolo umbringt und sich trotz allen Drängens vor der Hinrichtung der Absolution verweigert, um seine Rache »auf dem untersten Grund der Hölle« fortzusetzen.

O ja, die Liebe kann einen Menschen über sich hinauswachsen lassen wie den Anwalt Friedrich von Trota, der in der Erzählung »Der Zweikampf« seine Mandantin bis zur physischen Aufopferung verteidigt. Liebe bedeutet zuerst und zuletzt *Mutterliebe*, für die Kleist in der gleichnamigen Anekdote ein unerhörtes Bild geschaffen hat: »mit Gliedern, gestählt von Wut und Rache« umklammert eine Mutter einen tollwütigen Hund, der ihre Kinder angefallen hat, lässt sich von ihm zerfleischen, lässt sich mit der Tollwut anstecken, bis das Tier erdrosselt ist. Aber Liebe kann auch den gesunden Pragmatismus einer Marquise von O. bedeuten oder das Misstrauen des Gustav von der Ried, der seine Verlobte wegen eines

falschen Verdachts erschießt und anschließend vor Scham sich selbst. Liebe kann die wütende Eifersucht der Thusnelda erzeugen, die einen ausgewachsenen Bären auf ihren Geliebten hetzt. Liebe kann sich als die bedingungslose Hingabe und sogar Hörigkeit des Käthchens von Heilbronn darstellen, das die Gemeinheiten und Erniedrigungen des Grafen Friedrich Wetter vom Strahl mit einer solchen Klaglosigkeit erträgt, dass ein masochistisches Lustempfinden mehr als nur ange-deutet ist. Und dann kann Liebe genau das Umgekehrte sein, der unbedingte Wille, über den Geliebten zu herrschen, ihm seinen Willen zu rauben wie in der »Penthesilea«, und Kleist weiß auch, dass das eine zum anderen gehört, Hingabe und Unterwerfung sich gegenseitig bedingen. »[W]er das Käthchen liebt, so schrieb er in einem Brief, »dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören wie das + und – der Algebra zusammen, und sind Ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht.« (DKV IV, 424)

Kleists »Penthesilea« ist das brutalste Liebesdrama der deutschen Theatergeschichte. Was als Sekundenverliebtheit zweier feindlicher Kriegshelden beginnt, endet im Wahnsinn, im Tod, im Kannibalismus. Ja, Penthesilea stürzt sich, nachdem sie Achill mit ihrem Pfeil durch den Hals geschossen, also schon getötet hat, inmitten einer Hundemeute auf ihn, zerrt ihm die Rüstung vom Leib und reißt mit ihren Zähnen seinen Brustkorb auf. Blut trifft ihr von Mund und Händen, als sie von ihrem Geliebten ablässt, der so entstellt ist, »daß Leben und Verwesung sich nicht streiten, / Wem er gehört« (DKV II, Vs. 2931). Was folgt, was nach diesem Gemetzel überhaupt noch folgen kann, ist laut Regieanweisung eine »Pause voll Entsetzen« (DKV II, nach Vs. 2647).

Kleist tröstet nicht damit, dass hier Liebe in Hass umgeschlagen sei. Penthesilea vernichtet Achill, *weil* sie ihn liebt. Sie will ihn mehr als nur mit Leib und Seele besitzen, sie will ihn ganz und gar in sich aufnehmen, und das heißt bei Kleist in aller Konkretion: Sie will sein Herz verspeisen. Und verspeist es, Kleist lässt keinen Zweifel daran: »Sie hat ihn wirklich aufgegeben den Achill vor Liebe«, betonte er in einem Brief an seine Vertraute Marie von Kleist (DKV IV, 396). Als Penthesilea endlich aus ihrer Raserei erwacht, als sie vor sich den toten Achill erkennt, ist sie unfähig, sich selbst die Tat zuzuschreiben. Gut, das versteht man als Zuschauer sofort. Seltsamer ist, dass sie selbstverständlich von *zwei* Tätern ausgeht. Einer, so glaubt sie, habe ihren Geliebten ermordet, ein anderer ihn verschlungen. Dem Mörder will sie vergeben, dieser möge entfliehen. Sagen soll man ihr bloß, wer ihren Achill aufgegessen hat. Der Mord mag niedere Gründe haben, das beschäftigt sie nicht. Wer hingegen »mir den Toten tötete« (DKV II, Vs. 2919), der muss ihn geliebt und damit »mir so gottlos neben gebuhlt« (DKV II, Vs. 2915) haben – anders als mit Liebe, mit dem höchsten Ausdruck von Menschlichkeit also, kann Penthesilea sich die drastischste Form der Unmenschlichkeit, die Menschenfresserei nicht erklären. »Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.« (DKV II, Vs. 1286)

Gibt es für das, was Kleist in seiner »Penthesilea« – nein, er zeigt es ja nicht einmal, hielt es selbst für ausgeschlossen, je eine Aufführung des Stücks zu sehen, und hat es explizit nicht für die Bühne geschrieben –, gibt es für die Szene, die Kleist also ausschließlich vor unserem inneren Auge entfaltet, eine Entsprechung im gewöhnlichen Leben, wie es für den Eheroman naheliegt und ich es zuvor auch

für die klassischen Liebesgeschichten behauptete? Gewiss, in der Rubrik ›Vermischtes‹ erwähnen die Zeitungen gelegentlich Fälle von Kannibalismus; besonders einer ist mir im Gedächtnis geblieben, bei dem der Angeklagte seine Tat als Liebesdienst hinstellte. Das meine ich allerdings nicht. Literatur, wie ich sie verstehe, mag sich extrem gewalttätiger oder auch besonders kurioser, absurd anmutender, abseitiger, närrischer, obsessiver oder schlicht unglaublicher Vorgänge annehmen – Heinrich von Kleist selbst hat in den Zeitungen am aufmerksamsten die Rubrik ›Vermischtes‹ gelesen. Aber Literatur, für die Kleist ein Maßstab ist, ist es nicht um Absonderlichkeiten zu tun. Sie nimmt solche Vorgänge, um das Extreme, das Gewalttätige, das Absurde, Närrische, Abgründige, Obsessive oder Unglaubliche in unserer eigenen Seele zu beleuchten, in jeder Seele. »Erschrecken Sie nicht, es lässt sich lesen«, fährt Kleist in seinem Brief über die ›Penthesilea‹ fort: »wie leicht hätten Sie es unter ähnlichen Umständen vielleicht ebenso gemacht.« (DKV IV, 396)

Niemand, der bei Verstand ist, wird je in Gefahr geraten, seinen Geliebten oder seine Geliebte aufzufressen. Doch bestimmt sind die meisten Menschen von der Liebe schon einmal um den Verstand gebracht worden. Und dann sollten sie sich erinnern können, dass da nicht nur hehre, helle, selbstlose Gefühle mitschwingen. Sie würden vielleicht nicht in einer öffentlichen Ansprache, aber doch sich selbst eingestehen, dass es in der Liebe auch um Besitzergreifen geht, um Macht, um Eitelkeit, so wie die Penthesilea ihren Achill ja hätte haben können, indes nicht haben wollte, als sie noch seine Gefangene war – sie wollte ihn erst besiegen, also dominieren, ihn für immer an sich binden und löste die Tragödie eben durch ein Übermaß an Begierde aus. Und so wie Penthesilea in ihrer Ekstase den Geliebten verschlingt, ihn ganz und gar in sich aufnimmt, so mögen auch gewöhnliche Menschen in der Verzückung, die ihnen in der körperlichen Liebe zuteil wird, für Sekunden den überwältigenden Eindruck haben, sich mit dem Gegenüber physisch zu vereinen, in *ihr* sich aufzulösen oder *ihn* aufzunehmen. Es ist ein Grenz- oder genau gesagt: ein grenzüberschreitender Bereich menschlicher Erfahrung, den Kleist so präzise wie universal beschreibt – aber eben der *Erfahrung*. »Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin«, schrieb Kleist in einem weiteren Brief an Marie über die ›Penthesilea‹: »der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele.« (DKV IV, 398)

Es ist für Kleists Rezeption bezeichnend, dass sein erster Herausgeber Ludwig Tieck das Wort ›Schmutz‹ durch ›Schmerz‹ ersetzte, ›Schmerz meiner Seele‹. Schmutzig durfte Literatur nicht sein, oder, wie Goethe höflich schrieb, um sich Kleist vom Leib zu halten: »Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden.« Jedenfalls im 19. Jahrhundert finde ich nichts, was gerade auch die Gewalt des Sexuellen so rückhaltlos und drastisch bezeichnet wie Kleists ›Penthesilea‹, und selbst aus den letzten Jahrzehnten würden mir eher Beispiele aus dem Film einfallen als aus der Literatur. Eher muss man zurückgehen, um etwas Vergleichbares zu finden, zur antiken Tragödie natürlich, an die Kleist so viel anders, so viel überzeugender als die deutsche Klassik anknüpft: Dort hat er es ja her, das Motiv des Gott-Essens genauso wie die tödliche Liebe der Götter.

Aber nicht nur dort. Bestimmt nicht zufällig vergleicht Kleist den liebenden Achill mit Christus: »Ach, diese blut'gen Rosen! / Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!« (DKV II, Vs. 2907f.) Auch versieht er das Verschlingen gegen Ende der Tragödie mit deutlichen Anspielungen auf das Abendmahl, das Verzehren des Fleisches, das Trinken des Blutes. Von der Germanistik weniger beachtet als seine Bezüge zur griechischen Tragödie, versteht Kleist die Liebe so biblisch, dass er auf der Kirchenkanzel einen Skandal auslösen würde. Schließlich gibt es in der Bibel nicht nur das Hohelied des Salomo, das Gott und das Volk Israel in eine wundersam zärtliche, dabei unverhüllt erotische Beziehung setzt. Es gibt, wahrscheinlich repräsentativer für das Alte Testament, auch das Buch Hosea, in dem Gott als der Liebende vor Eifersucht so fürchterlich wütet, dass er das Volk als seine Geliebte mehr als nur züchtigt, sondern sie vor den Augen ihrer Liebhaber nackt auszieht und sich an ihr vergeht: »Niemand soll sie aus meiner Hand erretten«, brüllt der liebende Gott, und die Menschen stammeln nach der Vergewaltigung bestimmt nicht aus Verliebtheit: »Kommt, wir wollen wieder zum Herrn; denn er hat uns zerrissen, er wird uns auch heilen; er hat uns geschlagen, er wird uns auch verbinden.«

Solche Verhältnisse der Liebe, die die Bibel vor zwei- bis dreitausend Jahren festhielt, sind realer, erfahrungsgesättigter als alle Romanzen, die seither geschrieben wurden – nicht bloß schmerzlich, sondern schmutzig. Der Gott der Bibel ist nicht lieb, er ist cholerisch, zornig, rachsüchtig und mordend, er ist großmütig, erbarmend, zärtlich und beschützend, er ist rasend, der Gott der Bibel, nicht weniger als Penthesilea und Achill ist er rasend vor Liebe. Und auch die Menschen der Bibel lieben nicht wie im Vorabendprogramm, sondern ohne Maß; sie verschreiben sich ihrem Herrn buchstäblich mit Haut und Haaren, sind unterwürfig, aber auch rebellisch, werben um den Herrn, wenn er sich ihnen entzieht, und beschimpfen ihn, wenn er sie misshandelt, klagen die Zuneigung des Geliebten in immer neuen Worten ein. Das macht die Bibel groß, groß auch für Ungläubige: Sie erzählt nicht von Übersinnlichem, sondern von der irdischen Erfahrung in der gesamten Bandbreite und also über das Vertraute, das Angenehme, das Gefällige hinaus. Insofern ist die Bibel göttlich, als sie menschlich ist im Extrem. Es ist, was auch Kleists Dichtungen groß, was sie hier und dort göttlich macht. Es ist, was der deutschen Literatur heute am meisten fehlt.

Ich komme noch einmal auf den berühmten Seufzer der Alkmene zurück, den ich keineswegs willkürlich mit dem Stöhnen im Liebesakt verglich. In der arabischen Sprache kann nämlich das Seufzen und das Stöhnen mit demselben Wort bezeichnet werden: *tanaffus*. Ich erwähne das, weil die islamischen und hier speziell die arabischen Mystiker große Seufzerexperten waren und ein wenig dazu beitragen können, genauer auf das »Ach!« der Alkmene zu hören. Besonders bei dem berühmtesten Sufi der arabischen Geistesgeschichte, dem Andalusier Muhyidin Ibn Arabi, der 1240 in Damaskus starb, findet sich eine regelrechte Theologie des Seufzens. »Wenn die Liebesleidenschaft sich im Akt erfüllt, atmen die Liebenden wohlig ineinander«, schreibt Ibn Arabi in seinen ›Mekkanischen Offenbarungen‹, »und tiefe Seufzer lassen sich hören, der Atem strömt in der Weise aus, dass er im Liebenden das Bild des Geliebten formt.« Nun muss man wissen, dass das Seuf-

zen, das zugleich ein Stöhnen ist, im Arabischen mit zwei Buchstaben wiedergegeben wird, dem *hamza*, das den Knacklaut zwischen zwei Vokalen bezeichnet (wie in The-ater, be-achten und so weiter) und dem *hâ`*, das ein stimmhaftes, kehliges /h/ anzeigt, fast ein /ch/: *oaaach*. Ibn Arabi bemerkt über die Abfolge der Laute, aus denen das Stöhnen besteht, dass das *hamza* und das *hâ`* die beiden Konsonanten seien, deren Entstehungsort am tiefsten liege. Beide Konsonanten brächten schon physisch eine Bewegung des Herzens zum Ausdruck, da sie zu den sogenannten Kehllauten oder, wie Ibn Arabi die Phonetiker verbessert: genau gesagt, zu den Brustlauten gehörten, die ein atmendes Wesen bereits im Naturzustand bildet – bevor es also die Sprache erlernt oder wenn es zum Sprechen nicht mehr fähig ist. »Das tiefe Seufzen, das dadurch entsteht, ist direkt mit dem Herzen verbunden, das der Ort ist, wo der Laut erzeugt wird, und zugleich der Ort seiner Ausbreitung« Über den Ursprung dieses Klang gewordenen Atmens schreibt Ibn Arabi:

Wenn der Liebende, den Umständen entsprechend, eine Form annimmt, liebt er zu stöhnen, denn in diesem ausströmenden Atem verläuft die Bahn der erstrebten Lust. Dieser tiefe Atem entwich der Quelle der göttlichen Liebe und geht durch die Geschöpfe hindurch, denn damit wollte der Wahrhaftige sich ihnen bekannt machen, auf daß sie Ihn erkennen.

Im Seufzen der sexuellen Verzückung, so kann man, so muss man Ibn Arabi verstehen, im Seufzen, das zugleich ein Stöhnen ist, atmet Gott durch die Liebenden hindurch. Er ist, christlich vergleichbar nur dem Vorgang der Eucharistie, physisch im Menschen gegenwärtig. Die Assoziation ist im Original noch stärker, weil das Arabische die Wörter ›Seele‹ (*nafs*), ›Atem‹ (*nafas*) und eben auch ›tiefer Seufzen, Stöhnen‹ (*tanaffus*) aus einer einzigen Wurzel herleitet, *nafusa*, und im Bewusstsein des Sprechenden wie des Hörenden untrennbar verbindet. Das Stöhnen als die stärkste, die hörbare Form des Ausatmens kommt, entweicht, strömt schon dem Wortsinn nach aus der Seele. Und so, genau so, stelle ich mir das Seufzen der Alkmene vor: nicht als sentimentales ›Ach!‹ wie in ›Ach je!‹ oder ›Ach Gottchen!‹, sondern als ein dunkles, tief aus der Brust herausbrechendes Stöhnen, das aus der Seele kommt, entweicht, strömt – oaaach.

Man muss nur daran denken, dass Alkmene mit diesem »Ach!« mutmaßlich stirbt – man stirbt nicht mit einem hellen, putzig-erschrockenen Ruferchen. Jedenfalls die Heiligen, von deren Tod berichtet wird, von deren Tod an einer Stelle auch mein Roman berichtet, hauchen die Luft zu einem letzten Seufzer aus, ohne sie wieder einzuatmen. Am Ende hat der Atem kein Wende. Wenn Sie also, meine Damen und Herren, jemals wieder in einem deutschen Theater oder gar hier von der Bühne des Berliner Ensemble eine Alkmene ein kurzes, keckes »Ach!« ausrufen hören, dann denken Sie bitte daran, dass das in der Situation nicht gemeint ist, nicht gemeint sein kann, und ahmen Sie vor ihrem inneren Ohr ein Stöhnen wie in einem Bett nach, das auch ein Sterbebett sein mag.

Was ist Liebe? In seinen ›Mekkanischen Offenbarungen‹ schreibt Ibn Arabi, dass die Liebe ein brennendes Verlangen sein könne und erotische Erregung. Liebe könne Verzückung sein, Schmerz, Heulen, Trübsinn, Wunde, Auszehrung,

Schmachten, Treue – ihre Gestalten seien nicht zu zählen. Liebe könne sich als Verkümmерung darstellen, als Verwelken, äußerste Verwirrung, Sehnsucht, Ekstase, tiefe Seufzer – und jedem einzelnen Aspekt widmet Ibn Arabi ein eigenes Kapitel. Dann jedoch, einige Seiten später, berichtet er folgende, selbstverständlich für wahr erklärte Anekdoten:

Ein verliebter Mensch trat eines Tages bei einem religiösen Führer ein, einem Scheich, der mit ihm über die Liebe sprach. Da begann die betreffende Person zu schmelzen, sich zu verflüssigen und wie Wasser zu zerfließen. Ihr Körper löste sich vollständig auf, schrumpfte zu einem dünnen Wasserfilm und zersetzte sich gänzlich vor dem Scheich. In diesem Moment trat ein Freund des Scheichs ein und traf niemanden mehr bei ihm an. Also fragte er ihn: »Wo ist denn der Soundso?« »Da ist er«, antwortete der Scheich und zeigte auf die Wasserlache, um den Freund über den Zustand jenes Verliebten aufzuklären.

Ich glaube, Heinrich von Kleist hätte diese Anekdoten gefallen. Und ich glaube, er hätte sie ebenso selbstverständlich wie Ibn Arabi für wahr gehalten und in der Rubrik ›Vermischtes‹ seiner ›Berliner Abendblätter‹ angeführt. Mit Glück, diesem anderen Wort, dessen Bedeutung zwischen den Fingern zerrinnt, mit Glück hat die Liebe, wie sie in den Dichtungen Kleists so vielfältig Gestalt annimmt, allenfalls im Rückblick zu tun – oder künftig. Sieht man von der verzauberten Alkmene ab, die aus ihrem Sexrausch umso verzweifelter erwacht, sind im gesamten Werk Heinrich von Kleists überhaupt nur zwei Menschen glücklich. Es ist Michael Kohlhaas, als er zur Hinrichtung geführt wird, und der Prinz von Homburg, als er in die Hinrichtung einwilligt. »In's Glück?« heißt es im ausgestrichenen Teil der ›Familie Ghonorez‹, »In's Glück? Alter, es geht nicht. S' ist inwendig zugeriegelt. Komm vorwärts. Es steht ein Teufel hinter Dir, der wird gleich peitschen wir sind bald am Ziele.« (DKV I, 118 und 519)

Ich danke der Kleist-Gesellschaft mitsamt ihren Förderern für die Auszeichnung mit dem Kleist-Preis. Ich danke Herrn Professor Lammert für sein Votum und seine Laudatio. Ich danke Pi-Hsien Chen, Barbara Nusse und Manos Tsangaris für ihr Mitwirken sowie dem Berliner Ensemble für seine Gastfreundschaft. Ich danke Ihnen, meine sehr verehrten Damen und Herren, für Ihre Aufmerksamkeit. Und ich danke den Menschen in Iran, besonders den Dichtern, die die schönsten Liebesgedichte verfasst haben.

INTERNATIONALE JAHRESTAGUNG 2012

›KLEISTS BRIEFE‹

Organisation

Anne Fleig, Anna-Lena Scholz (Berlin)
Günter Blamberger, Sebastian Goth (Köln)

Anne Fleig

KLEISTS BRIEFE – VERSATZSTÜCKE DER AUTORSCHAFT

Eine Einleitung

Viele Veranstaltungen anlässlich des Kleist-Jahres 2011 standen im Zeichen des Todes Heinrich von Kleists und schauten rückblickend auf Autor und Werk.¹ Auch die letzte Tagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft zur ›Ökonomie des Opfers‹ fragte dezidiert nach dem Selbstmord und der Inszenierung des Todes des Autors Kleist.² Doch rückt nach den Feierlichkeiten rund um das Ende Kleists auch die Frage nach seinen Anfängen als Schriftsteller in neues Licht. Diesen Anfängen lässt sich insbesondere anhand seiner Briefe nachspüren. Zwar ist nicht zuletzt Kleists Selbstmord brieflich inszeniert; die Herausgeber des Bandes ›Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur seiner Zeit‹ sprechen gar »von den wahrscheinlich berühmtesten Abschiedsbrieften der deutschen Literatur«.³ Doch verdeutlicht dieses Ende vor allem die Konsequenz und die Not eines Schriftstellerlebens, das als Ringen um die eigene Autorschaft und das eigene literarische Werk verstanden werden kann. Dieses unter Mühen und erheblichen finanziellen Sorgen entstehende Werk wird durch die Briefe begleitet und kommentiert, setzt sich aber auch von diesen ab und findet seinen (vorläufigen) Abschluss in den ›Berliner Abendblättern‹ samt den in ihnen enthaltenen fingierten Briefen.

Der Bestand der überlieferten Kleist-Briefe ist bekanntlich lückenhaft. Klaus Müller-Salget vermerkt im Kleist-Handbuch 234 erhaltene Briefe *von* Kleist, denen nur 22 Briefe *an* Kleist gegenüber stehen.⁴ Kleists nomadisches, unstetes Leben

¹ Für Literaturhinweise und kritische Lektüre sowie ihre Unterstützung bei der Vorbereitung der Jahrestagung 2012 danke ich meiner Mitarbeiterin Anna-Lena Scholz (FU Berlin).

² Vgl. dazu die Beiträge von Walter Hinderer, Gerhard Neumann, Daniel Weidner, Martin Roussel, Ernst Ribbat und László F. Földényi im KJb 2012.

³ Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta, Einleitung. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800. In: Dies. (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800, Köln, Weimar und Wien 2013, S. 11–26, hier S. 17.

⁴ Vgl. Klaus Müller-Salget, Briefe [Art.]. In: Ingo Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2009, S. 180–183. Die Brandenburger Ausgabe zählt dagegen 235 erhaltene Briefe aufgrund anderer editorischer Entscheidungen. Vgl. dazu Peter Staengle, »Wenn nur die Briefe nicht gehindert werden!« Zu Überlieferung und

hat vermutlich zu dieser Lage beigetragen; umgekehrt ermöglichen es gerade die Briefe, die verschiedenen Stationen seines Lebens nachzuvollziehen. Dass die frühen Briefe Kleists aus den Jahren 1800–1803 noch vergleichsweise gut überliefert sind, erlaubt zudem einen genaueren Blick auf die Anfänge Kleists als Autor.⁵ Auch die Forschung hat sich bislang schwerpunktmäßig mit diesen frühen Briefen beschäftigt.⁶ Fragen nach der Konstitution von Kleists Autorschaft wurde allerdings nur selten nachgegangen.⁷ Dies gilt auch für die Auseinandersetzung mit dem selbstreflexiven Potential der Briefe.

Während im Gedenkjahr vor allem aus dem 21. Jahrhundert auf Kleist geschaut und das Bild des aktuellen, radikal modernen und zerrissenen Autors in bunten Farben gemalt wurde, bindet ihn die Frage nach seinen Briefen an die Briefkultur des 18. Jahrhunderts und die parallel allererst entstehende Autorschaftsdiskussion an. Der schon zitierte Band von Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta hat die vielfache Bezugnahme Kleists auf zeitgenössische Brieftraditionen und die Briefkultur herausgestellt, die »konventionelle Geschäftsbriebe, Freundschaftskorrespondenz und Liebesbriefe« umfasst.⁸ Dies betrifft auch die von Günter Blamberger immer wieder thematisierte Stellung Kleists zwischen Adel und Bürgertum⁹ und zeigt sich beispielsweise in der divergierenden Unterzeichnung seiner Briefe mit Heinrich von Kleist oder auch Heinrich Kleist.¹⁰ Bereits hieran lässt sich das Problem der modernen Autorschaft, wie es sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts darstellt, *in nuce* nachvollziehen.¹¹

Welche Bedeutung haben die Briefe also für Kleists Autorschaft und sein literarisches Werk? Wie vollzieht sich der Übergang vom Briefschreiber zum Autor? Begründen die Briefe gar das Werk, rahmen oder spiegeln sie es? Und inwiefern kann hier von einem *Brief-Werk* überhaupt die Rede sein?¹² Als Rahmen sind die

Edition der Briefe Heinrich von Kleists. In: *Études Germaniques* 67 (2012), S. 163–174, hier S. 166.

⁵ Vgl. Müller-Salget, Briefe (wie Anm. 4), S. 180; vgl. auch Justus Fetscher, Schrift verkehrt. Über Kleists Briefwerk. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 20 (2008), S. 105–128, hier S. 107f.

⁶ Vgl. Jeffrey Champlin, Bombenpost 2011. Zur Rezeption von Kleists Briefen. In: *KJb* 2010, S. 170–177, hier S. 171.

⁷ So deutet Sandro Zanetti Kleists Weg zur Autorschaft als Selbstadressierung. Vgl. Sandro Zanetti, Doppelter Adressatenwechsel. Heinrich von Kleists Schreiben in den Jahren 1800 bis 1803. In: Martin Stingelin (Hg.), »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säculum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 205–226, hier S. 216.

⁸ Vgl. Breuer, Jaśtal und Zarychta, Einleitung (wie Anm. 3), S. 11.

⁹ Vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 18–50.

¹⁰ Vgl. Breuer, Jaśtal und Zarychta, Einleitung (wie Anm. 3), S. 15.

¹¹ Vgl. zu diesem Themenkomplex Breuer, Jaśtal und Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine (wie Anm. 3).

¹² Vgl. Silke Weineck, Zuckende Verzeichnung. Alkmene und die Briefe. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 20 (2008), S. 87–103, bes. S. 93; Peter Ensberg, Ethos und Pathos. Zur Frage der Selbstdarstellung in den Briefen Heinrich von Kleists an Wilhelmine von Zenge. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 12 (1998), S. 22–58.

Briefe Teil des Werks, aber auch Schwelle zur lebensweltlichen Umgebung. Gerade unter den Bedingungen der Herausbildung moderner Autorschaft, wie sie sich noch in Kleists Geschäftspost niederschlägt, sind Briefe und Werk unmittelbar verbunden. So liegt eine Schwierigkeit der Brief-Lektüre denn auch darin begründet, dass wir die Briefe durch die Brille jener Autorschafts- und Werkkonzepte lesen, die um 1800 erst entstehen.¹³ Dazu trägt auch die Anpassung der Textgestalt und die Einordnung der Briefe in die gängigen Werkausgaben bei.¹⁴

Ein postmoderner – inzwischen auch vielfach infrage gestellter – Abgesang auf den Autor erweist sich daher mit Blick auf die Briefkultur des 18. Jahrhunderts, aber auch auf die Kleist-Zeit um 1800 als unhaltbar.¹⁵ Zwar kann nicht umständlos von den Briefen auf den Verfasser geschlossen werden, auch gehen die Briefe in ihrem Status als Lebenszeugnisse nicht auf. Doch zeigt sich in den folgenden Beiträgen, dass sie ebenso wenig als genuin literarische Texte verstanden werden können. Die Briefe sind durch die Verbindung von Leben, Schreiben und Erzählten charakterisiert und bewegen sich in einem zeitlichen und räumlichen Dazwischen. Dies gilt nicht nur für die Produktion, sondern auch für die Rezeption. Justus Fetscher hat hierzu ausgeführt, dass private Briefe um 1800 in einer »Halböffentlichkeit« zirkulieren, die er auf die Formel »Zwei plus X«¹⁶ gebracht hat: Jeder Brief impliziert, potentiell von Dritten gelesen zu werden.

Kleist selbst versteht die Briefe als »Ideenmagazin« (DKV IV, 164),¹⁷ als Sammlung von Themen und Bildern, die er insbesondere in seinen Reisebriefen variiert hat. Es lassen sich aber auch Korrespondenzen zwischen den Briefen und parallel entstehenden Texten wie »Die Familie Schroffenstein« und »Amphytrion« nachweisen.¹⁸ Jedenfalls deuten die Selbstreferentialität der Briefe, ihr Rückgriff auf verschiedene Brieftraditionen und ihre rhetorische Überformtheit ebenso wie ihre Belehrungen und Rollenentwürfe auf das literarische Feld hin und haben an ihm Teil.¹⁹ In ihrer widersprüchlichen Teilhabe zeichnen sich Kleists Briefe sowohl

¹³ Vgl. Jochen Strobel, Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur. In: Ders. (Hg.), Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur, Heidelberg 2006, S. 7–16; Robert Vellusig, Aufklärung und Briefkultur. Wie das Herz sprechen lernt, wenn es zu schreiben beginnt. In: Das Achtzehnte Jahrhundert 35 (2011), H. 2, S. 154–171.

¹⁴ Zu den editorischen Problemen vgl. Staengle, »Wenn nur die Briefe nicht gehindert werden!« (wie Anm. 4) und Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleists Briefwerk. Probleme der Edition eines mehrfach fragmentierten Torsos. In: Werner M. Bauer, Johannes John und Wolfgang Wiesmüller (Hg.), »Ich an Dich«. Edition, Rezeption und Kommentierung von Briefen, Innsbruck 2001, S. 115–131.

¹⁵ Vgl. dazu auch Strobel, Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern (wie Anm. 13), S. 10.

¹⁶ Fetscher, Schrift verkehrt (wie Anm. 5), S. 113.

¹⁷ Brief an Wilhelmine von Zenge, 18.11.1800.

¹⁸ Zu »Familie Schroffenstein« vgl. Ulrich Fülleborn, Die Geburt der Tragödie aus dem Scheitern aller Berechnungen. Die frühen Briefe Heinrich von Kleists und »Die Familie Schroffenstein«. In: KJb 1999, S. 225–247; zu »Amphytrion« vgl. Fetscher, Schrift verkehrt (wie Anm. 5), S. 117f.

¹⁹ Vgl. Fetscher, Schrift verkehrt (wie Anm. 5), S. 115.

durch Selbstadressierung als auch durch ihren dialogischen Charakter aus.²⁰ Sie repräsentieren den Schreiber Kleist und werden zugleich zu Versatzstücken auf seinem Weg zur Autorschaft. Die Rede von einem *Brief-Werk* ist aber auch deswegen problematisch, weil die Briefe zwar einerseits eine vom Adressaten bzw. der Adressatin losgelöste Ästhetik ausprobieren, die auch die Selbstbezogenheit vieler Briefe erklärt, in denen Kleist sich immer wieder selbst zu verhandeln scheint. Diese Verhandlung läuft in der Lesart Karl Heinz Bohmers auf eine Selbstdästhetisierung hinaus, die in der Inszenierung des Selbstmords als einer Form von zu lesender Dichtung kulminiert.²¹ Andererseits ist es natürlich nicht gleichgültig, an wen Kleist wann und wie schreibt. Dies gilt auch für die materialen Aspekte der Kommunikation, wie die Beschaffenheit von Papier und Tinte oder Poststationen und -wege.²² Fragen der Adressierung schlagen sich aber auch im Bemühen der Forschung nieder, die Briefe zu gruppieren: Die ›Verlobungsbriefe‹ an Wilhelmine von Zenge, spezifisch die Briefe der ›Würzburger Reise‹, die ›Briefe aus Paris‹, die ›Geschäftsbriefe‹, die ›Briefe an Ulrike‹ oder die ›Todesbriefe‹. Andere Versuche der Gruppierung und Bündelung werden über wichtige Motive wie die Landschaftsbeschreibungen²³ oder anhand von Topoi wie der ›Kant-Krise²⁴ hergestellt. Wenig überraschend ist es dennoch häufig Kleist selbst, um den die Untersuchungen kreisen.

Erscheinen die Briefe als Übungsfeld sowohl des Schreibens als auch des Ich, so geht es immer wieder darum, dingfest zu machen, worin genau das »fiktive[] Moment[]«²⁵ der Briefe liegt, das Hans-Jürgen Schrader 1983 in seinem Aufsatz

²⁰ Vgl. Zanetti, Doppelter Adressatenwechsel (wie Anm. 7).

²¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer, Kleists Selbstmord. In: Der Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 32 (1978), H. 11, S. 1089–1103; Karl Heinz Bohrer, Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität, Frankfurt a.M. 1987. Zur Kritik an Bohrer vgl. u.a. Peter Einsberg, Ethos und Pathos (wie Anm. 12), S. 25f.

²² Zur Materialität brieflicher Kommunikation vgl. den Ausstellungskatalog von Anne Bohnenkamp und Waltraud Wiethölter (Hg.), Der Brief – Ereignis & Objekt, Frankfurt a.M. und Basel 2008; zu Kleist vgl. Barbara Gribnitz, »Meine theuerste Ulrike«. Heinrich von Kleist an Ulrike von Kleist. Spuren ihrer Briefbeziehung. In: Breuer, Jaštal und Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine (wie Anm. 3), S. 85–104 sowie der Aufsatz von Ingo Breuer im vorliegenden Jahrbuch.

²³ Diesen ist mehrfach Aufmerksamkeit zugekommen; anhand der Pariser Briefe arbeitet z.B. Gerhart Pickerodt heraus, wie v.a. abwesende Orte (Dresden vs. Paris) im »ästhetisierenden Blick absichtsvoll illusioniert« werden; Gerhart Pickerodt, Zwischen Erfahrung und Konstruktion. Kleists Bildentwürfe in den Pariser Briefen des Jahres 1801. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 38 (1994), S. 89–115, hier S. 97. Vgl. auch Hilda M. Brown, Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form, Oxford 1998 (bes. Kap. 1 ›The Letters‹, S. 7–59).

²⁴ Die sogenannte Kant-Krise wird von der Forschung als frühes epistemologisches Problem begriffen, das von Kleists Briefen auf die Erzählungen und Dramen ausstrahlt. Vgl. Bettina Schulte, Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists, Göttingen 1988; Dieter Heimböckel, Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists, Göttingen 2003.

²⁵ Hans-Jürgen Schrader, »Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen«. Widerrufene Rollenentwürfe in Kleists Briefen an die Braut. In: Kjb 1983, S. 122–179, hier

über »Widerrufene Rollenentwürfe« in den Briefen an Wilhelmine von Zenge benannt hat. Die Frage nach dem Grad an Fiktion wird dabei naturgemäß an der historischen Person Kleist, dem Briefeschreiber, verhandelt. Statt das briefliche Ich mit Kleist in eins zu setzen, schlägt Schrader vor, von Rollen bzw. Rollenentwürfen zu sprechen, die Teil des rhetorischen Übungsfeldes seien. An diese Unterscheidung knüpfen auch aktuelle Arbeiten wie die von Inka Kording an, die vom mediologischen Ich²⁶ der Kleistschen Briefe spricht. Gleichwohl werden Schraders einflussreiche Aufsätze in den vorliegenden Beiträgen auch immer wieder kritisiert. So hebt Günter Blamberger hervor, dass es hier weniger um Schulmeisterei gegenüber der Verlobten geht, sondern die »Brautbriefe« vielmehr vor dem Hintergrund des »Übergangs von der aristokratischen Ehekonzeption zur bürgerlichen Neigungspartnerschaft« (S. 72) zu lesen seien. Nimmt man die Literarizität der Briefe ernst, die das Gespräch nicht ersetzen, sondern vielmehr an die Stelle des Gesprächs treten,²⁷ so muss zudem auch dem jeweiligen Empfänger oder der Empfängerin die Fähigkeit zur Lektüre zugestanden werden. Doch bleibt gerade die Verlobte häufig eine außerbriefliche Figur, deren Identifikationspotential als Adressatin letztlich dafür verantwortlich zeichnet, wenn Kleists Briefen unterstellt wird, negative »Emotionen« oder sogar »Abscheu«²⁸ hervorrufen.

Kleists Briefe sind durch formale Vielfalt charakterisiert, wie sich schon an dem ersten von ihm überlieferten Brief – einem Brief an seine Tante Auguste Helene von Massow – zeigt: Er ist Reisebericht, Kriegsberichterstattung sowie Abenteuer- und Räubergeschichte; zugleich enthält er Reflexionen auf das Briefschreiben selbst. Von Beginn an sind Kleists Briefe als literarische Übungen und »Ideenmagazin« (DKV IV, 164)²⁹ für weitere Texte zu verstehen. Und so bittet schon der Fünfzehnjährige die Tante, »meinen Mischmasch von Brief nicht zu kritisiren u genau zu betrachten« (DKV IV, 16).³⁰ Der schon im 18. Jahrhundert geläufige Ausdruck »Mischmasch« bringt die besondere Form des Briefes als Vermischung von Schreiben und Erzählen, von Nähe und Distanz deutlich zum Ausdruck. Es handelt sich beim Brief um eine Textsorte jenseits der klassischen Gattungspoetik, die Kleist in vielen seiner Texte reflektiert und durchbricht. Die Briefe werden

S. 129; vgl. auch Hans-Jürgen Schrader, *Unsägliche Liebesbriefe. Heinrich von Kleists Briefe an Wilhelmine von Zenge*. In: Kjb 1981/82, S. 86–96.

²⁶ Vgl. Inka Kording, Mediologische Individualität in den Briefen Heinrich von Kleists. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 20 (2006), S. 45–63, bes. S. 49, 53, 61.

²⁷ Vgl. Anne Fleig, *Vertrauensbildung? Heinrich von Kleists Briefe an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge*. In: Breuer, Jaśtal und Zarychta (Hg.), *Gesprächsspiele & Ideenmagazine* (wie Anm. 3), S. 105–116.

²⁸ Schrader, *Unsägliche Liebesbriefe* (wie Anm. 25), S. 94. Blamberger wertet diese Lesart als einen »Missbrauch« der Briefe Kleists, denn sie verstünden Kleist nicht als ein Kind seiner Zeit: »Nicht Kleist »missbraucht« seine Liebesbriefe, sondern die Kleist-Forschung, wenn sie diese für »unsäglich« hält, für ein in ihrer Schulmeisterei und narzisstischen Quälerei der Geliebten einmaliges Skandalstück in der amourösen Epistolographie.« (Blamberger, Heinrich von Kleist, wie Anm. 9, S. 86)

²⁹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 18.11.1800.

³⁰ Brief an Auguste Helene von Massow, März 1793.

zum »Experimentierfeld«³¹ des Autors, zum Versuchsraum und Versatzstück. Gleichzeitig verlangt die Rede vom »Mischmasch« eine Differenzierung, die die einzelnen Briefe oder Briefgruppen zu unterscheiden vermag. So wie die Differenz zwischen Leben, Brief und Werk bestehen bleibt, gibt es auch nicht den idealtypischen Kleist-Brief.³² Zu unterschiedlich sind bereits die äußereren Bedingungen unterwegs, das Stil- und Materialspektrum,³³ aber auch die Funktion der Briefe.

Diese einführende Übersicht sollte verdeutlichen, dass die aktuelle Kleist-Forschung die Briefe längst nicht mehr nur als Lebenszeugnisse liest, sondern auf ihre literarischen Qualitäten hin befragt. Auch der Begriff des »Vordichterischen« wird nur noch selten und vorsichtig verwendet, wie Jeffrey Champlin in einem Forschungsüberblick über die Rezeption der Kleist-Briefe im Kleist-Jahrbuch 2010 festgehalten hat.³⁴ Doch wie sich die Übergänge zwischen Briefen und Werken vollziehen, ist ebenso eine offene Frage wie die Frage nach der Kategorisierung der Briefe. So zeigt sich in den hier versammelten Forschungsbeiträgen, die auf die Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft im Oktober 2012 zurückgehen, dass die Einordnung und der Status der Briefe Verhandlungssache bleiben: Sind sie »Denkpartie« (Müller-Michaels, S. 87), »Vorübungen für die eigentliche künstlerische Produktion« (Müller-Salget, S. 126), »literarische Entwürfe *sui generis*« (Pickerodt, S. 132) oder womöglich all dies zugleich, wie Inka Kording über den Brief als mehrfach kodierte Gattung herausarbeitet (vgl. S. 64)? An den Briefen lassen sich inhaltliche, stilistische und motivische Besonderheiten festmachen, die in den Werken zum Teil nicht mehr aufgegriffen werden – das gilt etwa für die »Deutungswut«, mit der Kleist Landschaften und Stadtbilder »entsprechend seinen jeweiligen Stimmungen und Wünschen« formt (Müller-Salget, S. 126). Der Vorschlag von Harro Müller-Michaels, sie als »breit angelegte[s] akademisches Programm« zu lesen (Müller-Michaels, S. 87), betont die spezifischen Möglichkeiten, die allein der Textsorte Brief eignen. Von einem kohärenten *Brief-Werk* zu sprechen, bleibt dennoch – auch *wegen* der unterschiedlichen Entwürfe in der Forschung – nicht nur aus historischen Gründen problematisch.

Klaus Müller-Salgets Warnung davor, die Briefe »ganz wörtlich zu nehmen«,³⁵ liest sich allerdings eher als symptomatischer Hinweis darauf, dass – trotz einer

³¹ Breuer, Jaśtal und Zarychta, Einleitung (wie Anm. 3), S. 19.

³² Vgl. Weineck, Zuckende Verzeichnung (wie Anm. 12), S. 93.

³³ Vgl. Breuer, Jaśtal und Zarychta, Einleitung (wie Anm. 3), S. 18.

³⁴ An den Begriff des Vordichterischen knüpft sich zwangsläufig die Frage nach dem Zeitpunkt, an dem bei Kleist ein explizit literarisches Schreiben bzw. ein Selbstverständnis als Dichter einsetzt – Fragen, die wiederum zu theoretischen Überlegungen zur Autorschaft führen. Zu Kleists dichterischer Entwicklung vgl. Hans Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Berlin 1968. Kreutzer markiert in Kleists Dichtungsverständnis eine Wende zwischen 1800 und 1801; laut Fronz folgt demgegenüber daraus nicht im Umkehrschluss, dass das frühere Schreiben nicht schon literarisch sei und plötzlich erwachte literarische Ambitionen gewissermaßen *ad hoc* zu einem Erstlingswerk wie »Die Familie Schroffenstein« geführt haben; vgl. Hans-Dieter Fronz, Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists, Würzburg 2000, S. 33.

³⁵ Müller-Salget, Briefe (wie Anm. 4), S. 182.

vom historischen Kleist auf ein performativ³⁶ vermitteltes Brief-Ich abstrahierenden Forschung – an die Briefe andere Maßstäbe angelegt werden als an die Erzählungen und Dramen, die man im Zuge des *linguistic turn* und im Schulterschluss mit Penthesilea durchaus »Wort für Wort« (DKV II, Vs. 2998) gelesen hat. Wort für Wort übernimmt ja auch Kleist selbst einzelne Passagen und setzt sie in unterschiedlichen Briefen als Versatzstücke wieder ein, beispielsweise Beschreibungen des Rheins und des Mains;³⁷ dies gilt auch für einige der Städtebilder.³⁸

An den detaillierten Lektüren der hier versammelten Beiträge zeigt sich, dass die Briefe ein solches *close reading* offenbar geradezu erzwingen, damit der Brieflichkeit *und* der Poetizität der Texte Rechnung getragen werden kann. Thorsten Gablers exemplarische Analyse eines Freundschaftsbriefes an Ernst von Pfuel vom 7. Januar 1805 führt zudem vor, wie auch die Materialität der Briefe als »handgefertigte Akte« (vgl. S. 34) für eine Interpretation fruchtbar gemacht werden kann, die den einzelnen Brief als »Schrift-Körper« (S. 52) versteht. Auch das Postsystem und die Inszenierung der Post in den Briefen Kleists, die Ingo Breuer untersucht hat, gehören in diesen brieftheoretischen Kontext.

Als besonders wichtig stellt sich wiederholt die dialogische Funktion der Briefe (vgl. Pickerodt, S. 140) heraus, d.h. *an wen* Kleist jeweils schreibt und aus welchem Kontext heraus er jemanden adressiert. Seine Briefe können dergestalt regelrecht als Bühne verstanden werden, wie die Beiträge von Gabler und Pickerodt auf unterschiedliche Weise verdeutlichen. In diesem Zusammenhang wäre sowohl der Frage nach der performativen Konstruktion von Geschlecht als auch dem Zusammenspiel von Gender und Genre weiter nachzugehen.

Briefe, literarische Werke und die Autorschaft Kleist entwickeln sich in wechselseitigem Austausch. Vielleicht am deutlichsten zeigt sich das an den fingierten Briefen für die »Berliner Abendblätter« – ein Kunstgriff, der zwar auch schon in den Moralischen Wochenschriften geübt wurde, von Kleist aber doch mit besonderer Raffinesse gehandhabt wird. Hier geht es nicht nur um die entstehende bürgerlich-literarische Öffentlichkeit, die sich idealtypisch im Dialog zwischen Herausgeber und Publikum entwickelt, denn die »Abendblätter« zielen auch auf die politische Öffentlichkeit. Damit überschreiten die fingierten Leser-Briefe die Grenze eines Brief-Wechsels, der sich zwischen vermeintlicher Privatheit und Öffentlichkeit bewegt. Wie Joachim Harst und Anna Castelli in ihren Beiträgen zeigen, lässt sich an diesen Texten eine Auflösung der »Unterscheidung zwischen *ego* und *alter*« (Harst, S. 98) bzw. »Kleists ausgeprägter Hang zur Entwicklung darstellerischer Strategien« (Castelli, S. 153) nachvollziehen.

Auch der Brief, der das Plakat der Jahrestagung 2012 zierte, macht dies deutlich. Er datiert auf den 12. Dezember 1810 und ist an den Verleger Reimer adres-

³⁶ Vgl. Günter Blamberger, Ökonomie des Opfers. Kleists Todes-Briefe. In: Detlev Schöttker (Hg.), Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung, München 2008, S. 145–160, hier S. 159.

³⁷ Vgl. Gerhart Pickerodt, Zwischen Erfahrung und Konstruktion (wie Anm. 23), S. 98–100; Bernhard Siegert, Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post 1751–1913, Berlin 1993, S. 96–99.

³⁸ Vgl. dazu den Beitrag von Gerhart Pickerodt im vorliegenden Jahrbuch.

siert. Es geht darin um das Honorar für den »Zerbrochenen Krug« und die schwierige Lage der »Abendblätter«, deren »Zerstörung« Kleist für »völlig organisirt« hält, wie er empört schreibt (DKV IV, 461).³⁹ Diese Zerstörung betrifft weit mehr als den Untergang der Zeitung, sie meint die Infragestellung seiner Autorschaft und des im Zeichen des Briefes als Versatzstück errungenen Werkes.

Als Ergebnis der Jahrestagung 2012 kann festgehalten werden, dass es die Literarizität der Briefe ernst zu nehmen gilt, gleichzeitig aber zwischen epistolarischem und literarischem Werk zu unterscheiden ist. Zudem bilden »die« Briefe keine homogene Textgruppe, sondern sind in sich sehr unterschiedlich. Für die Verankerung der Briefe als Versatzstücke in der literarischen Produktion Kleists (und umgekehrt) hat die Tagung Ansatzpunkte geschaffen, denen weiter zu folgen wäre. Stärker als bisher müsste auch noch die Reflexion der verschiedenen Textsorten auf ihre jeweilige Medialität in den Blick genommen werden. Dazu gehört auch eine weitere Auseinandersetzung mit der Materialität der Kommunikation und ihrer brieflichen Darstellung. Aufgrund der unterschiedlichen medialen Bedingungen lassen sich denn auch die überlieferten Briefe Kleists und die fiktiven Briefe in seinen Dramen und Erzählungen nur begrenzt miteinander in Beziehung setzen.⁴⁰ Auffällig bleibt es dennoch, dass briefliche Mitteilungen aller Art auch Kleists literarisches Werk durchziehen. Wie ließen sich also die Verbindungen von Briefen und Werk genauer bestimmen? Gibt es wiederkehrende Fragen oder Motive? Und schließlich: Welche Funktion und Bedeutung kommt den zahlreich gewechselten, vertauschten oder gefälschten Briefen in Kleists Dramen und Erzählungen zu?

³⁹ Brief an Georg Andreas Reimer, 12.12.1810.

⁴⁰ Als grundlegend kann in diesem Zusammenhang der Aufsatz von Anthony Stephens, »Eine Träne auf den Brief«. Zum Status der Ausdrucksformen in Kleists Erzählungen [1984]. In: Ders., Kleist. Sprache und Gewalt, Freiburg i.Br. 1999, S. 157–194 gelten. Anhand verschiedener Texte Kleists thematisiert er die durch Briefe verdeutlichten Ausdrucksformen von Rede und Schrift. Einen Versuch, die Literarizität der Briefe auf die brieflichen Schriftstücke in den Erzählungen und Dramen zu beziehen, hat Justus Fettscher exemplarisch am Kapselbrief im »Michael Kohlhaas« vorgeführt. Den Brief in der Kapsel liest er als Kleists vielleicht »einzig[n] private[n] Brief«, der, als »Testament und Leerstelle zugleich, die Kleistische Erzählung als Briefwerk« (Fettscher, Schrift verkehrt, wie Anm. 5, S. 126) besiegelt hat.

Thorsten Gabler

VERBRIEFTE BRIEFLEHRE

Kleists Beitrag zur Epistographie des Freundschaftsbriefes

I.

Der Brief, den Heinrich von Kleist am 7. Januar 1805 zu Papier gebracht und an die Adresse seines Regimentskameraden und Freundes »Ernst von Pfuel, ehemals Lieutenant im Regiment Sr. Maj. d. Königs, Hochwohlgeb. zu / Potsdam«,¹ gesandt hat, stellt innerhalb von Kleists epistolaren Hinterlassenschaften ein bemerkenswertes Schriftstück dar. Das gilt zunächst für die Provenienz des Schreibens. Nachdem es fast hundert Jahre im Pfuel'schen Familienarchiv gelegen hat, ohne dass die Welt Notiz von ihm genommen hätte, ist das mit schwarzer Tinte beschriebene, chamoisfarbene Doppelblatt von dem Literarhistoriker Sigismund Rahmer 1902 aufgespürt und der Wortlaut des Schreibens, nach einigen juristischen Streitigkeiten und akademischen Prestigekämpfen, im Rahmen der 1905 publizierten, von George Minde-Pouet verantworteten Briefausgabe gedruckt worden.² 40 Jahre später, während der letzten Tage des Zweiten Weltkrieges, hat man den Brief mit einigen anderen Dokumenten in Jahnsfelde verscharrt, und verscharrt ist er geblieben,³ bis der Zufall das witterungsbedingt schwer beschädigte Schriftstück im Jahre 1978 wieder zutage gefördert hat; nach mühevollen (und nicht immer von glücklicher Hand ausgeführten)⁴ Restaurierungsarbeiten wird das Autograph heute im Brandenburgischen Landeshauptarchiv Potsdam aufbewahrt (Abb. 1a–1d).

¹ Alle nicht ausgewiesenen Zitate beziehen sich auf das Originalschriftstück. Für die Erlaubnis, den unter der Sigle BLHA, Rep. 37 Gut Jahnsfelde, Nr. 30, Bl. 1–2 aufbewahrten Brief zitieren zu dürfen, danke ich dem Brandenburgischen Landeshauptarchiv Potsdam. Eine diplomatische Umschrift des Briefes bietet: BKA IV/2, 331–344.

² Vgl. Klaus Kanzog, Edition und Engagement. 150 Jahre Editionsgeschichte der Werke und Briefe Heinrich von Kleists, Bd. 1: Darstellung, erweiterte Neuausgabe, Heilbronn 2010 (Heilbronner Kleist-Studien 3/1), S. 294–297.

³ Daher wurde der Brief als Kriegsverlust geführt. Vgl. Eva Rothe und Helmut Sembdner, Die Kleist-Handschriften und ihr Verbleib. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft VIII (1964), S. 324–343, hier S. 337: »Bestand im Kriege vernichtet.«

⁴ Vgl. BKA IV/2, 331: »Bei der Restaurierung, die einige Textverluste nicht beheben konnte, wurden in Blatt 2 irrtümlicherweise Fragmente aus Blatt 1 eingesetzt.«

Bemerkenswert ist aber auch die Deutungsgeschichte des Pfuelbriefs. Denn seit seiner Entdeckung hat Kleists Schreiben Anlass zu Spekulationen gegeben, ob dessen Verfasser, wie es der Wiener Nervenarzt Isidor Sadger in seiner 1910 erschienenen »pathographisch-psychologischen Studie« diagnostizieren zu können glaubte: »sein eigenes Geschlecht geliebt hat, und zwar unzweifelhaft sexuell«.⁵ Die Mehrzahl der Interpreten hat sich Sadgers Deutung angeschlossen und sogar deren Duktus übernommen. Spricht Sadger davon, dass Kleists »lebhafte erotische Neigungen zum eigenen Geschlechte« über »jedweden Zweifel gestellt sei[en]«,⁶ hält der Kleistbiograph Peter Michalzik »diese[n] Brief« ebenfalls für »ein eindeutiges Zeichen von latenter oder ausgelebter Homosexualität«, und wie Sadger »weiß« auch Michalzik »nicht, was es da zu zweifeln gibt«.⁷ »[K]eine Zweifel« hinterlässt das Schreiben vom 7. Januar 1805 zudem bei Heinrich Detering, der in seiner 1994 vorgelegten Göttinger Habilitationsschrift in den Chor derjenigen Exegeten mit einstimmt, für die »hier – zwischen den Zeilen des Pfuelbriefs – ein »mädchenhaft« empfindender Mann« versucht habe, sein eigenes »homoerotisches Sein poetisch zu artikulieren«.⁸

Wo das Zweifellose der Aussageabsicht von Kleists Brief gebetsmühlenartig beschworen wird, sind Zweifel mehr als geboten. Denn abgesehen davon, dass die sexuellen Vorlieben eines Schriftstellers keinen Gegenstand philologischer Forschung bilden (sollten),⁹ und abgesehen auch von den Einwänden der Diskursgeschichte Foucault'scher Prägung, die zu Recht hervorhebt, dass zur Kennzeichnung von Kleists Gefühls- und Liebesleben der Begriff der Homosexualität schlicht deshalb falsch ist, weil sich das entsprechende Dispositiv erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formieren wird,¹⁰ weiß eine Herangehensweise, die

⁵ Isidor Sadger, Heinrich von Kleist. Eine pathographisch-psychologische Studie, Wiesbaden 1910, S. 12f.

⁶ Sadger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 5), S. 13.

⁷ Peter Michalzik, Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher. Biographie, Berlin 2011, S. 253.

⁸ Heinrich Detering, Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann, Göttingen 1994, S. 118, 120, 141. – Eine auf einer »homo-« respektive »bisexuellen« (amphibischen) Identität des Verfassers basierende Lesart vertreten (in chronologischer Folge) Friedrich Braig, Heinrich von Kleist, München 1925, S. 20–22; Fritz Wittels, Heinrich von Kleist. Prussian Junker and Creative Genius. A Study in Bisexuality. In: American Imago XI (1954), S. 11–31; Hans Dieter Zimmermann, Kleist, die Liebe und der Tod, Frankfurt a.M. 1989, S. 47–59; Wolfgang Popp, Männerliebe. Homosexualität und Literatur, Stuttgart und Weimar 1992, S. 139f.; Klaus Müller-Salget, Briefe von und an Heinrich von Kleist. In: DKV IV, S. 525–553, hier S. 533f.; Rudolf Loch, Kleist. Eine Biographie, Göttingen 2003, S. 174–179; Anna Maria Carpi, Kleist. Ein Leben, aus dem Italienischen von Ragni Maria Gschwend, Berlin 2011, S. 203–208. – Methodologisch umsichtiger argumentieren Jens Bisky, Kleist. Eine Biographie, Berlin 2007, S. 224–233 sowie Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 41–43.

⁹ Hierzu jüngst W. Daniel Wilson, Goethe Männer Knaben. Ansichten zur »Homosexualität«, aus dem Englischen von Angela Steidele, Berlin 2012, S. 31–33.

¹⁰ Vgl. Andreas Kraß, Queer Studies – eine Einführung. In: Ders. (Hg.), Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies), Frankfurt a.M. 2003, S. 7–28.

ihr Augenmerk auf die Biographie und insbesondere auf Kleists Sexualität richtet, schlechterdings nichts über den konkreten Brief zu sagen. An die Stelle einer gegenstandsadäquaten Analyse treten biographi(sti)sche Spekulationen, die ihrerseits wiederum auf der stillschweigend vorausgesetzten Annahme beruhen, es handle sich bei Kleists Briefen um wahrheitsfähige »Selbstkundgabe[n]«¹¹ des Schreibenden – eine Erwartungshaltung, der schon Kleist entschieden widersprochen hat: Die Sprache, hat dieser der Schwester dargelegt, »kann die Seele nicht mahlen« (BKA IV/1, 485f),¹² und ebendarum sei auch der Brief nicht das Mittel, die Gefühls- und Gemütslage des Schreibenden mitzuteilen.¹³

Hätte man Kleists sprach- und medienkritische Einlassungen ernst genommen, das Schreiben an Pfuel wäre nicht für eine Manifestation von Kleists Gefühlsleben gehalten worden. Denn erstens haben Briefe, und Kleists Briefe allemal, den »Sprung zur Literatur«¹⁴ dadurch längst vollzogen, dass der Schreibende die Rolle, in der er seinem Briefpartner erscheinen will, nicht minder planvoll ausgestaltet als die, in der er den Empfänger sehen möchte. Pointiert gesagt, sind Briefe kleine Bühnen, auf denen sich die Korrespondierenden in Szene setzen.¹⁵ Die »Selbstentblößung«¹⁶ – die rhetorisch regulierte Zurschaustellung des ›Inneren‹ – gehört dabei ebenso zum Programm wie die gleichfalls rhetorisch regulierten, für die Korrespondierenden aber nicht minder vergnüglichen (Selbst-)Verständigungsbemühungen darum, ob »nicht hie und da doch etwas Wahres, Ernstgemeintes und Aufrichtiges im Brief des anderen zu finden sei«.¹⁷ Die Frage nach der Authentizität des Mitgeteilten stellt sich selbst dann noch, wenn die mit Feder, Tinte und Papier entworfenen ›Selbstentblößungen‹ in unterschiedlichen Schriftwechseln wiederholt zum Einsatz kommen. Jedenfalls hegt Kleist keinerlei Skru-

¹¹ Detering, Das offene Geheimnis (wie Anm. 8), S. 120.

¹² Brief an Ulrike von Kleist, 5.2.1801: »Und gern möchte ich Dir Alles mittheilen, wenn es möglich g 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. Und weiter: »Ach, es giebt kein Mittel, sich Andern ganz verständlich zu machen« (BKA IV/1, 485f).

¹³ Vgl. den Brief an Ulrike von Kleist, 13. und 14.3.1803: »Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und dir zuschicken. – Dummer Gedanke!« (BKA IV/2, 244).

¹⁴ Sandro Zanetti, Doppelter Adressenwechsel. Heinrich von Kleists Schreiben in den Jahren 1800 bis 1803. In: Martin Stingelin (Hg.), »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004 (Zur Genealogie des Schreibens 1), S. 205–226, hier S. 207.

¹⁵ Zum Rollenspielcharakter brieflicher Kommunikation siehe Anne Overack, Was geschieht im Brief? Strukturen der Brief-Kommunikation bei Else Lasker-Schüler und Hugo von Hofmannsthal, Tübingen 1993 (Stauffenburg Colloquium 29).

¹⁶ René Stockmar, Private Briefe – freie Wissenschaft. Briefe edieren am Beispiel von Friedrich Nietzsches Briefwechsel 1872–1874, KGB II/3 und II/4, Frankfurt a.M. und Basel 2005 (Edition TEXT 7), S. 14.

¹⁷ Annette C. Anton, Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart und Weimar 1995, S. 31.

pel, bereits in anderen Korrespondenzen gebrauchte Textpassagen, etwa die Landschaftsschilderungen in den Briefen an Wilhelmine von Zenge oder die »Liebes-Beteuerungen an seinen Dienstherrn Karl von Stein zum Altenstein, in den Briefen an die Freundinnen Karoline von Schlieben und Adolphine von Werdeck respektive an den »Herzensjunge[n]«¹⁸ Otto August Rühle von Lilienstern abermals zu verwenden.¹⁹ Dass Kleists Briefe als Produkte eines sprachlichen *ready-mades* kompilierenden Schreibens kaum die intim-exklusiven Selbstkundgaben sind, als die sie gern gelesen werden, versteht sich von selbst.

Zweitens beruhen die Analysen von Kleists Brief-»Werk« auf Editionen, und das heißt: Sie basieren auf einer Grundlage, die den Spezifika des Briefes in keiner Hinsicht gerecht wird.²⁰ Nichts erinnert in den Leseausgaben nämlich daran, dass der von Hand gefertigte Brief einstmals »ein Akt« gewesen ist: eine »Choreographie«, die insofern »mit der Mitteilung *mitteilt*,²¹ als zum Sinn des brieflichen Schreibens über die mehr oder weniger gut lesbaren buchstabenschriftlichen Zeichen hinaus sinnliche Dimensionen gehören wie die Beschaffenheit der Papiere, Federn und Tinten, die Gestaltung der zur Verfügung stehenden Schreibflächen, die Gesten des Unter- und Überschreibens, Einfügens und Streichens, die Prozeduren des Faltens, Verschließens und Siegels, ja selbst Überbleibsel des Kontingenzen wie Tintenspritzer und andere Flecken.²² Denn all diese graphischen Auszeichnungen, betont Roland Reuß, machen den Brief zu einem autorisierten Unikat: Wer einen Brief abschickt, wisse, dass die auf dem Autograph versammelten Spuren vom Empfänger als zur Mitteilung gehörig verstanden werden.²³ »An dieser Maxime gemessen«, resümiert Waltraud Wiethölter, sind »die brieflichen Mitteilungen keine Nachrichten oder Informationen, die in Gestalt eines Textes vom Zeichenträger oder den Mitteln und Merkmalen der Beschriftung zu abstra-

¹⁸ Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, 31.8.1806 (BKA IV/2, 417–423); vgl. die nahezu identischen Passagen im Schreiben an Karl von Stein zum Altenstein, 4.8.1806 (BKA IV/2, 411–415).

¹⁹ Vgl. hierzu – mit Blick auf die Landschaftsbeschreibungen in Kleists Briefen – Bernhard Siegert, Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post 1751–1913, Berlin 1993, S. 96–101.

²⁰ Eine Ausnahme bildet die von der Editorenshule der *critique génétique* inspirierte Studie von Cécile-Eugénie Clot, Kleist épistolar. Le geste, l’objet, l’écriture, Bern u.a. 2008.

²¹ Stockmar, Private Briefe – freie Wissenschaft (wie Anm. 16), S. 22.

²² Einen Überblick über die Vielfalt materialer Aspekte brieflicher Kommunikation bietet der von Anne Bohnenkamp und Waltraud Wiethölter herausgegebene Katalog zur Ausstellung »Der Brief – Ereignis & Objekt« im Freien Deutschen Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt a.M. und Basel 2008.

²³ Roland Reuß, »Lieder [...], die nicht seyn sind«. Der Briefwechsel zwischen Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, Achim v. Arnim und Friedrich Carl v. Savigny aus dem Jahre 1811 und das Problem der Edition. Einführung und Faksimile-Edition mit diplomatischer Umschrift. In: Text. Kritische Beiträge 7 (2002), S. 1–227, hier S. 22.

hieren wären«²⁴ die Botschaft des Briefes ist das konkrete, von Schreiberhand bearbeitete und postalisch zugestellte Ensemble materialer Komponenten selbst.²⁵

Drittens verfehlten rhetorik- und materialvergessene Deutungen des besagten Kleistbriefs insofern ihren Gegenstand, als dieser in schönster Selbstreferentialität von der ersten bis zur letzten Zeile um das Thema ‚Brieflichkeit‘ kreist: In verbriefter Form – im Medium des Briefes – und in verdichteter Weise – im Rekurs auf die Archive der Dichtung – vollzieht der Brief vom 7. Januar 1805 eine Reflexion dessen, was den Brief als Brief kennzeichnet. Und wie jeder Briefsteller, der etwas auf sich hält, versucht auch Kleists Brief(-steller) den Lesern die Theorie und Praxis des guten Briefeschreibens zu vermitteln. Hierzu greift das Schriftstück auf die Wissensbestände der Epistolographie zurück und rückt dabei die eigene materiale Gestalt in den Blick – mit der Folge, dass der Pfuelbrief ein *close reading* erfordert, das sich auf die sprachliche Textur des Schreibens ebenso einlässt wie auf dessen materiale Faktur und den Brief vom 7. Januar 1805 als einen eigenständigen Kommentar zur Geschichte und Theorie des Freundschaftsbriefes in der Moderne entdeckt.

II.

Dass Kleists Brief eine Brieflehre *en miniature* ist, steht vom ersten Satz an fest (Abb. 1a; 1^r, 1–5):

Du übst, du guter, lieber Junge, mit deiner Beredsamkeit eine
wunderliche Gewalt über mein Herz aus, und ob ich dir gleich die ganze
Einsicht in meinen Zustand selber gegeben habe, so rückst du mir doch zu=
weilen mein Bild so nahe vor die Seele, daß ich darüber, wie vor der neuesten
Erscheinung von der Welt, zusammenfahre.

Nicht bloß, dass mit der »Beredsamkeit« explizit die Institution erwähnt wird, in deren Lehrwerken der Brief unter dem Stichwort des *genus familiaris* zu finden ist²⁶ – die Bezugnahmen des ersten Satzes auf die Geschichte und Topik der Briefschreibekunst sind vor allem deshalb nicht zu übersehen,²⁷ weil die wenigen Zeilen

²⁴ Waltraud Wiethölter, Rolle rückwärts? Von der brieflichen Typographie zum Brief. In: Anne Bohnenkamp und dies. (Hg.), Der Brief – Ereignis & Objekt. Frankfurter Tagung, Frankfurt a.M. und Basel 2010, S. 7–23, hier S. 17.

²⁵ Vgl. Wiethölter, Rolle rückwärts? (wie Anm. 24), S. 17.

²⁶ Vgl. Clemens Ottmers, Rhetorik, Stuttgart und Weimar 1996, S. 35–39.

²⁷ Diese betreffen auch Kleists eigene Korrespondenz. Denn die Rede von der Rhetorik als einer »wunderliche[n] Gewalt über [das] Herz« referiert auf einen der Briefe Kleists an Wilhelmine von Zenge, und zwar exakt auf jenen, in dem Kleist der Verlobten zu vermitteln sucht, dass eine Herzensrede nur Gefühle wecken könne, wenn sie als etwas nicht nach Plan Gestaltetes erscheine (Brief an Wilhelmine von Zenge, 11. und 12.9.1800; BKA IV/1, 271–281, hier 277). Dass im Kontext dieser Erklärungen der Name Gellert fällt, vermag kaum zu überraschen. Die von Kleist geschilderte Episode ist ein »Gleichniß« (Brief an Wilhelmine von Zenge, 16. und 18.11.1800; BKA IV/1, 379–397, hier 389), mittels dessen der Grundsatz der Gellert’schen Brieftheorie veranschaulicht werden soll, dass die kunstvoll gestaltete briefliche Herzensschrift dann ihre größte Wirkung entfalte, wenn sie dem Em-

die drei wirkmächtigsten Topoi der Epistolographie zitieren: Die Wendung »mein Bild so nahe vor die Seele« ruft die Auffassung vom Brief als Bildnis der Seele (*εἰκὼν ψυχῆς*) ins Gedächtnis,²⁸ die Anrede »Du« kennzeichnet den Brief als halbierten Dialog (*Ἐπερον μέρος τοῦ διαλόγου*)²⁹ und die aus den chiastisch angeordneten Pronomen »ich dir« und »du mir« sowie dem Partizip »gegeben« gebildete Struktur erinnert daran, dass der Brief eine Gabe (*δῶσον*) ist.³⁰

Kleists Brief belässt es nicht dabei, die Topoi bloß aufzurufen; durch die Art und Weise, wie er dies tut, durchmisst er systematisch deren explanatorisches Potential. Es ist daher kein Zufall, dass der Brief mit dem Wörtchen »Du« beginnt. Aussagelogisch bringt das initiale »Du« den abwesenden Angeredeten wie auch den redenden Anwesenden hervor und macht deutlich, dass der Brief kein Gespräch, auch kein halbiertes, wohl aber insofern tatsächlich, wie der Topos sagt, dia-logisch strukturiert ist, als die Schreibfläche eine vom Ort des Anderen her bestimmte Projektionsfläche darstellt. Man kann dies an Kleists erstem Satz bestens nachvollziehen. Denn das briefliche Ich findet zu sich, indem es sich aus dem an den anderen gerichteten »Du« buchstäblich herausschreibt: Über die Pronomen »Du [...] du [...] deiner [...] mein« gelangt das »ich« allmählich zu sich, um sogleich mit dem Briefpartner in eine Gaben-Ökonomie einzutreten (»ich dir – »gegeben habe« – »du mir«), deren Währung »Bild[er]« der »Seele[n]« also wiederum Briefe – sind. Und noch etwas stellt der erste Satz klar: Das intime »Du« kennzeichnet die Rede des Schreibenden als eine freundschaftliche und erinnert damit an die Bestimmung des Briefes, eine »φιλοφρόνησις, ein Freundschaftsbeweis zu sein«.³¹

Um als φιλοφρόνησις gelten zu können, das haben schon die antiken Epistolographen betont, muss der Brief Worte der Freundschaft (φιλικὰ φιλοφρονήσεις) enthalten.³² Welche Worte das sind, und wie sich mit diesen der »liebliche[] Enthusiasmus der Freundschaft« feiern lässt, hat Roland Barthes in den »Fragmenten einer Sprache der Liebe« dargelegt. Vom Bedürfnis getragen, schreibt Barthes, »den Diskurs [d]er Abwesenheit«³³ zu gestalten, entwerfe der Briefschreiber »angesichts eines unaufhörlich abwesenden *du*«³⁴ (s)ein »Ich«, um dieses in Sprachszenen und Episoden auftreten zu lassen, die »leer (codiert)« und »zugleich

pfänger erscheine, als ob der Verfasser »ohne Kunst sein Herz hat reden lassen« (Christian Fürchtegott Gellert, Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen. In: Ders., Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe, Bd. IV: Roman, Briefsteller, hg. von Bernd Witte, Berlin und New York 1989, S. 105–152, hier S. 125).

²⁸ Vgl. Demetrios, ΠΕΡΙ ΕΠΜΗΝΕΙΑΣ / On Style, hg. und übers. von Doreen C. Innes, Cambridge (Mass.) und London 2005, S. 482, § 227.

²⁹ Vgl. Demetrios, ΠΕΡΙ ΕΠΜΗΝΕΙΑΣ (wie Anm. 28), S. 480, § 223.

³⁰ Vgl. Demetrios, ΠΕΡΙ ΕΠΜΗΝΕΙΑΣ (wie Anm. 28), S. 480, § 224.

³¹ Heikki Koskenniemi, Studien zur Idee und Phraseologie des griechischen Briefes bis 400 n. Chr., Helsinki 1956, S. 35.

³² Vgl. Demetrios, ΠΕΡΙ ΕΠΜΗΝΕΙΑΣ (wie Anm. 28), S. 484, § 232.

³³ Roland Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, übers. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt a.M. 1988, S. 29.

³⁴ Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe (wie Anm. 33), S. 27.

expressiv« sind, da sie »nach [der] Art eines musikalischen Themas« die Freundschaft als ihre »einzige Information«³⁵ variierend inszenieren. Und dieses »Ich«, das im Zeichen der Freundschaft in vielfältige Rollen schlüpft, sei weder das außerhalb der Sprache angesiedelte, mit sich selbst identische biographische Subjekt, noch seien seine Worte der »Ausdruck einer vor und außerhalb der Sprache herausgebildeten Innerlichkeit«. Jedes sprachliche »Ich«, auch das briefliche, so lässt sich mit Barthes' Worten sagen, muss »apsychologisch definiert werden«.³⁶ Es handelt sich um eine Leerstelle, deren Bedeutung(en) jeweils kontextabhängig zu bestimmen sind – und zwar im Zuge einer akribisch genauen Lektüre, eines »geduldige[n] und oft umweghafte[n] Hinabsteigen[s] in das Labyrinth des Sinns«.³⁷

III.

Im Falle von Kleists Pfuelbrief führt der Weg durch dieses Labyrinth über eine Reihe höchst unterschiedlicher, literarisch gesättigter Sprachszenen. Den Anfang machen dabei solche aus dem biblisch-christlichen Schrifttum (Abb. 1a; 1^r, 5–17):

Ich werde jener feierlichen Nacht
niemals vergessen, da du mich in dem schlechtesten Loche von Frankreich auf
eine wahrhaft erhabene Art, beinahe wie der Erzengel seinen gefallnen Bruder
in der Messiaade, ausgescholten hast. Warum kann ich dich nicht mehr als meinen
Meister verehren, o du, den ich imer noch bek über Alles liebe? — Wie flogen
wir vor einem Jahre einander, in Dreßden, in die Arme! Wie öffnete
gleich
sich die Welt unermeßlich, gleich in einer Rennbahn, vor unsren in der Begierde
des Wettkampfs erzitternden Gemüthern! Und nun liegen wir, übereinander
gestürzt, mit unsren Blicken den Lauf zum Ziele vollendend, das uns nie so
glänzend erschien, als jetzt, [...] Staube unsres Sturzes eingehüllt! Mein, mein
ist die Schuld, ich habe dich [...] kann [...] dies nicht so sagen, wie
ich es empfinde. —

Gerahmmt von Bezugnahmen auf zwei prominente Formate der Selbstthematisierung: auf diejenige der autobiographischen Erinnerung an »jene[] feierliche[] Nacht« im ersten sowie die von Bekenntnis und Beichte im letzten Satz (die Sen-tenz »Mein, mein ist die Schuld« ist eine Reminiszenz an das *mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa* aus dem *Confiteor*-Gebet der katholischen Liturgie), (er)findet sich ein »ich«, indem es sich als Effekt dieser Selbstthematisierungsbemühungen selbst begründet – getreu dem seit Augustinus' »Confessiones« gültigen Grundsatz, dass das »Ich« das Resultat (s)eines Erinnerungsaktes ist.³⁸

³⁵ Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe (wie Anm. 33), S. 65.

³⁶ Roland Barthes, Schreiben, ein intransitives Verb? In: Ders., Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2006, S. 18–28, hier S. 23f.

³⁷ Barthes, Schreiben, ein intransitives Verb? (wie Anm. 36), S. 24f.

³⁸ Augustinus, Bekenntnisse. Lateinisch und Deutsch, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart, mit einem Vorwort von Ernst Ludwig Grasmück und Frankfurt a.M. 1987, S. 524 (X 16, 25): »[E]go sum, qui memini [...].«

Erinnert werden Figuren und Figuren von den sprichwörtlichen bibliischen Anfängen an. Denn die Rollen, die Kleist sich und Pfuel auf den Leib schreibt, sind die des »Erzengel[s]« Gabriel und seines »gefallnen Bruder[s]«, und das Drehbuch für Kleists Text liefert Klopstocks »Messiaide«:

Wie er war niedergestürzt, so sinnlos lag an des Grabmahls
Felsen Satan noch von des Auferstandenen Anblick.
Gabriel hörete gegen sich her, wie im Wetter, er wandeln;
Und nun sah er ihn auch, indem er, mit schwerer Arbeit,
Sich aufrichtete. Stürze dich, sagt' ihm der Engel des Siegers,
Endlich in deine Tiefen hinab! Was säumst du auf Erden?
Wenn du lernen könntest; so würdest du einmal lernen,
Daß der Kampf des endlichen mit dem Unendlichen Qual ist
Für den immer besiegt, und immer wieder empörten!³⁹

Die im 13. Gesang des »Messias« besungenen Szenarien des Sturzes respektive Falls und Kampfes liefern Kleists Brief die Motive von Engels-»Sturz« und Sünden-»Fall«, die er ausbuchstabiert, wenn er von den »Kämpfen« der Erzengel und vom »[Ö]ffne[n] [...] [der] Welt«, oder aber, dreifach durchdekliniert, vom »Sturz« und dem »Staubek« sowie von »[G]efallnen« und »Schuld« spricht.⁴⁰ In der Rolle des Erzengels macht das »Du« allerdings noch an einer anderen Stelle des Briefes seine Aufwartung. Auf der Rückseite der ersten Blatthälfte (vgl. Abb. 1b; 1v, 7–10) – und das heißt: in jener Beziehung wechselseitiger Kommentierung angeordnet, wie sie auch für das topologische Vor- und Nach- respektive Nebeneinander von Altem und Neuem Testament kennzeichnend ist – tritt der Erzengel erneut auf, diesmal jedoch in seiner heilsgeschichtlich wohl wichtigsten Mission: Die epiphanische Erscheinung des »Du« preisend, bekennt das »Ich« in der zweiten Hälfte des Briefes: »Ich hätte, wenn ich Einer gewesen wäre, vielleicht die Idee eines Gottes durch ihn empfangen«. Es fällt nicht schwer, hinter diesem »Empfängnis«-Geschehen Mariae Verkündigung zu erkennen – und zwar exakt den Moment, in dem die Jungfrau Maria – die »wahrhaft [M]ädchen hafte[]« – durch die Worte des Erzengels »ein[en] Gott[] [...] empfangen« hat.⁴¹

Eine letzte Pointe darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben: Es ist mitnichten Zufall, dass in Kleists Brief vom Erzengel Gabriel die Rede ist. Gemäß christlicher Angelologie obliegt Gabriel die göttliche Nachrichtenübermittlung,⁴² und dank dieses Amtes fungiert der Erzengel als allegorische Verkörperung des Briefes, weshalb ihn auch die Postboten als ihren Patron verehren. Ikonographisch – und das sei mit Blick auf Kleists Pfuelbrief ausdrücklich ge-

³⁹ Friedrich Gottlieb Klopstock, Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe, begründet von Adolf Beck u.a., hg. von Horst Gronemeyer u.a., Abteilung Werke IV: Der Messias, Bd. 2, hg. von Elisabeth Höpker-Herberg, Berlin und New York 1974 (Hamburger Klopstock-Ausgabe), S. 90.

⁴⁰ Vgl. Jesaja 14,12; Lukas 10,18 (Engelssturz); Genesis 3 (Sündenfall).

⁴¹ Vgl. Lukas 1,28–31.

⁴² Vgl. Lukas 1,26.

sagt – wird der himmlische Bote als »Jüngling [...] mit *mädchenhaften* Zügen⁴³ dargestellt.

Das aber heißt: Kleists Brief wählt sein Figuren- und Szenenrepertoire mit Rücksicht daraufhin aus, ob dieses einen Bezug zur Geschichte und Theorie des Briefes hat. Eine solche Beziehung zur Epistolographie stellt Kleists Brief her, indem er sich sein Wortmaterial aus dem *Corpus Paulinum* zusammenstellt. Vor allem in Paulus' erstem Brief an die Korinther findet sich die Metaphorik vom sportlichen »Wettkampf[]« auf der »Rennbahn«: »Wisst ihr nicht«, fragt Paulus die Gemeinde in Korinth,

dass die, die in der Kampfbahn laufen (*ὅτι οἱ ἐν σταδίῳ τρέχοντες*), die laufen alle, aber einer empfängt den Siegespreis? Lauft so, dass ihr erlangt. Jeder aber, der kämpft (*πάς δὲ ὁ ἀγωνιζόμενος*), enthält sich aller Dinge; jene nun, damit sie einen vergänglichen Kranz empfangen, wir aber einen unvergänglichen.⁴⁴

Von der hellenistischen Philosophie inspiriert, die vom Bild des Wettkampfs und des Sportlers, insbesondere des Läufers im *stadion*, wiederholt Gebrauch macht, um dem Streben des Menschen nach sittlicher Tugend eine Anschauung zu verleihen, rufen Paulus' Worte ein Begriffsfeld auf, das von der antiken Agonistik bis zum Ideal der leiblich-geistigen Vollkommenheit reicht – und das Kleist die Stichworte für den nachfolgenden Briefabschnitt liefert.⁴⁵

IV.

In seiner zweiten Hälfte schlägt Kleists Brief eine Volte ins »Zeitalter der Griechen« (Abb. 1b; 1v, 5–16):

Du stelltest das Zeitalter der Griechen in
meinem Herzen wieder her, ich hätte bei dir schlafen können, du lieber Junge;
so umarmte dich meine ganze Seele! Ich habe deinen schönen Leib oft, wenn
du in Thun vor meinen Augen in den See stiegest, mit wahrhaft mädchen
haften Gefühlen betrachtet. Er könnte wirklich einem Künstler zur
Studie dienen. Ich hätte, wenn ich Einer gewesen wäre, vielleicht die Idee
eines Gottes durch ihn empfangen. Dein kleiner, krauser Kopf, einem
feisten Halse aufgesetzt, zwei breite Schultern, ein nerviger Leib, das
Ganze ein musterhaftes Bild der Stärke, als ob du dem schönsten jungen
Stier, der jemals dem Zevs geblutet, nachgebildet wärest. Mir ist die
ganze Gesetzgebung des Lykurgus, u. sein Begriff von der Liebe der
Jünglinge, durch die Empfindung, die du mir g[...]jeckt hast, klar geworden.

⁴³ Moritz Woelk, Gabriel (Ikonographie) [Art.]. In: Walter Kasper u.a. (Hg.), Lexikon für Theologie und Kirche, 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. IV, Freiburg i.Br. 1995, Sp. 256 (Hervorhebung T.G.). Es ist daher nicht so, dass allein das »Ich« – wie es im Brief heißt – »mit wahrhaft mädchen haften« Zügen dargestellt wird; das »Du, wenn auch unausgesprochen, trägt ebenfalls solche Züge.

⁴⁴ 1. Korinther 9,24f, deutscher Text zit. nach der Lutherbibel (Stuttgart 2006), griechischer nach dem NTG (Stuttgart 1992).

⁴⁵ Vgl. Otto Schwankl, »Lauft so, daß ihr gewinnt«. Zur Wettkampfmetaphorik in 1 Kor 9. In: Biblische Zeitschrift. Neue Folge 41 (1997), S. 174–191.

Das dichte Gewebe von Anspielungen auf die klassische Antike ist ebenfalls gerahmt: Wie es die »Gesetzgebung des Lykurgus«, des sagenumwobenen Nomotheten, der »die Waffenruhe während der olympischen Spiele eingeführt«⁴⁶ haben soll (und mit dessen Erwähnung der frühere Faden um die sportlichen Wettkämpfe aus der ersten Briefhälfte wieder aufgenommen wird), nämlich vorschreibt, müssen die Kämpfer Spartas vom zwölften Lebensjahr an »bei« einander »schlafen«⁴⁷ – und dies sogar in der Brautnacht, in der sich der junge Krieger nach vollzogenem Geschlechtsakt mit seiner (vermännlichten) Frau wieder zu den Kampfesgenossen zu legen hatte.⁴⁸ So jedenfalls schildert es Plutarch, dessen ›Lebensbeschreibungen‹ neben einigen weiteren um 1800 beliebten antiken Schriften die Grundlage der zitierten Passage bilden.

Aus diesem Grund spielt sich die Szene des Kleistbriefs weniger am Thuner See als vielmehr vor einer bukolischen Kulisse ab, und bei dem Blick, den das »Ich« auf den »schönen Leib« des Badenden richtet, handelt es nicht um einen biographisch exklusiven, sondern literarisch präfigurierten. Es ist der Blick des Voyeurs, von dem der Mythos der Diana⁴⁹ oder aber die biblische Mythe der Susanna im Bade erzählen.⁵⁰ Und literarisch vorgegeben ist auch der Umstand, dass die Hüllen der jungen Männer in der Zeit um 1800 vornehmlich in den Schweizer Alpen fallen. Rousseaus Geburtsland gilt den Zeitgenossen als der Ort, an dem der bürgerlich zivilisierte Mensch zu seinem Naturzustand zurückfinden kann.⁵¹ Das geht nicht erst Kleist, sondern bereits dem jungen Goethe so. In dessen ›Briefen aus

⁴⁶ Plutarch, Lykurgos. In: Ders., Große Griechen und Römer, eingeleitet und übersetzt von Konrad Ziegler, Bd. 1, Zürich und Stuttgart 1954, S. 125–167, hier S. 125.

⁴⁷ Vgl. Plutarch, Lykurgos (wie Anm. 46), S. 147. – Die Situation im preußischen Heerlager wird man sich nicht wesentlich anders vorzustellen haben; vgl. den Brief an Auguste Helene von Massow, 13. und 18.3.1793: »Eigentlich muß ich mit dem Burschen zusammenschlafen, u. dies geschähe auch recht gern denn wenn der Mensch reinlich ist, so ist dies gar nicht sonderbar« (BKA IV/1, 7–23, hier 16).

⁴⁸ Vgl. Plutarch, Lykurgos (wie Anm. 46), S. 143f.: »Man heiratete durch Raub, nicht kleine und noch nicht mannbare, sondern voll erwachsene und reife Mädchen. Die Geräubte nahm die sogenannte Brautbedienerin in Empfang, schor ihr den Kopf auf der Haut ab, zog ihr ein Männergewand und Schuhe an und legte sie allein ohne Licht auf eine Streu. Dann kam der Bräutigam herein [...], löste ihren Gürtel, hob sie auf und legte sie aufs Bett. Doch blieb er nicht lange bei ihr, sondern ging sittsam davon, um wie früher am gewohnten Ort mit den anderen jungen Leuten zu schlafen.«

⁴⁹ Vgl. Publius Ovidius Naso, Metamorphosen. Lateinisch und deutsch, übers. und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2012, S. 135–143 (III, 138–252).

⁵⁰ Vgl. Daniel 13,1–64.

⁵¹ Goethe schildert »jene unbedingte Richtung nach einer verwirklichten Naturfreiheit«, wie sie von den »jungen Gemütern« in den Schweizer Alpen Besitz ergreift, in seiner Autobiographie: »In der Schweiz [...], beim Anblick und Feuchtgefühl des rinnenden, laufenden, stürzenden, in der Fläche sich sammelnden, nach und nach zum See sich ausbreitenden Gewässers war der Versuchung nicht zu widerstehen«, bekennt Goethe, »im klaren See zu baden« und sich dabei »halb nackt wie ein poetischer Schäfer, oder ganz nackt wie eine heidnische Gottheit [...] sehen« zu lassen (Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände, Bd. 14: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, hg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a.M. 1986, S. 814).

der Schweiz schildert ein nicht ganz unbekannter Junggeselle namens Werther, wie er seinen Reisegefährten Ferdinand beim Baden beobachtet. Als dieser nackt vor Werther steht, preist der Briefschreibende dessen Körperbau mit den folgenden Worten: »[W]ie herrlich ist mein junger Freund gebildet!«, schwärmt Werther, »welch ein Ebenmaß aller Teile! welch eine Fülle der Form, welch ein Glanz der Jugend, welch ein Gewinn für mich, meine Einbildungskraft mit diesem vollkommenen Muster der menschlichen Natur bereichert zu haben!«.⁵² Oder, um ein weiteres Beispiel anzuführen, das deutlich macht, wie sehr Kleists Badeszene dem literarischen *mainstream* des Zeitalters entspricht: In der sogenannten Fischerknaben-Episode der *Wanderjahre* (und wiederum in einem Brief) wird Goethes Wilhelm Meister von einer ähnlichen Begebenheit berichten: Der »Sohn des Fischers«,

ein Knabe der mich bei seinem ersten Auftreten gleich besonders angezogen hatte, [...] machte mich auf einen flachen Kies aufmerksam, der von unserer Seite sich in den Strom hineinerstreckte. Da sei die schönste Gelegenheit zu baden. Er könne, rief er, endlich aufspringend, der Versuchung nicht widerstehen, und ehe ich mich's versah war er unten, ausgezogen und im Wasser. [...] Es war umher so warm und so feucht, man sehnte sich aus der Sonne in den Schatten, aus der Schattenkühle hinab in's kühtere Wasser. Da war es denn ihm leicht mich hinunter zu locken, eine nicht oft wiederholte Einladung fand ich unwiderstehlich und war, mit einiger Furcht vor den Eltern, wozu sich die Scheu vor dem unbekannten Elemente gesellte, in ganz wunderlicher Bewegung. Aber bald auf dem Kies entkleidet wagt' ich mich sachte in's Wasser, doch nicht tiefer als es der leise abhängige Boden erlaubte; hier ließ er mich weilen, entfernte sich in dem tragenden Elemente, kam wieder, und als er sich heraus hob, sich aufrichtete im höheren Sonnenschein sich abzutrocknen, glaubt' ich meine Augen von einer dreifachen Sonne geblendet, so schön war die menschliche Gestalt von der ich nie einen Begriff gehabt. Er schien mich mit gleicher Aufmerksamkeit zu betrachten. Schnell angekleidet standen wir uns noch immer unverhüllt gegeneinander, unsere Gemüter zogen sich an und unter den feurigsten Küszen schwuren wir eine ewige Freundschaft.⁵³

Angesichts solcher Parallelen ist es müßig, erneut darauf hinzuweisen, dass der gleichen Passagen weder Kleists noch Goethes sexuelle Vorlieben widerspiegeln. Die (Homo-)Erotik, die dadurch entsteht, dass sich der nackte »Junge« dem Blick des Freundes aussetzt, ist *wor-geschrieben*: Die Nacktheit des athletischen, männlichen Körpers steht im Bunde mit der »vollkommenste[n] und schönste[n] Form der Erziehung«,⁵⁴ der hellenistischen Knabenliebe, da beides – und das ist bei einem Brief, den ein ehemaliger Leutnant an einen ehemaligen Leutnant während der Zeit der Napoleonischen Kriege schreibt, nicht ganz unwichtig zu erwähnen –

⁵² Johann Wolfgang Goethe, Briefe aus der Schweiz. Erste Abteilung. In: Ders., Sämtliche Werke (wie Anm. 51), Bd. 8: Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen, in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht hg. von Waltraud Wiethölter, Frankfurt a.M. 1994, S. 594–609, hier S. 605.

⁵³ Goethe, Sämtliche Werke (wie Anm. 51), Bd. 10: Wilhelm Meisters Wanderjahre, hg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a.M. 1989, S. 544f.

⁵⁴ Henri-Irénée Marrou, Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum, hg. von Richard Harder, übers. von Charlotte Beumann, Freiburg i. Br. und München 1957, S. 55.

den Griechen als ein Ausdruck von nationaler Ehre, politischer Unabhängigkeit und persönlicher Freiheit gegolten hat. Als kulturelle Praktik grenzt die »Liebe der Jünglinge« das Kulturvolk der Griechen nicht bloß gegen die Barbaren ab; sie erfüllt im Kodex der Kriegergemeinschaft auch den Zweck, ein Ideal männlicher Tugenden zu kultivieren.⁵⁵ Es ist wiederum Plutarch, der in seinem *Dialog über die Liebe* einen gewissen Protagoras eine ἀπολογία ἔρωτος παιδικοῦ – eine Rede zur Verteidigung der Knabenliebe – halten lässt: »Aber mit dem wahren Eros«, argumentiert Protagoras, »hat das Frauengemach nicht das geringste zu tun, und ich behaupte, daß eure Empfindungen für Frauen und Mädchen überhaupt keine Liebe sind [...].« Denn Liebe im emphatischen Sinn des Wortes könne es nur zwischen Männern geben: »Wenn Eros eine junge Seele mit guten natürlichen Anlagen anröhrt, führt er am Ende zur Arete, der sittlichen Vollendung; und der Weg geht über Philia, die Freundschaft«.⁵⁶

Die »Liebe der Jünglinge« – mit Plutarch gesprochen: die Freundschaft (*φιλία*) – spielt in Kleists von mann-männlichen Konstellationen bevölkertem Brief eine herausgehobene Rolle, weil der Brief als Freundschaftsbekundung (*φιλοφρόνησις*) zugleich deren konstitutives Medium ist. Denn die Rede von der »Liebe der Jünglinge« ist das wohl freundschaftlichste der φιλικά φιλοφρονήσεις. Kein Geringerer als Herder hat sich in seinen 1787 publizierten *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* in diesem Sinne geäußert und dabei unterstrichen, dass nach Lage der überlieferten Schriften nicht »das Weib in Griechenland der ganze Kampfpreis des Lebens« gewesen ist, »auf den es ein Jüngling an[ge]legt[]« hat, sondern »die Gedanken edler Jünglinge [...] auf etwas Höheres hinaus[gegangen sind]: das Band der Freundschaft, das sie unter sich oder mit erfahrenen Männern knüpften, zog sie in eine Schule, die ihnen eine Aspasia schwerlich gewähren konnte. »Männliche Herzen«, so Herder, »banden sich an einander in Liebe und Freundschaft, oft bis auf den Tod«, und wie »die Freundschaft der Jugend die süßeste und keine Empfindung daurender ist, als die Liebe derer, mit denen wir uns in den schönsten Jahren unsrer erwachsenen Kräfte« – *notabene* – »auf Einer Laufbahn der Vollkommenheit übten: so war den Griechen diese Laufbahn in ihren Gymnasien, bei ihren Geschäften des *Krieges* und der *Staatsverwaltung* öffentlich bestimmt und jene heilige Schar der Liebenden davon die natürliche Folge«.⁵⁷

Aus welchen Quellen sich Kleists Vokabular speist, ist also offenkundig, und offenkundig ist auch der Grund für Kleists Faszination am Freundschaftskult der

⁵⁵ Vgl. Marrou, Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum (wie Anm. 54), S. 52.

⁵⁶ Plutarch, *Dialog über die Liebe*. Amatorius, eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen von Herwig Görgemanns u.a., 2., korrigierte und erweiterte Auflage, Tübingen 2011, S. 51.

⁵⁷ Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, hg. von Wolfgang Pross, München und Wien 2002, S. 495 (Hervorhebung T.G.). Kleists Brief nimmt die von Herder gegebenen Stichworte »Freundschaft«, »Laufbahn«, »Vollkommenheit«, »Krieg« und »Staatsverwaltung« auf (vgl. hierzu v.a. Abb. 1b/c; IV, 17–26 und 2^r, 1–10).

Griechen.⁵⁸ Zu diesem Brauch gehört nämlich, was Herder mit dem Halbsatz, die männlichen Herzen seien einander bis in den Tod zugetan, angedeutet und Kleists Brief zu einer wahren Passionsszene ausgestaltet hat. Denn was die Schilderung von der Tötung eines Stieropfers tatsächlich erzählt, ist eine Freundschaftsgeschichte. In der Antike hat den sportlichen Wettkampf, von dem in der ersten Briefhälfte die Rede ist, stets ein Stieropfer an den Göttervater Zeus begleitet. Ohne daran mitwirken zu dürfen, haben die Frauen und jungen Mädchen an diesen Ereignissen zuschauend teilgenommen. Der »mädchen hafte[]« Blick kommt also nicht von ungefähr. Mit »wahrhaft mädchen haften Gefühlen« imaginiert sich das »Ich« in das fatale Geschehen hinein, in dem mit dem »schönsten jungen Stier«, durch eine Reihe metonymischer Verschiebungen vorbereitet (»du [...] lieber Junge« – »deinen schönen Leib« – der »schönste[] junge[] Stier«), zugleich der »liebe[] schöne[] Junge« geopfert wird. Nimmt man das »mädchen haft[]« einmal wörtlich und berücksichtigt die durch das Ende der Zeile bedingte Trennung des Wortes sowie die kontinuierlich-diskontinuierlichen Unterstreichungen, von denen die jeweiligen Bestandteile des Kompositums umso stärker hervorgehoben werden, muss sich das »Ich« als ein männliches konstituieren, weil es nur unter dieser Voraussetzung »mädchen hafte[]« Gefühle« (Hervorhebung T.G.) hegen kann. Und das wiederum ist an dieser Stelle wenig überraschend: Worauf die Opferungsszene anspielt, sind all die Geschichten einer passionierten Männerfreundschaft, die davon erzählen, wie der eine Freund zu Tode kommt und der andere eine für die Ohren der Zeitgenossen etwas zu passionierte, eben »mädchenhafte« Totenklage hält.⁵⁹ Zu diesen Paarungen gehören Achill und Patroklos sowie Aeneas und Pallas⁶⁰ – aber auch, nicht zu vergessen, König Marke und Tristan, eine Freundepaarung des Mittelalters, auf die der letzte Abschnitt des Briefes Bezug nimmt, wenn das »Ich« das »Du« auffordert: »Ich heirate niemals, sei du die Frau mir, die Kinder, und die Enkel.« Die Aufforderung erweist sich als Periphrase der Verse aus dem »Tristan-Epos« Gottfrieds von Straßburg, in denen Marke erklärt, dass er, statt sich eine Königin zu nehmen und Kinder zu zeugen, mit Tristan zusammenleben will.⁶¹

⁵⁸ Vgl. hierzu Rudolf Loch, Der ganze Mensch. Zu Kleists Antikeverhältnis. Mit Anmerkungen zu dem bisher unberücksichtigt gebliebenen Brief an Ernst von Pfuel vom 7.1.1805. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1983, S. 16–28.

⁵⁹ Vgl. Andreas Kraß, Freundschaft als Passion. Zur Codierung von Intimität in mittelalterlichen Erzählungen. In: Sibylle Appuhn-Radtke und Esther P. Wipfler (Hg.), Freundschaft. Motive und Bedeutungen, München 2006 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München 19), S. 97–116.

⁶⁰ Dass Kleist und Pfuel Homers Darstellung der Schlacht um Troja kennen, verrät der Brief Kleists an Ernst von Pfuel vom August 1805: »Hier bekömst du den Pope«, gemeint ist (höchstwahrscheinlich die deutsche Übersetzung von) Alexander Popes Homer-Übersetzung »The Iliad of Homer« (1720), »ich denke [...], ich werde es mit der Iliade am Beßten getroffen haben« (BKA IV/2, 369–377, hier 370). Achills Totenklage findet sich in der ersten Hälfte des XVIII. Gesangs.

⁶¹ Vgl. Gottfried von Straßburg, Tristan. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg., ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, Bd. 1, Stuttgart 1990, bes. Vs. 5159–5167:

V.

Auf der Grundlage der antiken Vorstellungen, dass das Schöne (*καλός*) mit dem Guten (*ἀγαθός*) Hand in Hand gehe und ein moralisch guter Mensch zugleich körperlich schön und ein körperlich schöner Mensch moralisch gut sei (*καλοκἀγαθία*),⁶² zelebriert Kleists Brief den »lieblichen Enthusiasmus der Freundschaft« als einen Akt der Selbstverwirklichung »glückliche[r] Anlagen« (Abb. Ia/1b; I^r, 17–22 und I^v, 1–5):

Was soll ich, liebst [...] allen diesen Thränen
anfangen? Ich mögte mir zum Zeitvertreib, wie jener nackte König Richard,
mit ihrem minutenweisen Fallen eine Gr [...]ushöhlen, mich und dich und unsren
unendlichen Schmerz darin zu versenken. So umarmen wir uns nicht wiede[...]
So nicht, wenn wir einst, von unserm Sturze erholt, denn wovon heilte der
Mensch nicht! einander, auf Krücken, [...]der begegn [...] Damals
liebten wir ineinander das Höchste in der Menschheit; denn wir liebten die ganze
[...]bildung unsrer Naturen, ach! in ein Paar glücklichen Anlagen, die sich
eben entwickelten. Wir empfanden, ich wenigstens, den lieblichen Enthu=
siasmus der Freundschaft!

Wenn er die »ganze [Aus]bildung [der] Naturen« preist, huldigt Kleists Brief gleichermaßen dem durch sportliche Übungen trainierten anmutigen Körper des »liebe[n] Jungen« wie dessen vollendet »schöne[r]« Seele, und er setzt damit ein weiteres Zeichen der Freundschaft. Denn erreichen lässt sich die gepriesene ästhetisch-moralische Vollkommenheit antiker Auffassung nach nur in der freundschaftlichen Verbindung mit (einem) gleichgeschlechtlichen Seelenverwandten. Einen der Texte, die die Verbindung von *καλοκἀγαθία* und *φιλία* auf den Punkt bringen, stellen Xenophons *»Apomnemoneumata«* dar. In diesen erinnert Xenophon an ein Gespräch, das Sokrates mit einem Sophisten namens Antiphon über die Freundschaft geführt und mit den folgenden Worten beendet haben soll:

Ich selber, Antiphon, halte es so: Wie sich ein anderer an einem guten Pferde oder Hund oder Vogel freut, so freue ich mich noch viel mehr an guten Freunden (*οὕτω καὶ ἔπι μᾶλλον ἥδομαι φίλοις ἀγαθοῖς*). Habe ich etwas Gutes (*ἀγαθόν*), so belehre ich sie, und ich empfehle sie anderen, bei denen sie nach meiner Auffassung für ihre Jugend gewinnen können. Auch die Kostbarkeiten der früheren weisen Männer, welche jene schriftlich (*Ἐν βιβλίοις γράψαντες*) hinterlassen haben, rolle ich mit den Freunden zusammen auf, und ich gehe sie durch, und wenn wir etwas Gutes sehen, nehmen wir es heraus (*Ἐλεγόμεθα*); wir halten es für einen großen Gewinn, wenn wir so einander befreundet werden (*καὶ μέγα νομίζομεν κέρδος, ἐὰν ἀλλήλοις φίλοι γιγνώμεθα*). Als ich

»wan ich wil durch den willen dñ / êlches wibes âne sîn, / die wile ich iemer leben sol. / [...] bistû mir holt, als ich dir bin, / treistû mir herze, als ich dir trage, / weiz got sô sul wir unser tage / vröliche mit ein ander leben«, sowie Vs. 8361–8364: »Tristan die wile er leben sol, / sô wizzet endeliche wol, / sone sol niemer künigin / noch vrouwe hie ze hove gesîn«. – Aus Literatur geboren, wird Kleists Brief und werden solche Schilderungen selbst wieder zu Literatur, nämlich in »Der Schrecken im Bade. Eine Idylle« (1808), im Essay »Über das Marionettentheater« (1810) sowie in der »Penthesilea« (1808).

⁶² Vgl. Marrou, Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum (wie Anm. 54), S. 72.

dies hörte, schien mir Sokrates glücklich zu sein und auch die Zuhörer zum Schönen und Guten hinzuleiten (Ἐπὶ καλοκἀγαθίᾳ ἔγειν).⁶³

Das Bemerkenswerte an Sokrates' Rede ist, dass der Philosoph die καλοκἀγαθία an die φιλία, und beide wiederum an seine Lektüreerfahrungen (zurück-)bindet. Klar wird damit, dass die Liebe (φιλία) unter Freunden (φίλοι) eine Liebe zur Literatur und die Literatur demnach dasjenige Medium ist, das Freundschaft herstellt. Kleists Brief legt davon ein beredtes Zeugnis ab. Denn Sokrates' Erklärung lässt sich ohne Weiteres als Beschreibung des poetologischen Verfahrens lesen, das der Schreibszene des Pfuelbriefs zugrunde liegt: Aus den »Kostbarkeiten«, den »Schatzkammern« (Θησαυροί), wie Sokrates wörtlich sagt, »der früheren weisen Männer« pickt sich Kleists Brief heraus, was besonders geeignet ist, die Korrespondierenden zum »Schönen und Guten« zu leiten – beispielsweise jene Idee von der »ganze[n] [Aus]bildung« der gemeinsam geteilten »glücklichen Anlagen«, die er an anderer Stelle findet: Wenige Monate früher, am 11. August 1804, hat Kleist in der Hoffnung, auch künftig »einander gut *bleiben*« zu können, Karl August Varnhagen von Ense ins Stammbuch geschrieben: »Jünglinge lieben ineinander das Höchste in der Menschheit; denn sie lieben in sich die ganze Ausbildung ihrer Naturen schon, um zwei oder drei glücklicher Anlagen willen, die sich eben entfalten«.⁶⁴

Welches »Gut« man auch zugrunde legen mag: Im einen wie anderen Fall rollen Kleists Worte die Texte zweier anderer weiser Männer auf. Wenn Kleists papiernes »Ich« beim Anblick des Freundeskörpers feststellt, dass das »|[G]anze« des »nervige[n] Leib[s]« ein »musterhaftes Bild der Stärke« sei, das »einem Künstler zur Studie« dienen könne, beschwört es das Ideal plastischer Schönheit aus Winckelmanns »Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst« (1755). Denn wie Winckelmanns Ästhetik dem wohlgeformten nackten Körper eine klassizistische Vergöttlichung zuteilwerden lässt, kommt auch dem »Ich« beim Anblick des schwimmenden Freundes »die Idee eines Gottes«. Und weil das briefliche »Ich« zur Beschreibung dieses Sachverhalts die Schlagworte der ganzheitlichen Ausbildung der Naturen bemüht, nimmt es zugleich auf Goethes »Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns« (1805) Bezug.

Von Winckelmanns Leben und Werk ausgehend, entfaltet Goethe in seinen Reflexionen zum antiken »Freundschaftsbedürfnis« den Gedanken, dass die »Natur des Menschen« nur dann »ein Ganzes« bilde, wenn sie sich auch der »Liebe zum eigenen Geschlecht hingabe: Die Alten, betont Goethe, seien »wahrhaft ganze Menschen« gewesen, weil sie, um »die Verbindungen menschlicher Wesen in ihrem ganzen Umfange kennen [zu] lernen«, nicht auf »jenes Entzücken[]« verzichtet hätten, »das aus der Verbindung ähnlicher Naturen hervorspringt«: Den Griechen

⁶³ Xenophon, Erinnerungen an Sokrates, übers. und mit Anmerkungen versehen von Rudolf Preiswerk, Stuttgart 2002, S. 35.

⁶⁴ Eintrag in das Album Karl August Varnhagens von Ense. In: Heinrich von Kleist, Werke und Briefe in vier Bänden, hg. von Siegfried Streller in Zusammenarbeit mit Peter Goldammer u.a., Bd. 4: Briefe von und an Kleist, Berlin, Weimar 1978, S. 504.

habe »die Freundschaft unter Personen männlichen Geschlechtes«⁶⁵ alles gegolten, denn diese Freundschaft, so Goethe, sei nicht bloß eine Lebensweise von höchster Freiheit gewesen, sondern habe auch das »letzte Produkt der sich immer steigern- den Natur«, »das sinnlich Schöne selbst« erschaffen: den »schöne[n] Mensch[en]«.⁶⁶

Vor dem Hintergrund dieser intertextuellen Referenzen sind die Figuren nackter Körper zu sehen, von denen in Kleists Brief die Rede ist. Seien es nun die Erzengel, die bisweilen nackt dargestellt werden, die griechischen Athleten, die spartanischen Jünglinge oder die Badenden am See: stets sind die Protagonisten der Szenerien wenig oder gar nicht bekleidet. Das gilt freilich auch für den »nackte[n] König Richard«, der sich in »unendliche[m] Schmerz« eine »Gr[uft] [a]ushöhl[t]«. Was so beiläufig eingestreut wirkt, ist von langer Hand vorbereitet. Woraus Kleists Brief zitiert, ist Shakespeares Drama »King Richard II«, das vom Fall des gleichnamigen englischen Königs handelt und mit dessen Erwähnung Kleists Brief thematisch den Bogen zu den »Stürzen« und »Fällen« schlägt, von denen der Anfang des Schreibens handelt.⁶⁷ Ein thematischer Bogen wird aber noch auf andere Weise geschlagen: Vergegenwärtigt man sich, wie Richard II. an der Küste von Wales den Kampf zwischen sich und Bolingbroke, dem Herzog von Hereford, zum Kampf der (Erz-)Engel erhöht –: »Für jeden Mann, den Bolingbroke gepreßt, / Den Stahl zu richten auf die goldne Krone, / Hat Gott für seinen Richard einen Engel / In Himmelssold: mit Engeln im Gefecht / Besteht kein Mensch; der Himmel schützt das Recht.«⁶⁸ –, dann offenbart sich einmal mehr, aus welchen »Schatzkammern« Kleists Vokabular stammt. Dabei liegt der Zweck der Reminiszenzen an Shakespeares Tragödie auf der Hand: Zur Dramaturgie brieflicher Freundschaftsbekundungen gehört, dass der Schreibende den Briefpartner, wie es Roland Barthes ausdrückt, mit Lobreden ein- und mit liebe-

⁶⁵ Johann Wolfgang Goethe, Winkelmann und sein Jahrhundert. In: Ders., Sämtliche Werke (wie Anm. 51), Bd. 19: Ästhetische Schriften 1806–1815, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a.M. 1998, S. 9–244, hier S. 182f. *passim*. – »Die leidenschaftliche Erfüllung liebenvoller Pflichten, die Wonne der Unzertrennlichkeit, die Hingebung eines für den andern, die ausgesprochene Bestimmung für das ganze Leben, die notwendige Begleitung in den Tod setzen uns bei Verbindung zweier Jünglinge in Erstaunen, ja man fühlt sich beschämkt, wenn uns Dichter, Geschichtsschreiber, Philosophen, Redner, mit Fabeln, Ereignissen, Gefühlen, Gesinnungen solchen Inhaltes und Gehaltes überhäufen« (ebd.).

⁶⁶ Goethe, Winkelmann und sein Jahrhundert (wie Anm. 65), S. 183.

⁶⁷ Bei Shakespeare lauten die entsprechenden Verse (in Schlegels Übersetzung): »Wie, oder sollen wir mit unserm Leid / Mutwillen treiben, eine art'ge Wette / Anstellen mit Ver- gießung unsrer Tränen? / Zum Beispiel so: auf einen Platz zu träufeln, / Bis sie ein Paar von Gräbern ausgehöhl't; / Zur Inschrift: ›Vetter waren die Entseelten, / Die sich ihr Grab mit eignen Augen höhlten?« (William Shakespeare, *The Life and Death of King Richard II/König Richard II.* In: Ders.: Sämtliche Werke. Englisch – Deutsch, nach der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck, Ludwig Tieck und Wolf Graf Baudissin, mit einem einführenden Essay von Harold Bloom, Bd. 1, Frankfurt a.M. 2010, S. 1023–1086, hier S. 1061, III,3).

⁶⁸ Shakespeare, *König Richard II.* (wie Anm. 67), S. 1054 (III,2).

vollen Adjektiven zuzudecken und sich im gleichen Maße zu erniedrigen habe.⁶⁹ Wenn das briefliche »Ich« in die Maske Richards II. schlüpft, so deshalb, weil diese alles andere als eine göttliche Erscheinung ist.

VI.

Angesichts der bislang angestellten Beobachtungen kann ein erster zusammenfassender Befund nur lauten: Kleists Pfuelbrief entpuppt sich als ein komplexes intertextuelles Pastiche, das die freundschaftliche Beziehung von Sender und Empfänger nach allen Regeln der Kunst zur Aufführung bringt. Dass die hierzu beschworenen literarischen Figuren und Figurenformationen die Brieflichkeit des Briefes mitreflektieren (und damit alle Anstrengungen, durch den Brief hindurch ins Innere der Seele des Schreibenden zu blicken, ins Leere laufen lassen), tritt an keiner anderen Stelle des Schreibens augenfälliger hervor als dort, wo sich das »Ich« »mit wahrhaft mädchen haften Gefühlen« der Gestalt des nackten Freundes zuwendet.

Um dieser Behauptung die notwendige Plausibilität zu verleihen, empfiehlt es sich, noch einmal zu Barthes' »Fragmenten einer Sprache der Liebe« zurückzukehren. Mit Bezug auf das Verhältnis von Genre und *gender* stellt Barthes darin fest: Es sei die Frau, die der Aufgabe des Briefes, der Abwesenheit eine Gestalt zu geben, am besten nachkomme, weil die Frau webe und also die Textur ausarbeite. Als Folge dessen, schlussfolgert Barthes, sei jeder Mann, der »die Abwesenheit des Anderen ausspricht«, »auf wundersame Weise feminisiert«.⁷⁰

Man mag es Barthes' Sätzen nicht auf Anhieb anmerken, aber ihnen liegt epistolographischer Sachverstand zugrunde. Denn Briefe gelten vor allem seit dem 18. Jahrhundert als das Genre der Frauen, weil diese, wie es in Gellerts »Praktischer Abhandlung« heißt, »natürlichere Briefe [schrieben], als die Mannspersonen«.⁷¹ Wenn das briefliche »Ich« eine »mädchenhafte« Maske trägt, dann ist das ein strategischer Coup: Über den (Um-)Weg des Weiblichen wird dem Brief das Gepräge des vermeintlich Natürlichen verliehen und das Geschilderte zum Ausdruck eines empfindsamen Herzens (v)erklärt.⁷² Doch selbst wenn der Schreibende sich nicht vorsätzlich eine solche Maske aufsetzte, lässt das »genre féminin«⁷³ das »Ich« nicht unbehelligt. Denn jeder Versuch des Briefschreibenden, die eigenen Gedanken und Gefühle dem Papier anzuvertrauen, bringt ein effeminiertes »Ich« hervor. Das geht nicht erst Kleist, sondern bereits der Koryphäe der Brieftheorie so. Auch Gellert – und darin zeigt sich einmal mehr, wie sehr Kleists Brief um seine epistolographischen Wurzeln weiß – hat den befreundeten »Rittmeister v.B.« in einem

⁶⁹ Vgl. Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe* (wie Anm. 33), S. 85, 200.

⁷⁰ Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe* (wie Anm. 33), S. 27f.

⁷¹ Gellert, *Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* (wie Anm. 27), S. 136.

⁷² Getreu der Gleichung »Frau = Natur; vgl. Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, 4., vollständig überarbeitete Neuauflage, München 2003, S. 38.

⁷³ Fritz Nies, *Un genre féminin*. In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 78 (1978), S. 994–1003.

öffentlichen, in den ›Belustigungen des Verstandes und des Witzes‹ (1742) abgedruckten Sendschreiben wissen lassen, dass er – Gellert – ihn, den »Freund« und »Krieger«, »verehre[]« und »liebe[]«, und dabei bekannt:

So wie man, was man wünscht, nur allzuzeitig hofft:
So fürcht ich, was mich schreckt, nur allzufrüh, und oft,
Und er [der »Rittmeister v.B.] kann in Gefahr kaum so viel leiden müssen,
Als ich empfinden muß, ihn in Gefahr zu wissen.
Ist dieses Weiblichkeit: so nenn ichs doch Gewinn,
Daß ich für einen Freund selbst weibisch-zärtlich bin.[.]⁷⁴

Was Kleists Brief an Pfuel und Gellerts Sendschreiben den »Hrn. Rittmeister v. B.« über die Parallelen hinaus eint, dass ein Dichter einem Soldaten schreibt und ihn bittet, das Kriegshandwerk aus zärtlicher Liebe hinter sich zu lassen, ist der Umstand, dass beide Schreiben ein spätes Echo auf ein Dramenfragment sind, in dem der Brief als »genre féminin« thematisiert wird. Die Sängerin Sappho stellt darin einem Fremden das Rätsel:

ἔστι φύσις θῆλεα βρέφη σώγουσ' ἀπό κάλποις
αὔτης, ὄντα δ' ἄρωνα βοήν ἵστησι γεγωνὸν
καὶ διὰ πόντιον οἴδμα καὶ ἡπείρου διὰ πάσης
οἵς ἐθέλει θητᾶν, τοῖς δ' οὐδὲ παροῦσιν ἀκούειν
ἔξεστιν, καφὴν δ' ἀκοής αἴσθησιν ἔχουσιν ...⁷⁵

Es gibt ein weibliches Wesen, das unter seinem Busen
Kinder bewahrt; obwohl diese stumm sind, erheben sie einen Schrei
über die Wogen des Meeres und über das ganze Festland hinweg
zu jenen unter den Sterblichen, die sie erreichen wollen; und sowohl für
diejenigen, die abwesend sind, ist es möglich, (diesen Schrei) zu
hören, als auch für diejenigen, die ein taubes Gehör haben ...⁷⁶

Nach einigem Hin und Her gibt die Sängerin die Antwort selbst:

θῆλεια μέν νύν ἔστι φύσις ἐπιστολή,
βρέφη δ' ἐν αὔτῃ περιφέρει τὰ γράμματα·
ἄρωνα δ' ὄντα ταῦτα τοῖς πόρρω λαλεῖ
οἵς βούλεθ', ἔτερος δ' ἂν τύχῃ τις πλησίον
ἔστως ἀναγνώσκοντος, οὐκ ἀκούεται.⁷⁷

Nun – das weibliche Wesen ist die Epistel,
und die Kinder, die sie in sich trägt, sind die Buchstaben:
Diese reden, obwohl sie stumm sind, in der Ferne mit denen,
mit denen sie wollen; und stünde jemand anderer zufällig neben
dem Lesenden, wird er nichts hören.

⁷⁴ Christian Fürchtegott Gellert, Sendschreiben / an den Hrn. Rittmeister v.B., / ins Lager nach Böhmen, / im Monat Februar. In: Ders., Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe, hg. von Bernd Witte, Bd. 2: Gedichte, geistliche Oden und Lieder, hg. von Heidi John, Berlin und New York 1997, S. 16–18, hier S. 17.

⁷⁵ Antiphanes, ΣΑΠΦΩ (fr. 196). In: Comicorum atticorum fragmenta, hg. von Theodor Kock, Bd. II/1: Novae comoediae fragmenta, Leipzig 1884, S. 95.

⁷⁶ Hier und im Folgenden meine Übersetzung.

⁷⁷ Antiphanes, ΣΑΠΦΩ (wie Anm. 75), S. 95.

Über das grammatische und kulturspezifische Wissen hinaus, das Sapphos Rätsel abfragt,⁷⁸ machen die Verse auf zwei wesentliche Merkmale des Briefes aufmerksam. Erstens erfährt der Fremde, dass die *ἄφωνα γράμματα* des Briefes imstande sind, schweigend zu sprechen: Im stummen Lesen finden die stimmlosen Buchstaben zu einer »Stimme«, die sich gehörlos vernehmen lässt, und sie tun dies über große Entfernungen hinweg im Namen desjenigen, der sie auf die Reise geschickt hat.⁷⁹ Zweitens hört der Fremde aus Sapphos Mund, dass die Epistel ein Körper ist, der etwas austrägt – und das ist gleichermaßen literal wie metaphorisch zu verstehen. Denn nicht bloß, dass der Schriftträger in Gestalt der Lettern eine Botschaft übermittelt; die Lettern selbst: die »Buchstaben«, die »Briefe«, sind Körper, die in den Händen des Empfänger aufgrund ihrer stofflichen Eigenschaften – in Sapphos Worten: kraft ihrer φύσις – eigene Valenzen entfalten. Kein Wunder also, dass Gellerts Worte nicht bloß dem Rittmeister gelten, sondern sich in einer Apostrophe direkt an die *άφωνα γράμματα* richten: »Freund, den ich besser nicht, nicht edler denken kann«, heißt es zu Beginn des Schreibens,

Dich suchet dieses Blatt; wo aber trifft dichs an?
 Nach Böhmen mag es fliehn, nach Mähren mag es eilen.
 Geht, sucht den besten Freund, geht, sucht ihn, liebe Zeilen,
 Und grüßt ihn tausendmal! Schon bin ich Eifers voll,
 Daß nicht, an eurer statt, ich ihn umarmen soll,
 Doch geht; genießt dieß Glück, und habt ihr ihn gefunden:
 So findet ihn nicht krank, und nicht in Blut und Wunden.⁸⁰

Kleists Brief an Pfuel lässt es sich ebenfalls nicht nehmen, den Blick auf die spezifische Physis des Briefes einzustellen. Hatte der erste Satz die zentralen Topoi der Gattungsgeschichte ins Bewusstsein gerufen, so kommt der letzte Satz auf die Stimmlosigkeit der *άφωνα γράμματα* und damit auf den Umstand zu sprechen, dass Briefe materiale Artefakte sind (Abb. 1c; 2^r, 10–11):

Ich mögte dir noch mehr
 sagen, aber es taugt nicht für das Briefformat. Adieu. Mündlich ein Mehreres.

Was diese Äußerung formuliert, ist keine Abwertung des Briefes, sondern der Befund, dass der Brief zwar »die Stelle eines Vergnügens, nämlich uns mündlich zu unterhalten, ersetzen soll« (BKA IV/1, 456),⁸¹ ihn darum am Gespräch zu messen dem Brief aber nicht gerecht wird. Denn ein Brief ist »als solcher kein Gespräch, auch kein halbes, sondern eben ein eigenes Medium«, das »eigene Mittel

⁷⁸ Das Genus des gesuchten Wortes muss feminin, die aufgezählten Eigenschaften des Mediums müssen weiblicher Natur sein; vgl. hierzu Yopie Prins, Sappho's Afterlife in Translation. In: Ellen Greene (Hg.), Re-Reading Sappho. Reception and Transmission, London 1996, S. 36–67, bes. S. 46–48.

⁷⁹ Vgl. den Brief Kleists an Wilhelmine von Zenge, 10. und 11.10.1800: »Jetzt will ich mein Versprechen erfüllen u. Dir, statt meiner, wenigstens einen Brief schicken. Sei für jetzt zufrieden mit diesem Stellvertreter, bald wird die Post mich selbst ~~nach~~ zu Dir tragen« (BKA IV/1, 333–351, hier 339).

⁸⁰ Gellert, Sendschreiben (wie Anm. 74), S. 16.

⁸¹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 21. und 22.1.1801.

[...] benutzt«.⁸² Um diese geht es Kleists Brief, wenn er den Blick des Lesers zu den konkreten Aufzeichnungsspuren lenkt und diese gleich in doppelter Weise exponiert. Zum einen rückt die Erwähnung des »Briefformat[s]« die Formatierung des auf den vorangegangenen Seiten versammelten Buchstabenmaterials in den Fokus, zum anderen weist die Vokabel auf das Nachfolgende voraus und deutet damit auf jenen Teil des Blattes hin, den Kleist nicht beschrieben hat: auf die Leere, die sich unterhalb der schriftlichen Zeilen ausbreitet.

VII.

Die Formate, die der Organisation von Kleists Brief dienen, sind das Dispositionsschema der Rhetorik, die Argumentationsmuster der frühneuzeitlichen *chria* sowie die Strukturierungsvorgaben des Emblems.

Geradezu bilderbuchmäßig folgt Kleists Schreiben der fünfgliedrigen Stufenfolge der *ars dictaminis*: Die ersten fünf Zeilen der ersten Seite fungieren als *exordium* und *captatio benevolentiae* (Abb. 1a; 1^r, 1–5). Hierauf folgt, auf mehr als eine Seite ausgedehnt, die *narratio* (Abb. 1a/1b; 1^r, 6–22 und 1^v, 1–16), an die sich – durch appellative Sätze kenntlich gemacht – die *petitio* anschließt (Abb. 1b/1c; 1^v, 16–26 und 2^r, 1–9). Mit der *conclusio*: »Ich mögte dir noch mehr sagen, aber es taugt nicht für das Briefformat« (Abb. 1c; 2^r, 10–11), endet der Brieftext. Doch nicht genug damit, dass Kleists Brief das rhetorische Dispositionsschema aktualisiert; die einzelnen Abschnitte werden ihrerseits ebenfalls von »bestimmte[n] Grundgedanken« der Rhetorik – den Topoi – organisiert, die Cicero zufolge »wie die Buchstaben zum Schreiben eines Wortes sogleich für die Behandlung eines Falles zur Verfügung stehen«.⁸³ Es sind vor allem die *loci a persona*, an denen sich der innere Aufbau der einzelnen Abschnitte von Kleists Brief ausrichtet – beispielweise jene Passage um die Geschehnisse am Thuner See (Abb. 1b; 1^v, 4–16). Den Anfang und das formale Ende macht der *locus quid affectet quisque* – eine Angabe dazu, was die Gefühle des »Ich« erregt hat.⁸⁴ Die Wendung »du lieber Junge« tritt einmal in der Rolle des *locus aetas* auf, als ein Rechtfertigungsgrund also, der sich aus dem Alter ergibt, wie sie zugleich als *locus sexus* – als Geschlechtshinweis – fungiert. Das darauf folgende Bild zweier einander umarmender Seelen funktioniert als beinahe idealtypischer *locus animi natura*, als Darstellung der Wesensverfassung. Was weiterhin folgt, ist die Beschreibung des Körpers, der *locus habitus corporis*. Die Vorstellung höherer Weihen: »Ich hätte, wenn ich Einer gewesen wäre, vielleicht die Idee eines Gottes durch ihn empfangen«, bedient den *locus fortuna*, den Gemeinplatz des mehr oder minder schicksalhaft vom Glück Begünstigten. Der letzte Topos der

⁸² Stockmar, Private Briefe – freie Wissenschaft (wie Anm. 16), S. 25.

⁸³ Cicero, De oratore/Über den Redner. Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. von Harald Merklin, Stuttgart 42001, S. 287.

⁸⁴ »Wir empfanden, ich wenigstens, den lieblichen Enthusiasmus der Freundschaft!« und »Mir ist die ganze Gesetzgebung des Lykurgus, u. sein Begriff von der Liebe der Jünglinge, durch die Empfindung, die du mir g[...]eckt hast, klar geworden.«

Passage, der das ›Du‹ mit einem Stier vergleicht, gehört streng genommen nicht mehr zur Gruppe der *loci a persona*, sondern zu den *loci a simili*.⁸⁵

Der Brief an Pfuel bedient sich ferner der Formatvorlage der *ebria*, jenes syllogistischen Argumentationsmusters, das bis 1867 fester Bestandteil des preußischen Curriculums gewesen ist.⁸⁶ Der erste Satz enthält *thesis* und *hypothesis*: das (sich selbst) gesetzte Thema, das zunächst allgemein benannt – die wunderliche Gewalt der Beredsamkeit über das Herz – und dann auf den Individualfall appliziert wird (Abb. 1a; 1^r, 1–5). Was dann folgt, sind *amplificationes* – Erläuterungen und Illustrationen, wie sich diese Beredsamkeit im Verhältnis zwischen ›Ich‹ und ›Du‹ in der einen oder anderen Weise gestaltet –, deren Anfang und Ende von den jeweiligen Gedankenstrichen eingefasst werden (Abb. 1a–1c). Mit der ernüchternden *conclusio*: »Ich mögte dir noch mehr sagen, aber es taugt nicht für das Briefformat. Adieu. Mündlich ein Mehreres« (Abb. 1c; 2^r, 10–11) schließt der Brief ab. Und wie im Fall der topischen *dispositio* rekapituliert Kleists Brief nicht allein die Makrostruktur der *ebria*, sondern rekurreert zur Organisation seiner *amplificationes* auf deren *connexiones*.⁸⁷

Zu guter Letzt folgt Kleists Brief der Anordnung des Emblems. Der erste Satz lässt sich nämlich unschwer als Motto – als *inscriptio* – lesen (Abb. 1a; 1^r, 1–5). Was dann folgt, sind verschiedene *picturae*, die, ohne ein einziges Register auszulassen, *imagines* »aus Natur, Kunst, Historie, biblischer Geschichte und Mythologie«⁸⁸ vor Augen stellen. Die Aufgabe der *scriptio* schließlich, das Dargestellte auf das Motto zu beziehen, übernimmt in Kleists Brief der bereits mehrfach zitierte letzte Satz (Abb. 1c; 2^r, 11–12).

Was diese kunstvoll gestaltete, erst auf den zweiten Blick sichtbare Überstrukturierung bewirkt, ist offenkundig: Mit dem Rekurs auf die Muster brieflicher Courtoisie und die Kunstform des Emblems – das heißt: auf Strukturen, die genuin (topo-)graphischer Natur sind, da sie auf der Fähigkeit der Schreibfläche beruhen, Zeichenkonstellationen simultan präsentieren zu können –, konterkariert Kleists Schreiben den Lehrsatz, dass der Brief an den medialen Parametern des Gesprächs zu messen sei.⁸⁹ Betont wird stattdessen die graphische Natur des

⁸⁵ Zur Typologie der Topik: Quintilian, *Institutio oratoriae* / Ausbildung des Redners, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Bde., 3., gegenüber der 2. unveränderte Auflage, Darmstadt 1995, Bd. 1, S. 557f (V10, 25–31).

⁸⁶ Vgl. Markus Fauser, Die Chrie. Zur Geschichte des rhetorischen Schulaufsatzes. In: *Euphorion* 81 (1987), H. 4, S. 414–425.

⁸⁷ Um dies am ersten Satz zu demonstrieren: Die *amplificationes* des Briefes, die der Hauptsatz »Ich werde jener feierlichen Nacht niemals vergessen« eröffnet, werden von folgenden *connexiones* verknüpft: »da [~ per testimonium] du mich in dem schlechten Loche von Frankreich auf eine wahrhaft erhabene Art, *beinahe wie* [~ per comparatum] der Erzengel seinen gefallenen Bruder in der Messiasade ausgescholten hast. Warum [~ per interrogationem] kann ich dich nicht mehr als meinen Meister verehren, o du, den ich immer noch *bēh* über Alles liebe? –«.

⁸⁸ Hans-Friedrich Reske, Emblem [Art.]. In: Metzler Literatur Lexikon, hg. von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1984, S. 115f.

⁸⁹ Vgl. Gellert, Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen (wie Anm. 27), S. 111: Der Brief »ist eine freye Nachahmung des guten Gesprächs«.

Briefes, und betont wird die schriftliche Dimension brieflicher Kommunikation auch von dem (vermeintlich) zeichenleeren Raum, der sich unterhalb des letzten Satzes ausbreitet.

VIII.

Auf seiner letzten Seite geht sich Kleists Schreiben im besten Sinne des Wortes selbst auf den Grund. Denn mit dem Hinweis, dass noch mehr zu sagen sei, das Briefformat dafür jedoch nicht tauge, lenkt Kleists Schriftstück den Blick auf eben dieses Nichtgesagte: auf die Leere des Blattes, auf seine phänomenale Oberfläche – und fokussiert mit dieser graphischen Pathosgeste einen Aspekt,⁹⁰ der für das Medium Brief wesentlich ist. Gemeint ist die Tatsache, dass der Brief jenseits des buchstabenschriftlich hinterlegten propositionalen Gehalts seiner Zeichen eine Gabe ist.⁹¹ In Gestalt des Briefes kommt dem Empfänger ein Gegebenes zu, das als Produkt und Relikt des schreibenden Körpers die einstige Präsenz des Schreibenden bewahrt. Das ist den versierten Briefschreibern zu Sapphos Zeiten genauso bewusst gewesen wie denen in Kleists Jahrhundert. Denn wie die griechische Sängerin in ihrer Rätselfrage von der Epistel als einem ›Körper‹ ($\varphi\sigmaις$) spricht, der Körper in sich trage, lässt Kleist Wilhelmine von Zenge wissen: »Mit welchen Vorgefühlen werde ich das Couvert betrachten, das kleine Gefäß das so vieles in sich schließt!« (BKA IV/1, 297).⁹²

Man hat es beim Brief folglich mit einem Schrift-Körper zu tun, der kraft der von der Hand des Schreibenden dem Papier auf- und eingetragenen Inschriften den physisch abwesenden Schreib-Körper nicht einfach nur repräsentiert, sondern diesen sinnlich – als Spur der Kinästhesie der schreibenden Hand – anzeigt.⁹³ Das Verfassen von Briefen, so hat Michel Foucault diesen Sachverhalt auf den Punkt gebracht, sei ein Sich-schenen-lassen: Im »Brief ist der Schreiber dem Empfänger präsent«, erklärt Foucault, »und zwar nicht nur durch die darin gegebenen Informationen über sein Leben«, sondern »in einer Weise, die als unmittelbare und nahezu physische Präsenz erscheint«.⁹⁴ Als Brief-Schreibender hat Kleist diese materialinduzierte briefliche ›Präsenz‹ gegenüber Wilhelmine einmal so in Worte gefasst:

– Aber wenn ich denke, daß dieses Papier, auf das ich jetzt schreibe, das unter meinen Händen, vor meinen Augen liegt, einst in Deinen Händen, vor Deinen Augen sein

⁹⁰ Zur Courtoisie des Briefes gehört unter anderem die topographische Anordnung des Textes auf dem Briefblatt. Vgl. hierzu Ulrich Joost, Lichtenberg – der Briefschreiber, Göttingen 1990 (Lichtenberg-Studien; 5), S. 72f.

⁹¹ Vgl. Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe (wie Anm. 33), S. 162, 178, 261.

⁹² Brief an Wilhelmine von Zenge, 13.–18.9.1800.

⁹³ Hierzu grundlegend Waltraud Wiethölter, Von Schreib- und Schriftkörpern. Zur Materialität der Briefschreibeszenen. In: Dies. und Anne Bohnenkamp (Hg.), Der Brief – Ereignis & Objekt (wie Anm. 24), S. 92–133.

⁹⁴ Michel Foucault, Über sich selbst schreiben. In: Ders., Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. IV (1980–1988), hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt a.M. 2005, S. 503–521, hier S. 515.

wird, dann – küsse ich es, heimlich, damit es Brokes nicht sieht, – und küsse es wieder das liebe Papier, das Du vielleicht auch an Deine Lippen drücken wirst – und bilde mir ein, es wären wirklich schon Deine Lippen – Denn wenn ich die Augen zu mache, so kann ich mir einbilden, was ich will. (BKA IV/1, 323).⁹⁵

Und komplementär dazu hat Kleist als Brief-Lesender gegenüber Rühle von Lilienstern erläutert:

[Eine] immer wiederkehrende Empfindung sagt mir, daß diese Brief=Freundschaft für uns nicht ist, und nur in so fern, als du auch etwas von der Sehnsucht fühlst, die ich nach dir, d.h. nach der innigen Ergreifung deiner mit allen Sinnen, inneren und äußeren, spüre, kann ich mich von deinen Schriftzügen, schwarz auf weiß, ein wenig in leichter Umschlingung ein wenig berührt fühlen. (BKA IV/2, 386)⁹⁶

In ihrer schieren Materialität fungiert die freie Fläche, die sich auf der letzten Seite von Kleists Brief dem Blick des Empfängers darbietet, als eine an den Empfänger gerichtete Einladung, den leeren Briefraum körperlich wahrzunehmen und – in Kleists Worten – dieses Papier, das in Kleists Händen und vor dessen Augen gelegen hat, in die eigenen Hände zu nehmen und mit den eigenen Augen zu berühren. Und das wiederum heißt, dass selbst noch das papierne »Schweigen« des Pfuelbriefs – der (vermeintlich) zeichenleere »Raum«, der sich unterhalb des letzten Satzes ausbreitet – ein wesentlicher Bestandteil des epistolaren Freundschaftsspiels ist. Denn nur die Antwort des Freundes vermag zu tun, was der Briefschreibende selbst nicht kann: ihm sein eigenes »Bild«, wie es im ersten Satz heißt, brieflich »vor die Seele« zu »rücken«.

⁹⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge, 19.–23.9.1800.

⁹⁶ Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, Anfang Dezember 1805.

Abbildungen

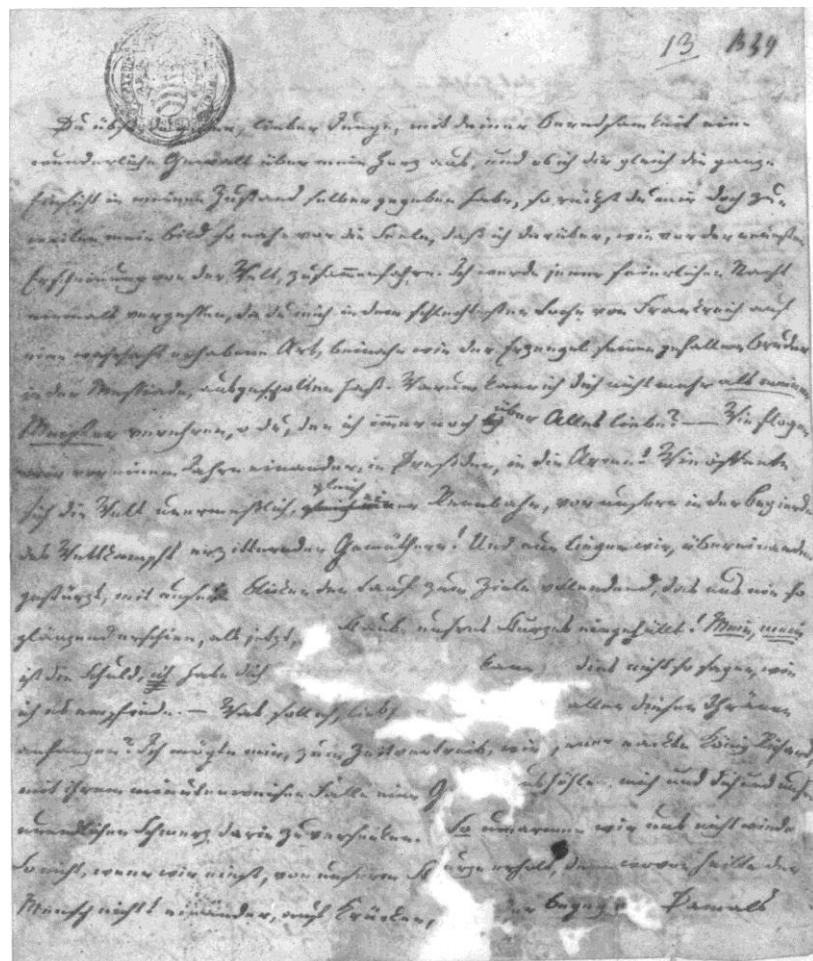


Abb. 1a: Brief Heinrich von Kleist an Ernst von Pfuel: Berlin, 7. Januar 1805
BLHA, Rep. 37 Gut Jahnsfelde, Nr. 30: 1^{recto}

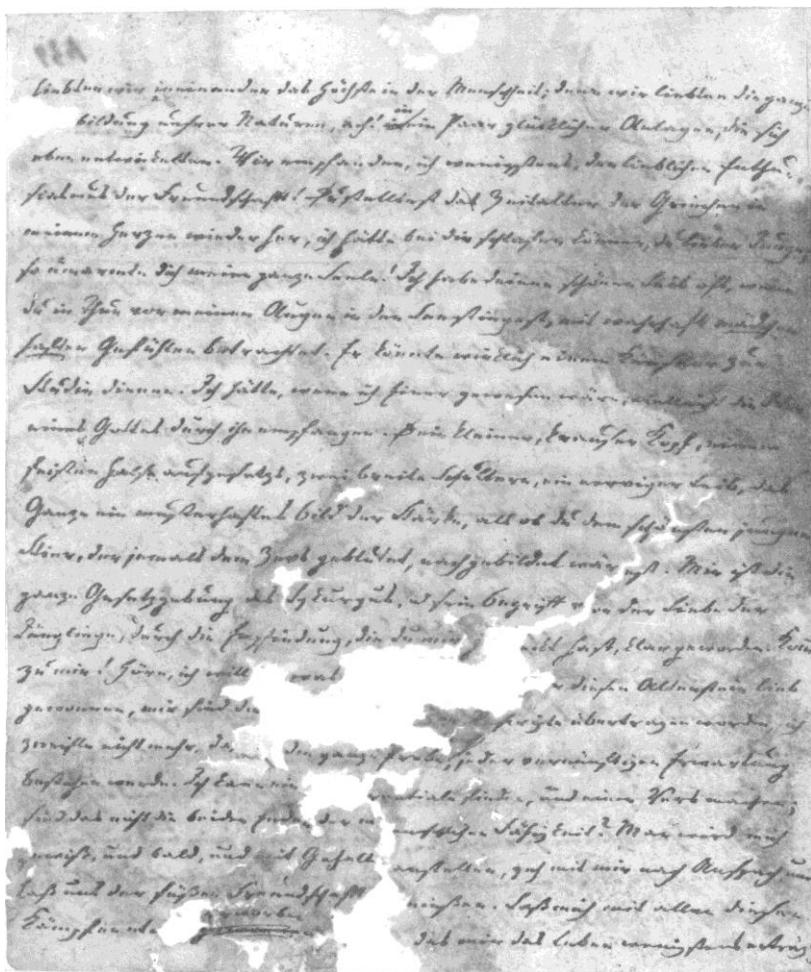


Abb. 1b: Brief Heinrich von Kleist an Ernst von Pfuel: Berlin, 7. Januar 1805
BLHA, Rep. 37 Gut Jahnsfelde, Nr. 30: 1^{verso}

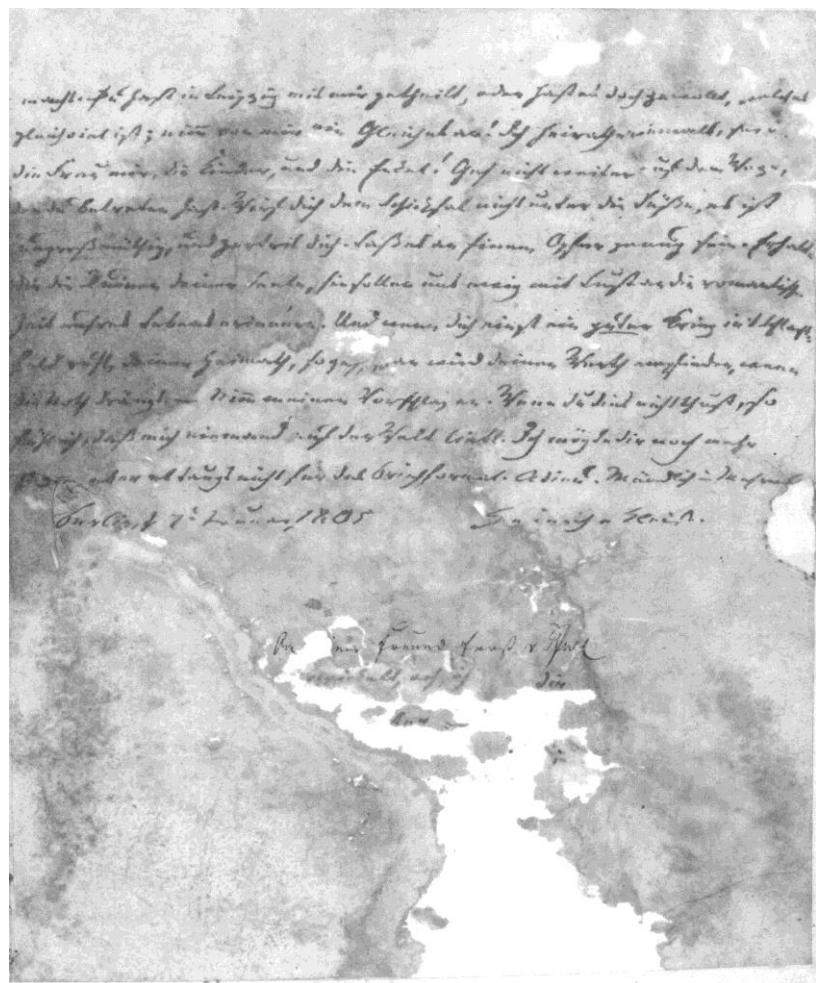


Abb. 1c: Brief Heinrich von Kleist an Ernst von Pfuel: Berlin, 7. Januar 1805
BLHA, Rep. 37 Gut Jahnsfelde, Nr. 30: 2^{recto}

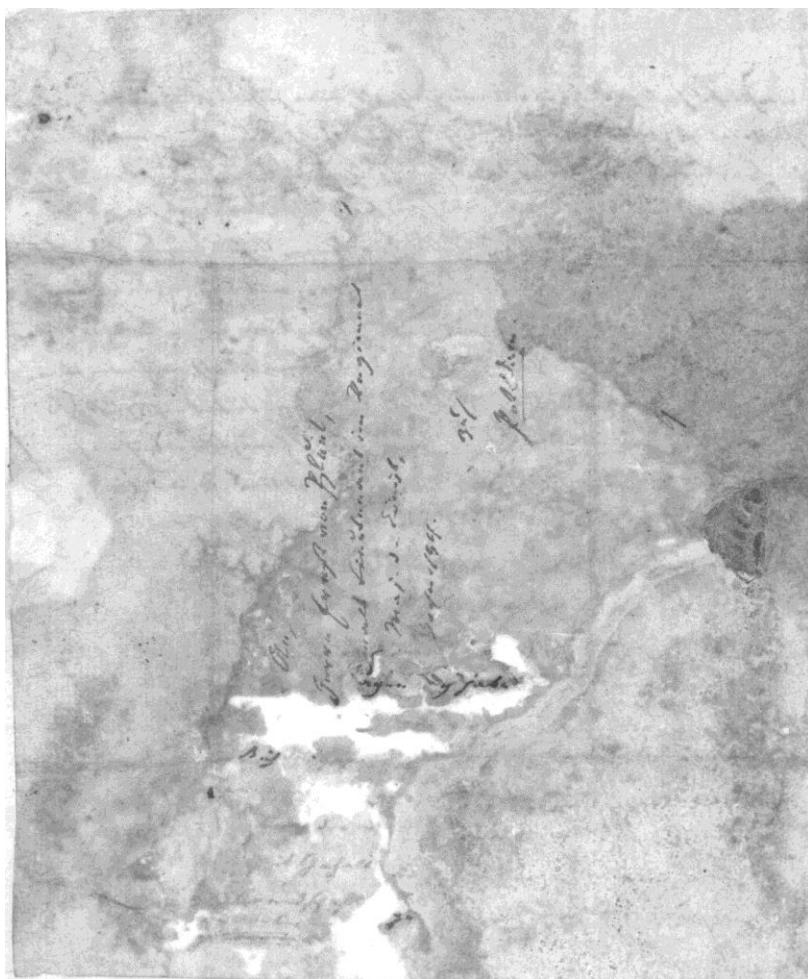


Abb. 1d: Brief Heinrich von Kleist an Ernst von Pfuel: Berlin, 7. Januar 1805
BLHA, Rep. 37 Gut Jahnfelde, Nr. 30: 2^{verso}

Inka Kording

EPISTOLARISCHES Überlegungen zu einer Gattung

I. »kann man 7 Zeilen einen Brief nennen?«¹

»[K]ann man 7 Zeilen einen Brief nennen?«² Kleist verneint diese Frage, wenn er am 16. August 1800 weiter an Wilhelmine von Zenge schreibt: »Laß mich also lieber noch ein Weilchen mit Vertrauen und Innigkeit mit Dir plaudern.«³

Wenn also wenige Sätze nicht ausreichen, um ein Schriftstück »Brief« zu nennen, welche Eigenschaften genügen dann? Gibt es quantitative und/oder qualitative Kennzeichen, die festlegen, was ein Brief ist? Kann überhaupt ein Kriterienkatalog aufgestellt werden, dessen Abarbeitung eine sichere Definition garantiert?

In Kleists epistolaren Gattungsreflexionen werden so gut wie alle in der Forschung diskutierten breitotypologischen Merkmale genannt. Schon das Eingangssitat antizipiert die wissenschaftlich weitgehend konsensuale Definition eines Briefes als *sermon absentis ad absentem*. Bereits der erste erhaltene Brief an seine Tante Auguste Helene von Massow bemüht den Topos des Briefes als Gesprächsersatz bzw. zumindest als Fortsetzung eines Gesprächs mit anderen Mitteln: »Glauben Sie etwa nicht daß dies ein Appendix zu dem Gespräch sey was wir einmal hatten«.⁴ Auch bei seiner Verlobten bemüht Heinrich von Kleist sich um die Art von Einflussnahme auf sein Gegenüber, die eigentlich eine *Face-to-face*-Kommunikation bietet: »Ich will durch diese immer wiederholten Briefe, durch diese fast ununterbrochene Unterhaltung mit Dir⁵ für Ruhe sorgen – was bekanntmaßen nicht ganz von Erfolg gekrönt war.

Den berühmten »Phasenverzug«, die zeitliche Differenz zwischen der Entstehung und der Rezeption eines Briefes reflektiert Kleist ebenfalls, wenn er an Wilhelmine von Zenge schreibt: »Adieu, liebes Mädchen, jetzt schließe ich den Brief. In der nächsten Station fange ich einen andern Brief an. Es werden doch Zwi-

¹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 16.8.1800, S. 70. Die Briefe Heinrich von Kleists werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Briefe*, hg. von Dieter Heimböckel, Stuttgart 1999.

² Brief an Wilhelmine von Zenge, 16.8.1800, S. 70.

³ Brief an Wilhelmine von Zenge, 16.8.1800, S. 70.

⁴ Brief an Auguste Helene v. Massow, 13.–18.3.1793, S. 14

⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge, 3.9.1800, S. 98.

schenräume von Tagen sein, ehe Du den folgenden Brief empfängst. Vielleicht empfängst Du sie auch alle auf einmal.«⁶

Auch die postalischen Bedingungen epistolarer Kommunikation, die in den letzten Jahren nicht zuletzt durch Bernhard Siegerts »Geschicke der Literatur als Epoche der Post«⁷ in den Fokus gerückt sind, berücksichtigt Kleist – zum Beispiel die zum Teil suboptimalen materialen Gegebenheiten (»Zwar habe ich den ganzen Weg über von Berlin nach Pasewalk an Dich geschrieben, trotz des Mangels an Schreibmaterialien«⁸), zum Beispiel postalische Unwägbarkeiten (»Wie leicht können Briefe auf der Post liegen bleiben, oder sonst verloren gehen?«) oder auch ökonomische Unbilden. So warnt Heinrich von Kleist seine entfernte Geliebte am 4. September 1800: »Diese Correspondenz wird Dir vieles Geld kosten«¹⁰ und beschwört sie einen Tag später: »Aber das Porto ist theuer, und *wir beide* müssen für ganzes Geld auch das ganze Vergnügen genießen.«¹¹

Fast ebenso kameralistisch¹² quantifiziert Kleist nicht nur die Anzahl der Zeilen eines Briefes, sondern auch die Quantität der gewechselten Briefe wird bekanntlich buchhalterisch vermerkt: »Damit wir aber immer beurtheilen können, ob unsere Briefe ihr Ziel erreicht haben, so wollen wir beide uns in jedem Schreiben wechselseitig wiederholen, wie viele Briefe wir schon selbst geschrieben und empfangen haben.«¹³ Und bereits der Fünfzehnjährige betont die enorme inhaltliche Varietät der Gattung: »Bitte, ja meinen Mischmasch von Brief nicht zu kritisiren und genau zu betrachten«.¹⁴ Außerdem rekurriert Kleist in so gut wie jedem Brief explizit oder implizit auf eine der grundlegenden Aussageabsichten epistolarer Kommunikation: die Auto-Relationalität des Schreibenden. Denn in jedem Privatbrief etabliert der Schreibende in der Selbstaussage, der Formung, Authentifizierung, Legitimierung und Fortschreibung seiner Auto-Imago ein Selbstbild, das sich in doppelter Hinsicht konstituiert: zum einen im jeweiligen Einzelbrief, zum anderen aber auch in der epistolaren Kommunikation, also in der spiegelnden Auseinandersetzung mit den Reaktionen des Briefempfängers auf diese Imago. Hier sei – *paris pro toto* – aus einem Brief vom 20. August 1800 an Wilhelmine von Zenge zitiert, in dem Kleist schreibt: »Aber das Ganze ist ein Brief geworden, [...] denn, unter uns gesagt, es ist mein Herz.«¹⁵

⁶ Brief an Wilhelmine von Zenge, 5.9.1800, S. 114f.

⁷ Bernhard Siegert, Relais. Geschicke der Literatur als Geschichte der Post 1751–1913, Berlin 1993.

⁸ Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.8.1800, S. 78.

⁹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.8.1800, S. 82.

¹⁰ Brief an Wilhelmine von Zenge, 4.9.1800, S. 107.

¹¹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 5.9.1800, S. 109.

¹² Zu Ökonomischem vgl. auch Inka Kording, »Biete Brief, wünsche Kuss« – Tauschgeschäfte des Ich in den Briefen Heinrich von Kleists. In: Christine Künzel und Bernd Hamacher (Hg.), Tauschen und Täuschen. Heinrich von Kleist und (die) Ökonomie, Frankfurt a.M. u.a. 2013 (im Druck).

¹³ Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.8.1800, S. 82.

¹⁴ Brief an Auguste Helene von Massow, 13.–18.3.1793, S. 16.

¹⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.8.1800, S. 78.

II. Gattungstypologische Grundlagen

Die gattungstypologischen Analysekriterien des Phasenverzugs, des Gesprächscharakters als Austauschforum von großer gehaltlicher Vielfalt, die Selbstaussage, die kommunikative Form und natürlich auch die soziohistorische Bedingtheit epistolaren Schreibens rückt auch Bürgels 1976 erschienener Modellentwurf zum »in der Umgangssprache individuell verfaßten Privatbrief« als »Alltagsbrief«¹⁶ in den Fokus. Allerdings ist dieses heuristische Modell im Kontext gattungspoetologischer Überlegungen ohne Vorläufer und vor allem ohne Nachfolger geblieben.

In vielen unterschiedlichen Disziplinen von der Sprach- bzw. Sprechakttheorie über die pragmalinguistische Forschung, die Editionsphilologie bis hin zu vielen Einzelanalysen zu Briefen, Briefwechseln, Briefromanen etc. gibt es interessante Denkansätze, aber keine dezidierte ›Theorie des Privatbriefes‹. Neuere Überlegungen zu einzelnen Gattungsaspekten der Privatbriefe lehnen sich an die Forschung zu Briefromanen an. So hat z.B. Wilhelm Voßkamp mit seinen Überlegungen zur ›dialogischen Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen‹ in der ›Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert‹¹⁷ die spezifische Zeitstruktur epistolarer Kommunikation nicht nur auf den Phasenverzug bezogen, sondern auch im Hinblick auf den Briefautor selbst in den Fokus gerückt: Der Briefautor imaginiert Vergangenes als gegenwärtig und richtet dies auf einen teleologischen Zukunftsentswurf hin zu. Damit wird die temporale Struktur des Briefromans als triadisch bzw. ›dreidimensional‹¹⁸ gesetzt, die die »Kommunikationsintention«¹⁹ der Briefromane auf die Möglichkeit utopischer – aber potentiell realisierbarer – Entwürfe hin öffnet.

Diese Struktur lässt sich gut auf private Briefe und Briefwechsel übertragen. Dabei ergibt sich ein *double bind* in zweifacher Hinsicht: zum einen dialogisch – der Autor kommuniziert in der epistolaren Verschriftlichung mit sich selbst und mit dem Adressaten²⁰ – zum anderen in temporaler triadisch, wie gerade beschrieben.

¹⁶ Peter Bürgel, Der Privatbrief. Entwurf eines heuristischen Modells. In: DVjs 50 (1976), S. 281–297, hier S. 281.

¹⁷ Wilhelm Voßkamp, Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert. In: DVjs 45 (1971), S. 80–116, hier S. 89. Rohith-Gerald Delilkhan kategorisiert z.B. Kunstwerk, Dialog und Tagebuch als »Matrix der Gattung«, während sie die Definition des Briefes als Mischform als Methexis der Gattung bezeichnet (Rohith-Gerald Delilkhan, Apologie der Briefkultur. Historische Gestaltung und hermeneutische Anforderungen der Briefe aus dem Gleimkreis, Konstanz 1991, S. 244).

¹⁸ Vgl. Delilkhan, Apologie der Briefkultur (wie Anm. 18), S. 97ff.

¹⁹ Delilkhan, Apologie der Briefkultur (wie Anm. 18), S. 98. Auch Herbert-Günther Klein, der behauptet, ein Romanbrief ahme »Kommunikationsformen nicht-fiktionaler Briefe nach« (Herbert-Günther Klein, Der Romanbrief in der englischen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1986, S. 9), und diese vor allem in der Möglichkeit sieht, sowohl Distanz erzeugen als auch aufheben zu können (vgl. ebd., S. 226), argumentiert in weiten Teilen kommunikationstheoretisch.

²⁰ Eine intertextuelle Dreiecksbeziehung ergibt sich in Kleists Brief an seine Schwester vom 13. und 14. März 1803 (vgl. S. 321ff.), wenn er Ulrike von seinem gerade beendeten Aufenthalt in Oßmannstedt bei Wieland berichtet und seinem Brief als Intertext Wielands ›Gandalin oder Liebe um Liebe‹ unterlegt. Vgl. dazu Inka Kording, »Wie die Mäuse, die

Dieser *double bind* wird in den Privatbriefen grundiert von einem fast emphatischen Authentizitätsgebot. Die Topoi »wahrhaftiger Selbstaussage« von Tränen, Schweigen, Rhetorizitätsverboten etc. sind im 18. Jahrhundert ja Legion. Die Briefe Kleists stellen in diesem Zusammenhang eine Besonderheit dar, da Kleist die *contradiccio in adjecto* des Authentizitätsgebots nicht nur reflektiert, sondern an der Defizienz epistolaren Austauschs, an der letztlichen Ununterscheidbarkeit von Sein und Schein verzweifelt. Er schreibt an seine Verlobte in dem bereits mehrfach zitierten Brief vom 20. August 1800: »[S]o will ich Dir denn mein Herz so gut ich kann auf dieses Papier mahlen, wobei Du aber nie vergessen mußt, daß es bloße Copie ist, welche das Original nie erreicht, nie erreichen kann.«²¹ Die schmerzliche Unmöglichkeit »wahrhafter« Kommunikation wird auch fünf Jahre später im berühmten Brief an Ernst von Pfuel deutlich: »Ich mögte dir noch mehr sagen, aber es taugt nicht für das Briefformat.«²² Oder wenn Kleist an Karl von Stein zum Altenstein schreibt: »Wie soll ich es möglich machen, in einem Briefe etwas so Zartes, als ein Gedanke ist, auszuprägen?«²³

Umfasst wird diese gattungstypologisch dem Brief inhärente multiperspektivische Struktur von den »sozialethische[n] Konfigurationen«²⁴ des 18. Jahrhunderts. Die Episteme der Aufklärung, die selbst bereits hochgradig komplex verfasst ist, etabliert – neben dem Glücksversprechen – den Tugendkanon als einen der fundamentalsten Diskurse des 18. Jahrhunderts. Wie grundlegend die Auseinandersetzung mit Tugendkonzeptionen für Kleist war, ist bekannt. Im Brief an Martini – und subkutan in vielen weiteren Schreiben – wird deutlich, dass Kleist sich zeitlebens an der aufklärerischen Struktur teleologischer Ideale arbeitet und zugleich an deren utopischem Charakter leidet.

III. Gattungstypologische Besonderheiten

»Dialogizität« scheint also »die gattungskonstitutive Grundqualität des Briefes«²⁵ zu sein. Dies ist allerdings nicht nur »so, weil der Brief einen Ort des Absendens und einen Ort der Bestimmung hat und von daher in einer primären Teilbarkeit

man aus Apfelkernen schneidet«. Kleists Rezeption von Christoph Martin Wielands »Gandalin oder Liebe um Liebe. In: Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800, Köln u.a. 2013, S. 183–196.

²¹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.8.1800, S. 78

²² Brief an Ernst von Pfuel, 7.1.1805, S. 346.

²³ Brief an Karl von Stein zum Altenstein, 4.8.1806, S. 368. Anzuknüpfen wäre in diesem Zusammenhang vor allem an Kleists Sprachskepsis.

²⁴ Dieter Kimpel, Der Roman der Aufklärung (1670–1774), 2. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 1977, S. 21.

²⁵ Reinhard M.G. Nickisch, Brief, Stuttgart 1991, S. 229. Auch Delikhan beschreibt neben dem Adressatenbezug als gattungskonstitutivem Merkmal (vgl. Delikhan, Apologie der Briefkultur, wie Anm. 18, S. 179) den Brief gleichzeitig als Ort für den Entwurf von Selbstreferenz und als Ort der Systematisierung eben jener Selbstreferenz (vgl. ebd., S. 174), wobei die Kritik daran (vgl. ebd., S. 182) zur basalen Dialogizität des Briefes (vgl. ebd., S. 212) beiträgt.

gegeben ist«,²⁶ sondern auch und vor allem, weil dem »schielenden Blick«²⁷ des Briefes selbst die Zwei-Deutigkeit inhärent ist. So nehmen epistolare Texte in ihrem Entstehungsprozess Autor und Adressat in den Blick, beteiligen das entworfene, das entwerfende und das zu entwerfende »Ich am Schreibprozess und situieren diese im Kontext der kollektiven zeitgenössischen »Ich-Imagines«,²⁸ die wiederum ihrerseits nicht konsistent und widerspruchsfrei konzipiert sind. Da überdies auch der Adressat an der gemeinsamen Lebenswelt mit ihren Antinomien partizipiert und seine jeweilige Positionierung innerhalb dieses Konglomerats von »Einflusssphären« in den rezipierten Brief einträgt, potenzieren sich Selbstaussage und Fremdbild, individuelle Aussage und gesellschaftliche Norm, Nähe und Distanz, Kommunikationsbedürfnis und substitutiver Charakter epistolarer Kommunikation zu einem fast unentwirrbaren Konglomerat.

Als Substitut schmerhaft vermissten realen Austauschs und damit als immer nur defizitären Ersatz für die ersehnte Nähe des Kommunikationspartners bezeichnet Kleist den Brief z.B. in seinem Schreiben an Wilhelmine von Zenge am 20. September 1800: »und küsse es wieder das liebe Papier, das Du vielleicht auch an Deinen Lippen drücken wirst – und bilde mir ein, es wären wirklich schon Deine Lippen.«²⁹ Oder an Otto August Rühle von Lilienstern mehr als fünf Jahre später: »nur in so fern [...] kann ich mich von deinen Schriftzügen, schwarz auf weiß, in leiser Umschlingung ein wenig berührt fühlen.«³⁰ Zwar bietet der Brief durch die jeder schriftlichen Äußerung inhärente Lückenstruktur einen nicht überschätzbaren Mehrwert, wie ein Brief an Ulrike von Kleist vom 18. März 1802 deutlich macht: »In Deinem Briefe ist so unendlich viel und mancherlei zu lesen, ob es gleich darin nicht geschrieben steht.«³¹

Gleichzeitig aber öffnet gerade die Spezifität skripturaler Selbstaussagen im epistolaren Kontext das ganze Feld der Missverständnisse, Halbwahrheiten, Verrätselfungen und Andeutungen, an dem Kleist leidet und das er doch so meisterlich beherrscht: »wenn ich Dir diesen unverständlichen Brief erklären dürfte«,³² klagt Kleist am 10. Oktober 1800 gegenüber seiner Verlobten.

²⁶ Eva Meyer, Briefe oder Die Autobiographie der Schrift. In: Manuskripte 26 (1986), H. 94, S. 18–22, hier S. 19.

²⁷ Hier funktionalisiere ich den Aufsatztitel von Sigrid Weigel, Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis. In: Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hg.), Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, Berlin 1983, S. 83–137.

²⁸ Zum Begriff der Imago vgl. Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, Das Vokabular der Psychoanalyse, aus dem Französischen von Emma Moersch, Frankfurt a.M. 1986, S. 229. Die komplizierten autogenetischen und relationalen Einflusssphären, die derartige Imagines generieren, hat Gudrun Loster-Schneider 1995 in ihrer Habilitationsschrift am Beispiel der verschiedenen Sophienbilder, die Sophie von La Roche synthetisieren musste, kenntnisreich und differenziert beschrieben. Vgl. Gudrun Loster-Schneider, Sophie von La Roche. Paradoxien weiblichen Schreibens im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995.

²⁹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.9.1800, S. 139

³⁰ Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, Dezember 1805, S. 360.

³¹ Brief an Ulrike von Kleist, 18.3.1802, S. 313.

³² Brief an Wilhelmine von Zenge, 10.10.1800, S. 144.

In diesen Kontext gehört auch die Bedeutung der Inszenierung für kulturelle und kommunikative Kontexte,³³ wodurch auch Fragen der Performanz von Individualität stärker in den Vordergrund treten. Dem Gebot permanenter Amplifizierung von (eigener) Individualität steht die mindestens unbewusste³⁴ Intuition gegenüber, dass eben jene Individualität nicht mehr aus einer reinen Akkumulation von Charaktereigenschaften besteht, sondern sich im performativen Akt der Darstellung konstituiert.³⁵ Da dieser Akt jedoch ein fundamental kommunikativer³⁶ ist und die Erkenntnis im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert kaum noch ignoriert werden kann, dass auch Kommunikationsprozesse (nicht nur) der Alterität von Authentizität und Fiktionalisierung unterliegen, so werden selbst die tugendhaftesten Handlungen, Äußerungen und schriftlichen Seelenergießungen uneindeutig und bieten somit keinen sicheren Rahmen mehr für »wahrhafte« epistolare Kommunikation.³⁷

IV. Pluralität der Gattung

So zutreffend diese bisher zusammengetragenen Befunde auch sein mögen und so sehr sie auch der Vielschichtigkeit dieser Gattung gerecht zu werden versuchen, so scheint sie mir die Pluralität der Briefe doch um eine entscheidende Dimension zu verkürzen.

³³ Vgl. Wolfgang Müller-Funk und Hans Ulrich Reck (Hg.), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien und New York 1996; Herbert Willems und Martin Jurga (Hg.), *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Opladen und Wiesbaden 1998; Rüdiger Ontrup und Christian Schichta (Hg.), *Medieninszenierungen im Wandel. Interdisziplinäre Zugänge*, Münster 1999; Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen und Basel 2000; Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.), *Wahrnehmung und medialität*, Tübingen und Basel 2001.

³⁴ Hierzu auch Stefan Rieger, *Die Suggestionen des Selbst. Zur Emergenz rekursiver Individualisierung*. In: Thomas Wägenbaur (Hg.), *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution*, Heidelberg 2000, S. 191–209 und Stefan Rieger, *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M. 2000.

³⁵ Vgl. Tanja Reinlein, *Der Brief als Medium der Empfindsamkeit. Erschriebene Identitäten und Inszenierungspotentiale*, Würzburg 2003.

³⁶ Zur Kommunikationstheorie in Bezug auf mein Arbeitsfeld vgl. Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg (Hg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen 1994 (darin vor allem der Beitrag von Gebhard Rusch, *Kommunikation und Verstehen*, S. 60–87); Georg Stanitzek, *Was ist Kommunikation?* In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.), *Systemtheorie der Literatur*, München 1996, S. 21–55; Klaus Merten, *Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Bd. 1.1: *Grundlagen der Kommunikationswissenschaft*, Münster 1999; Thomas Wägenbaur, *Emergenz der Kommunikation*. In: Ders. (Hg.), *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution*, Heidelberg 2000, S. 123–141 und Wilhelm Voßkamp, *Kommunikation – Medien – Repräsentation – Archive*. In: Georg Stanitzek und Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*, Köln 2001, S. 9–13.

³⁷ Dieser Kontext kann hier nur in rudimentären Stichworten angerissen werden. Zum genaueren Nachweis siehe Kording, (V)erschriebenes Ich (wie Anm. 1).

Denn diese Dialogizität und Pluralität der Gattung »Privatbriefe« zumindest des 18. Jahrhunderts potenziert sich erneut, wenn das Spannungsfeld berücksichtigt wird, das aus der Konfrontation des sozial und literarisch installierten Tugendkanons³⁸ mit dem individuellen Bemühen seiner praktischen Umsetzung entsteht.³⁹

Dies wird durch folgende Überlegungen deutlich: Der Brief stellt nicht nur im »Oberflächengeschehen des schriftlichen Zeichens«⁴⁰ auf den oben schon ange deuteten vielfältigen Ebenen seine Polyvalenz aus, sondern erzeugt als trügerisches und entlarvendes Zeichen, das diese »Oberfläche« intern unterläuft, eine quasi »subversive Dialogizität. Dies ist allerdings nicht nur der Tatsache geschuldet, dass ein Brief die Verständnisbasis von Autor und Empfänger, den »Kontext gemeinsamen Lebens und seiner Sinnimplikationen«⁴¹ immer erst herstellen muss, was – nicht nur bei der Kommunikationsform Brief – nie vollständig gelingen kann, so dass eine Lücke, eine Differenz oder ein Bruch dem Brief konstitutiv inhärent ist. Spezifisch für diese so variantenreiche Gattung ist meiner Meinung nach vielmehr, dass sich diese Struktur der Mehrfach-Codierung, die im Ausstellen und Normieren *der einen* Bedeutung zugleich mitschreibt und tradiert, was ausgeschlossen werden soll, auf allen Ebenen eines Briefes finden lässt. Sowohl das im Brief Fixierte als auch die spezifische Medialität und der duale Referenzbereich des Briefes stellen die Lücken und Abgründe epistolarer Skripturalität deutlich aus. Wird konzediert, dass sich das »Jahrhundert des Briefes« innerhalb seiner ureigenen Gattung über Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen der neuen bzw. neu zu diskursivierenden anthropologischen Instanz »Individuum« verständigt, so muss zwangsläufig zugestanden werden, dass dieses Individuum in der epistolaren (Selbst-)Verschriftlichung, schon bevor die Feder des Briefautors eine Anrede fixiert, lebensweltlichen Antinomien und Brüchen ausgesetzt ist, da naturgemäß Denken, Fühlen und Schreiben völlig außerhalb und losgelöst von soziohistorischen Kontextualisierungen unmöglich ist.

Diese nicht ganz neue Einsicht besitzt aber für den Brief eine besondere Virulenz, da der Schreibprozess jedes einzelnen Briefes eine derartige Doppel- bzw.

³⁸ Vgl. in diesem Gattungskontext Voßkamp, Dialogische Vergegenwärtigung (wie Anm. 18), S. 122ff.

³⁹ Von einer »Übereinstimmung in den Kategorien des Denkens und Empfindens zwischen fiktionaler Literatur und konkreter Lebenspraxis« (Voßkamp, Dialogische Vergegenwärtigung, wie Anm. 18, S. 111) kann also meiner Meinung nach nur bedingt ausgegangen werden. Zwar erscheinen Privatbriefe und Briefe in Briefromanen im Hinblick auf Individualitätskonstruktionen und in Bezug auf gattungstheoretische Überlegungen durchaus als strukturanalog. Allerdings stehen die fiktionalen Briefe »nur im Spannungsfeld des ebenfalls fiktionalen Romankontextes, während Privatbriefe idealiter den Praxistest zu bestehen haben, also den autorelationalen Individualitätsentwurf sowohl mit der vom Adressaten gespiegelten Auto-Imago und dem fremdrelationalen Bild des Adressaten vom jeweiligen Individuum abgleichen als auch mit den faktischen, soziohistorischen Normen, Handlungsanweisungen und Vorgaben einer inklusiven Individuierung kollationieren müssen.

⁴⁰ Gottfried Honnefelder, Der Brief im Roman. Untersuchungen zur erzähltechnischen Verwendung des Briefes im deutschen Raum, Bonn 1975, S. 11.

⁴¹ Honnefelder, Der Brief im Roman (wie Anm. 41), S. 11.

mehrwertige Struktur aufruft. Im »schielenden Blick« des Autor-Ichs spiegelt sich einerseits sein (mehr oder weniger) autonomer Selbstentwurf, wie er sich autoreflexiv (und natürlich intern mindestens doppelt codiert) im Brief expliziert, und andererseits die dialogische Gerichtetheit sowohl des Briefes als auch der Ich-Konzeption, die der Brief manifestiert und latent fixiert. Mehrfach gebrochen wird die Briefstruktur auch dadurch, dass sich das Subjekt in seiner triadischen Struktur als entworfenes, entwerfendes und zu entwerfendes selbst »objektivieren« muss, um sich verschriftlichen zu können, gleichwohl aber sich in seiner Subjektivität, und nicht als Objekt des Blicks, des Begehrrens oder der Reflexion durch den Anderen verstanden wissen will und *vice versa*.⁴²

Wird der Brief als postalischer Diskurs fokussiert, ist die Lückenstruktur für den Brief insofern zwingend, als die Notwendigkeit, einen Brief zu adressieren (aber nicht unbedingt die Notwendigkeit, ihn auch abzuschicken!), auf die fundamentale Abwesenheit des Anderen verweist. Daher ist der Brief ein »Ort, wo die Evidenz der Abwesenheit produktiv wird«,⁴³ wobei dies für die Rezeptionebene ebenso zutrifft.

Aber nicht nur im medialen und im Referenzbereich dieser Gattung lässt sich eine solche »durchlöcherte Textur« nachweisen. So bietet der Brief wie kaum ein anderes Genre die Möglichkeit, seinen eigenen manifesten Gehalt zu umspielen, zu unterhöhlen, zu durchkreuzen und zu unterwandern, so dass sich die schon angesprochene plurale Kodierung, der der Brief unhintergehbar unterworfen ist, inhaltlich potenziert.⁴⁴ Das plakativste Beispiel hierfür ist natürlich die Beziehung von Authentizität und Fiktion, die auf den verschiedenen Ebenen des autoreferentiellen oder dialogischen Selbstentwurfs, der Ausrichtung auf den Adressaten

⁴² In Anbetracht der Komplexität der Briefgattung, der Aporien, in die eine Verbalisierung bzw. Verschriftlichung individueller Verfasstheiten führt, und der Paradoxien von Individualitätsentwürfen scheint der Vorwurf, den Robert Vellusig in seiner Rezension über den Band »Der Liebesbrief« gegenüber den Herausgebern Renate Stauf, Annette Simonis und Jörg Paulus erhebt, etwas unterkomplex. Vgl. Robert Vellusig, *To whom it may concern. Facetten einer Geschichte des Liebesbriefs*. In: IASIonline, 26. Juni 2010, www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=2997 (15.7.2013). Für Vellusig ist die »Vorstellung, dass das Medium Brief zwischen ›Authentizität und Fiktion, Unmittelbarkeit und Raffinesse, Leben und Literatur« changiert (S. 23), wie Irmela von der Lühe meint [...] in der Sache ebenso haltlos wie der von den Herausgeberinnen profilierte Gegensatz zwischen dem ›Bedürfnis nach sprachlicher Beglaubigung der Gefühle und dem ›Bewusstsein vom Inszenierungscharakter der Sprache« (S. 2)« (ebd.).

⁴³ Meyer, *Briefe oder Die Autobiographie der Schrift* (wie Anm. 27), S. 18.

⁴⁴ Derrida verweist in seinem Briefbuch über die Postkarte auf die »Bewegung der Posten [...] in all dem, was sie autorisieren in Sachen des Falschen, der Fiktionen, der Pseudonyme, Homonyme oder Anonyme ...« (Jacques Derrida, *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*. 1. Lieferung: *Envos/Sendungen*, übers. von Hans J. Metzger, Berlin 1982, S. 10). Er bezieht sich dabei sowohl auf die Transportbedingungen von Briefen (also »Posten« im fachterminologischen Sinn) als auch auf die Spannung, die zwischen dem pragmatisch-faktischen Bereich der Transportlogistik und dem fiktionalen/fiktionalisierten Bereich der gehaltlichen Mehrdeutigkeit des zu transportierenden Gegenstandes, des Briefes, entsteht.

und der Diskursivierung im lebensweltlichen Kontext immer neu und anders funktionalisiert wird, so dass »die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Erfindung in der Briefliteratur nicht streng gezogen werden können«.⁴⁵ Dabei muß allerdings beachtet werden, dass Authentizität nicht per se einen »Verweis auf eine Realität außerhalb des Briefes«⁴⁶ darstellt, sondern selbst fingiert bzw. fiktionalisiert sein kann. Da aber auch die in das Zeichensystem des Briefes integrierte »äußere« Realität für die Belange des Briefautors zugerichtet und damit von einer faktischen in eine funktionale »Realität« umcodiert werden kann, muss es für den Brief als Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Untersuchung immer eine interne und eine externe Referenz geben.

V. Exemplarisches

Hierfür sollen – *paris pro toto* – nur zwei Beispiele angeführt werden: Der Briefwechsel zwischen Johann Gottfried Herder und Caroline Flachsland ist in ein umfangreiches Vexierspiel zwischen wechselseitig angebotenen Identifikationsmustern eingebettet, die literarischer Art (*Clarissa*) und vermeintlich realer Provenienz sind. Flachsland und Herder inszenieren ihre epistolare Liebesgeschichte in Analogie zur Beziehung und vor allem zum Briefwechsel von Friedrich Gottlieb Klopstock und Meta Moller – diese als Vorbild fungierende Beziehung ist den »Epigonen« allerdings auch nur über die Schriften Klopstocks vertraut. Allerdings weist dieser Briefwechsel wiederum selbst eine hochgradig konstruierte Struktur auf und steht in der Spannung von Selbstinszenierung nach literarischen Mustern einerseits und Fiktionalisierung des Gegenübers anhand der literarischen Textur, wie im Vergleich zwischen Moller und Klopstock deutlich wird, bzw. des inszenierten und/oder inszenatorischen Natürlichkeitspostulats, wie der retroverse Vergleich ergibt, andererseits.

Gleichwohl ist der Tugendkanon der Aufklärung, der alle realen, imaginierten, fingierten oder fiktionalen Rollenbilder durchdringt, sozialfaktisch und insofern fundamentale »externe« Referenz der Briefe. »Authentizität als Spielart der Fiktion«⁴⁷ lässt sich in ganz anderer Weise anhand der Genese von Diderots 1760 erstmals gedruckten Roman *La Religieuse* verfolgen: Diderot schreibt nach einem authentischen Fall fiktive Briefe einer seiner Phantasie entsprungenen Nonne, die von ihren Eltern gegen ihren Willen ins Kloster gebracht wurde und nun geflohen ist, an einen realen Empfänger. Die Briefe werden diesem durch die vermeintliche Wohnungsgeberin der Nonne, eine reale Person, übermittelt. Von Mitleid getrieben will der Empfänger die Nonne als Kammerfrau zu sich nehmen, so dass Diderot, um die Fiktion nicht auffliegen zu lassen, die Nonne sterben lassen muss.

⁴⁵ Voßkamp, Dialogische Vergegenwärtigung (wie Anm. 18), S. 86.

⁴⁶ Annette C. Anton, Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart und Weimar 1995, S. 134.

⁴⁷ Anton, Authentizität als Fiktion (wie Anm. 47), S. 134.

»Aber das imaginäre Geschöpf sollte sich bald an seinem Erfinder rächen«,⁴⁸ denn fasziniert von diesem Spiel zwischen Wahrheit und Lüge schreibt Diderot kurz nach dem Tod seiner Nonne seinen Roman, der wiederum seine Entstehungsgeschichte aufdeckt und somit die eigene Wahrheitsfiktion als scheinhaftes Konstrukt ausstellt.

VI. Die achtfache Relationalität des Briefes

Dem »Brief als Form« eignet also eine Struktur, die sich mit dem Bachtin'schen Konzept der Hybride⁴⁹ beschreiben lässt und insofern erlaubt, »Welten unter dem Dach einer Gattung«⁵⁰ zusammen denken zu können,⁵¹ ohne deren verschiedene Erscheinungsformen entweder nur als Variationen einer idealtypischen Urform oder als vollkommen disparates Feld mit kontingenzen Schnittpunkten begreifen zu müssen.

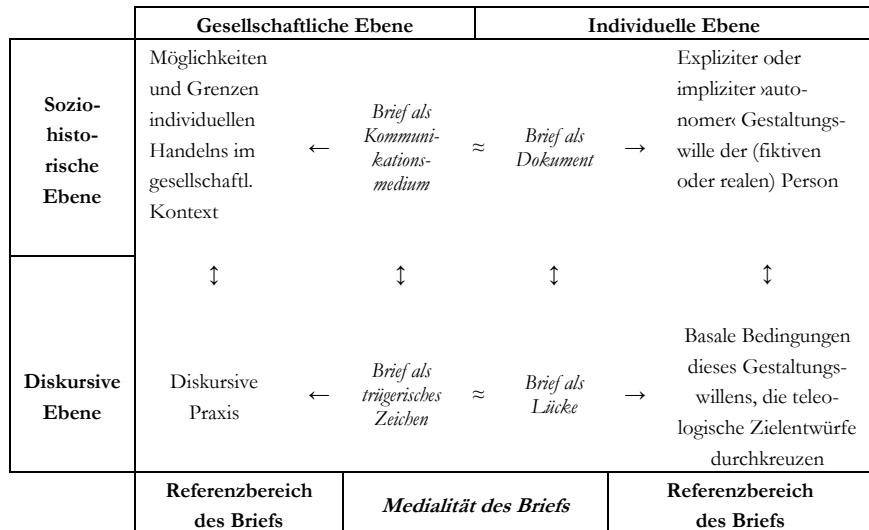
Um diesen multiperspektivischen und pluralen Bereich aber trotzdem differenziert beschreiben zu können, unterteile ich ihn in eine individuelle und eine gesellschaftliche sowie eine soziohistorische und eine diskursive Ebene, deren unterschiedliche Zusammenhänge mit der Medialität bzw. dem Referenzbereich des Briefes korrelieren, wie das folgende Schema zeigt:

⁴⁸ Denis Diderot, *Die Nonne*, nach der ersten deutschen Übersetzung von 1797, mit einem Nachwort von Robert Mauzi, Frankfurt a.M. 1973, S. 243.

⁴⁹ Vgl. Michail M. Bachtin, *Das Wort im Roman* [1934]. In: Ders., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. und eingeleitet von Rainer Grüberl, aus dem Russischen übers. von Rainer Grüberl und Sabine Reese, Frankfurt a.M. 1979, S. 244ff. Wenn zwei Horizonte, nicht nur Sprachen, sondern auch sozial-sprachliche Weltanschauungen und darüber hinaus dichotome Diskursformationen bzw. soziale Praktiken, in ein dialogisches Verhältnis treten, entstehen laut Bachtin hybride Denkformen, Weltdeutungen und neue innere Formen des Welterkennens. Vor allem die unbewußte Hybridisierung, wie sie im 18. Jahrhundert zu beobachten ist, erscheint historisch sehr produktiv, nicht zuletzt in der Literatur und dort besonders im Roman.

⁵⁰ Markus Heilmann, *Die Krise der Aufklärung als Krise des Erzählens*. Tiecks »William Lovell und der europäische Briefroman», Stuttgart 1992, S. 9.

⁵¹ Heilmann, *Die Krise der Aufklärung als Krise des Erzählens* (wie Anm. 50) betrachtet nur die Briefromane unter dem Aspekt der Variation von Worttypen. Meiner Meinung nach muss aber der Analysefokus zum einen auf den Bereich der so genannten »Privatbriefe« ausgedehnt werden, da sonst zwar Fragen zum Identischen im disparaten empirischen Feld der »Briefe« und zur Differenzierung, Wandlung und Entwicklung der Gattung noch gestellt, aber nicht mehr beantwortet werden können (vgl. Bürgel, *Der Privatbrief*, wie Anm. 17, S. 282f.). Zum anderen darf bei der Untersuchung eines Genres, das so eng mit gesamtgesellschaftlichen Prozessen verknüpft ist wie der Brief, eine Kontextualisierung und Diskursivierung in dieser Richtung nicht unterbleiben, da sonst nur noch sehr schematische Statements (wie »Der Teufel klaut Gott die Frau, und die Frau wird danach mit dem Tode bestraft«; Christine Lehmann, *Das Modell Clarissa. Liebe, Verführung, Sexualität und Tod der Romanheldinnen des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1991, S. 11) bilanziert werden können.



Ausgangspunkt der Überlegungen ist dabei die unterschiedliche mediale Funktionalisierung des Briefes als Dokument, als Kommunikationsmittel, als Lücke und als trügerisches Zeichen.

Den *Brief als Dokument* aufzufassen heißt, ihn als ›authentische‹ individuelle Äußerung seines Autors zu begreifen, der sich und seine Umwelt wahrhaft – historiographisch im Sinne einer Tatsachenschilderung – beschreibt. Damit wird dem Brief in seinem Referenzbereich Wahrheitsstatus zugeschrieben, sodass aus seiner inhaltlichen, thematischen, formalen und individualen Gestaltung als soziohistorische ›Faktizität‹ Erkenntnisse im weitesten Sinn kulturtheoretischer Provenienz sowie Wissen über gesellschaftliche, wissenschaftliche, ökonomische und andere Zusammenhänge gewonnen werden können. Formal ist es dabei unerheblich, ob der Brief von einer historischen Person oder einer fiktiven Figur stammt, solange die Authentizitätsnorm des brieflichen ICH als expliziter oder impliziter Gestaltungswille eines sich autonom äußernden Individuums legitimiert werden kann – oder unterstellt wird.

Allerdings wird dieser ›authentische Gestaltungswille‹ immer auch von präreflexiven intrapersonalen Individuationskomponenten durchlaufen sowie von fremdrelationalen – internalisierten oder abgewehrten und trotzdem bzw. daher virulenten – Normen, Wertkonzepten und Verhaltenscodizes gekreuzt. Damit ist gleichzeitig für dieses ›Dokument‹ die oben beschriebene mehrfache Kodierung, eine interne Dissonanz und Polyphonie konstitutiv, so dass ein solches epistolares Schreiben zugleich den *Brief als Lücke* diskursiviert. Die Medialität des Briefes verweist hier auf eine Lücke, die die vermeintlich historisch-faktische Wahrheit als fraglich desavouiert. Hier werden der Bruch der planen Authentizität und die Hybridisierung eben jenes scheinbar autonomen Gestaltungswillens des Individuums deutlich und dies sowohl im Hinblick auf die ›innere Dialogizität‹ als auch auf die basale fremdrelationale Gerichtetheit auf ein Du, selbst wenn der Brief autorela-

tional strukturiert ist. Damit fungiert auch der Referenzbereich des Briefes als der Ort, an dem ein »autonomer« Lebensentwurf intern von den basalen Bedingungen dieses Gestaltungswillens durchkreuzt und der teleologische Zielentwurf unterlaufen wird.

Unter gesellschaftlichen Aspekten hat der *Brief als Kommunikationsmedium* die mediale Aufgabe, zwischen verschiedenen (nicht immer nur zwei!) Interaktionspartnern Austausch zu ermöglichen, Gemeinsamkeit oder Distanz zu stiften, Rollenbilder bzw. Rollenspezifika zu implementieren oder zu korrigieren, kurz, der dialogischen Verfasstheit der Gattung Rechnung zu tragen. Zugleich weist der Brief als Medium der Kommunikation in seinem Referenzbereich darauf hin, dass in soziohistorischer Hinsicht die Möglichkeiten und Grenzen individuellen Handelns in den unterschiedlichsten Kontexten verhandelt und markiert werden. Zu nennen wären hier soziale, kulturelle, politische, geschlechtliche, ästhetische, literarische, hierarchische, machtbezogene und viele weitere Diskurse.

Während auf individueller Ebene die medialen Strukturen des Briefes als Dokument und als Lücke einander zunächst antagonistisch gegenüber stehen und bei genauerer Analyse in einem unendlichen Verweisungszusammenhang zwischen Wahrhaftigkeitsnorm und Widerständigkeit changieren, so steht im Gegensatz zum Brief als Kommunikationsmittel, der ebenfalls Authentizität als Grundbedingung sinnstiftender Kommunikation erfordert, der *Brief als triigerisches Zeichen*. Dieser changiert – quasi parallel zur internen Dialogizität des autonomen Gestaltungswillens und der diesen Anspruch durchkreuzenden Diskurse – in seiner »externen« Dialogizität zwischen Authentizität und Inszenierung. Dabei schöpft er das gesamte, oben kurz angerissene Inszenierungspotential, alle Maskeraden, Verstellungen und Vorspiegelungen aus und verweist somit auf (s)eine mehr oder weniger universale Praktik.

Mit diesen Differenzierungen ergibt sich die Möglichkeit, erstens sowohl die Binnenperspektive des »selbst-bewussten, gestaltenden Individuums mit seinen intentional gesetzten teleologischen Zielentwürfen als auch die für das Individuum reflexiv nicht verfügbaren fundamentalen Bedingungen seiner epistolaren Kommunikation differenzieren und beschreiben zu können, ohne zweitens gleichzeitig die gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen eben jener Binnenperspektive vernachlässigen zu müssen. Außerdem erlaubt dieses Schema, neben der Berücksichtigung der pluralen Verflechtungen jedes einzelnen Aspektes mit allen anderen trotzdem die Brüche, Lücken und Leerstellen innerhalb eines einzelnen Aspektes untersuchen zu können, da z.B. jedes Element dieses Rasters das Problem von Authentizität und Fiktion differenziert und unterschiedlich funktionalisiert.

So ließe sich diese Konzeption auch für die Sub-Gattungen »des Briefes« fruchtbar machen. Bei den Privatbriefen würde in den verschiedenen Einzelbereichen die individuelle Selbststilisierung in unterschiedlichen intentionalen Kontexten zu berücksichtigen sein. Werden Briefe als Teil von Romanen analysiert, kann die spezifische Medialität epistolarer Kommunikation im epischen Kontext ebenso untersucht werden wie die Bedeutung einer fiktiven »authentischen Auto-Imago« für die Figurencharakterisierung oder die Individuation. Der Briefroman könnte als Fik-

tionalisierung des gesamten Schemas aufgefasst werden,⁵² womit sich hier Fragen nach dem Leser als »Fluchtpunkt der sich gegenseitig relativierenden Korrespondenzen«⁵³ der Rolle des Herausgebers, der verhandelten Topoi, der Transposition von Lebenswelt in Fiktion, der pädagogischen Wirkungsintention und nicht zuletzt der wechselseitigen Einflussphären von Literatur und Wirklichkeit⁵⁴ verorten lassen, um nur einige Problemfelder anzureißen, die in der Forschung zum Briefroman diskutiert werden.

Gattungstypologisch lässt sich der Brief also mit Hilfe dieses Schemas im Hinblick auf die schon dargelegten polyvalenten Einflussphären und Abgründe, Brücken, Lücken und Diskontinuitäten unter Berücksichtigung der vielfältig geformten Fiktionalisierungsmöglichkeiten beschreiben. Das Schema berücksichtigt allerdings auch die gesellschaftlichen diskursiven Praktiken, so dass die Beschreibung sich nicht auf die Binnensphäre des Briefautors beschränken muss, sondern, quasi als Korrektiv, kollektive Ausschlussmechanismen in den ›Privatentwurf‹ hereinholen kann und dadurch die Etablierung und gleichzeitige Dekonstruktion solcher Konzepte in den Blick kommt.

Auf Kleist bezogen ließe sich fragen, ob seine Briefe in der Tat »weitgehend solipsistische, ja monomanische Selbstmanifestationen«⁵⁵ sind, da die *conditio sine qua non* epistolaren Schreibens die gattungskonstitutive Dialogizität ist. Denn das Individuum kann nur aus dem doppelten Entwurf von ICH und Du heraus die epistolare Adressierung wieder auf sich zurückbinden. Wäre dies nicht der Fall, wäre bereits der Versuch einer *lingua epistolaris* obsolet.

⁵² Allerdings nicht deshalb, weil der Romanbrief die »Kommunikationsformen nicht-fiktionaler Briefes« (Herbert-Günther Klein, Der Romanbrief in der englischen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1986, S. 9) nachahmt, sondern weil »wirkliche Briefe dem Spiel von Sein und Schein strukturell genauso unterworfen sind wie ausgedachte epistoläre Schreiben.

⁵³ Kimpel, Der Roman der Aufklärung (wie Anm. 25), S. 103.

⁵⁴ Johann Wolfgang von Goethe notiert im so genannten ›Biographischen Schema‹ zum Jahr 1775: »Der Dichter verwandelt das Leben in ein Bild / Die Menge will das Bild wieder zu Stoff erniedrigen / Wirklichkeits Wesen« (Johann Wolfgang von Goethe, Paralipomena zu ›Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: Ders., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Bd. 14, hg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a.M. 1986, S. 868).

⁵⁵ Hans-Jürgen Schrader, Unsägliche Liebesbriefe. Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge. In: KJb 1981/82, S. 86–96, hier S. 90, wenngleich die psychologisierende Konsequenz, die Schrader aus diesem Befund zieht, dass z.B. die Briefe an Kleists Verlobte »wirkliche, nach Zuwendung, Trost und Halt beim geliebten Partner schreende Liebesbriefe« (ebd., S. 95) seien, auf eine biografische Ebene abzielt, während hier der Fokus auf die Konstruktionsbedingungen von Individualität gelenkt werden soll. Gegen Schrader wendet sich Günter Blamberger in seiner Kleist-Biographie (vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 85ff.). Auch Kleist orientiere sich »an Christian Fürchtegott Gellerts seit 1751 den Zeitgeschmack prägendem Briefsteller, dem zufolge die Sprache des Herzens [...] sich in keine Chrie zwingen lasse« (ebd., S. 94). Vgl. auch Dieter Heimböckel, Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne, Göttingen 2003, S. 44ff.

Insofern stehen die beiden Forschungstendenzen, die Briefe Kleists als ausschließlich monologisch bzw. als ausschließlich dialogisch zu charakterisieren, nicht im Widerspruch zueinander. Die Spezifik der Kleist'schen *lingua epistolaris* liegt gerade in dem Umstand, dass Mono- und Dialogizität sich wechselseitig bedingen und durchdringen: Nur die fundamentale Dialogizität der Gattung Brief ermöglicht dem Individuum Heinrich von Kleist, sich im Medium einer *lingua epistolaris* auto(r)relational auf sich selbst zurück zu binden und – sich weiterentwickelnd – im Medium der dichterischen Sprache die grundlegende Sprachskepsis zumindest temporär zu überwinden, bis sie durch den Freitod final fest-gestellt wird.

Günter Blamberger

KLEISTS BRAUTBRIEFE

Große Teile der Kleist-Forschung halten Kleists Brautbriefe seit Hans-Jürgen Schraders berühmten Aufsätzen im Kleist-Jahrbuch Anfang der 80er Jahre für »unsäglich«, für ein in ihrer Schulmeisterei und narzißtischen Quälerei Wilhelmines einmaliges Skandalstück in der amourösen Epistolographie.¹ Meine Gegenthese dazu ist: Kleists Liebesbriefe sind nicht Zeugnisse individuellen Versagens, sondern der historischen Problematik des Übergangs von der aristokratischen Ehekonzeption zur bürgerlichen Neigungspartnerschaft.

Die Ausgangsbedingungen des Verlobungsexperimentes sind bekannt: Wilhelmine nennt Heinrich im Vergleich zu seinem weit geselligeren Bruder Leopold »melancholisch und finster«, respektiert ihn jedoch in seiner Rolle als »Unterlehrer« (LS 36), der die an der Viadrina vermittelte Bildung an die Adelsfräuleins von Zenge und Kleist weitergibt. Die Umgangssprache der preußischen Aristokratie um 1800 ist französisch, zur verständigen Lektüre deutscher Literatur und Philosophie fehlt die Basis, Kleist schafft hier Abhilfe. Er unterrichtet Wilhelmine in den »Hauptregeln der deutschen Sprache«, was diese – ich zitiere sie – »recht gern annahm«, dann aber findet sie Überraschendes in einem Aufsatz eingeschlagen wieder,

einen Brief [...], worin er mir sagte, daß er mich schon lange herzlich liebe, und ich ihn durch meine Hand sehr beglücken könne. [...] Ich hatte ihn immer sehr unbefangen behandelt, und war ihm gut wie einem Bruder, doch liebte ich ihn nicht, und erstaunte über seine Erklärung, da ich vorher auch nicht das Geringste davon geahndet hatte [...].

Tags darauf schreibt Wilhelmine an Kleist, dass sie ihn »weder liebe, noch seine Frau zu werden wünsche«, doch »als Freund« würde er ihr »immer recht wert sein.« (LS 38) Wenngleich Kleists Liebesversuch fehlzuschlagen scheint, ist seine Vorgehensweise meines Erachtens nicht einfach als »Überraschungscoup« zu verstehen »wie ihn sehr Geschickte oder sehr Ungeschickte fertig bringen«, wobei Kleist laut Gerhard Schulz zu letzteren zu zählen sei.² Feststellbar ist lediglich, dass

¹ Vgl. Hans-Jürgen Schrader, *Unsägliche Liebesbriefe. Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge*. In: KJb 1981/82, S. 86–97; ders., »Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen«. Widerrufene Rollenentwürfe in Kleists Briefen an die Braut. In: KJb 1983, S. 122–179.

² Gerhard Schulz, *Kleist. Eine Biographie*, München 2007, S. 105.

Kleist sich schriftlich statt mündlich erklärt und damit eine Distanz zwischen sich und Wilhelmine einzieht, die der Tatsache entspricht, dass zwischen beiden noch keine Liebe ist und nach seiner Hoffnung erst Liebe sich entwickeln soll. Der Briefverkehr rückt an die Stelle unmittelbarer Aussprache, damit gesteht Kleist Wilhelmine die Freiheit der ruhigen Überlegung zu und erspart sich das Theater der ersten Worte, von dem es zwei zeitgenössische Varianten gibt: das aristokratische Rührstück raffinierter Galanterie und das bürgerliche Rührstück der ›Blödigkeit, die Demonstration von Unsicherheit als Zeugnis für die Authentizität des Liebesgeständnisses und die Unfähigkeit zur Verstellung.³ Kleist ist weder unbefangen noch schüchtern, wenn er heimlich einen Brief mit einem Liebesgeständnis übergibt. Er wählt für sein Liebesgeständnis vielmehr ein Medium, das »Zwischenräume« (DKV IV, 110)⁴ lässt, für die allmähliche Verfertigung der Gefühle und für die Verständigung über das richtige Ehekonzzept. Wie heißen die Alternativen? Gemäß der Standestradiotradition des Adels ist die Liebe nicht Ursache, sondern allenfalls Folge der Ehe. Ökonomische oder standespolitische Interessen sind ausschlaggebend für Allianzen. Die bürgerliche Ehephilosophie der Aufklärung propagiert zwar das Ideal der Neigungspartnerschaft, in der sich auf der Grundlage individueller Partnerwahl Tugend und Liebe verbinden sollen. Die Voraussetzung für die Ehe muß aber kein epiphanisch-plötzlicher Augenblick wechselseitiger Passion sein. Das ist ein romantisches Sonderfall. Als Regel gilt, wie in Sophie von La Roche erstmals 1771 erschienenem Roman »Geschichte des Fräuleins von Sternheim«: »Du weißt, daß ein Mädchen nicht ungebeten lieben darf.«⁵ Dieses Wissen ist nachhaltig. Damit beruhigen sich noch 1924, in Thomas Manns Roman »Der Zauberberg«, die Herren Peepkorn und Castorp angesichts der Irritationen Madame Chauchats: Frauen sind »reaktive Geschöpfe, ohne selbständige Initiative«, die von der »Begierde« des Mannes »berauscht werden«.⁶ Aus dem Heiratsangebot des Mannes haben sich die Gefühle der Frau erst zu entwickeln. Das braucht Zeit, und darauf kann Kleist nur hoffen. Er muß Wilhelmines Neigung gewinnen, ehe er beim Generalmajor Hartmann von Zenge mit einiger Aussicht auf Erfolg um ihre Hand anhalten kann. Für eine Partnerschaft nach konventionellen Standesgesichtspunkten hätte einer, der den Militärdienst quittiert hat und ohne Reichtum, Amt und Grundbesitz ist, keine Argumente.

So sucht Kleist nach dem Misserfolg des ersten Briefes Wilhelmine mit einem zweiten Brief zu überzeugen. Sie verbietet sich das. Nach acht Tagen reicht Kleist ihr den Brief »noch einmal mit tränenden Augen« (LS 38), um sein Gefühl zu beglaubigen. Für einen Ex-Offizier ist das ein starkes Stück, in der bürgerlichen

³ Vgl. hierzu Georg Stanitzek, Blödigkeit. Beschreibung des Individuums im 18. Jahrhundert, Tübingen 1989 (Hermaea: Germanistische Forschungen, Neue Folge Bd. 60).

⁴ So beklagt Kleist im Brief an Wilhelmine vom 5.9.1800 das mediale Defizit von Briefen, den Phasenverzug, die Trennung der Orte von Produktion und Rezeption, die auch ihre Vorteile hat – siehe dazu auch weiter unten.

⁵ Sophie von La Roche, Geschichte des Fräuleins von Sternheim, hg. von Barbara Becker-Cantarino, Stuttgart 1983, S. 30.

⁶ Thomas Mann, Der Zauberberg. In: Ders., Gesammelte Werke in zwölf Bänden, hg. von Hans Bürgin, Bd. III, Frankfurt a.M. 1960, S. 835f.

Literatur des 18. Jahrhunderts dagegen gängiges Klischee; die Augen gelten als das Fenster der Seele, »in ein weinendes Auge zu blicken bedeutet, eine Seele in ihrer unverfälschten Nacktheit zu sehen.«⁷ Wilhelmine von Zenge lässt sich dadurch zur Lektüre bewegen:

In diesem Briefe fragte er was ich an ihm auszusetzen habe, und versicherte, ich könne aus ihm machen was ich wolle, ich möchte ihm nur sagen wie er meine Liebe gewinnen könnte. Ich schrieb ihm wieder, und schilderte den Mann wie er mich glücklich machen könnte. Er gab sich so viel Mühe diesem Bilde ähnlich zu werden, daß ich ihm endlich erlaubte an meine Eltern zu schreiben, und ihm meine Hand versprach, sobald sie einwilligten. (LS 38)

Von Anfang an ist das Verhältnis der Brautleute also eines wechselseitiger Gestaltung. Weil wir nur die Lehrbriefe des Bräutigams haben, wird das oft übersehen. Es geht um den Ausgleich durchaus unterschiedlicher Interessen. Wilhelmine setzt auf die Standesehe, Kleist dagegen auf die Neigungspartnerschaft, er begreift die Standesinteressen des Adels vor allem als Einschränkung seiner Freiheit. Die Eltern von Zenge unterstützen ihre Tochter; die Einwilligung zur Verlobung wird Kleist im Frühjahr 1800 gegeben, nur auf Bewährung allerdings, er hat so lange damit zu warten bis er ein Amt hat. Eigentlich hat er wenig erreicht, vor allem ist er weiterhin unsicher über Wilhelmines Gefühle. Kurz nach dem Verlobungsabkommen mit den Zenges schreibt er ihr:

Was kann ich im Grunde, reiflich überlegt, mehr glauben, als was ich vor einem halben Jahre auch schon wußte, ich frage, was kann ich mehr glauben, als daß Sie mich *schätzen* u daß Sie mich wie *einen Freund* lieben?

Und doch wünsche ich *mehr*, und doch mögte ich nun gern *wissen*, was Ihr Herz für mich fühlt. Wilhelmine! Lassen Sie mich einen Blick in Ihr Herz thun. Öffnen Sie mir es einmal mit Vertrauen u Offenherzigkeit. So viel Vertrauen, so viel unbegrenztes Vertrauen von meiner Seite verdient doch wohl *einige* Erwiederung von der Ihrigen. Ich will nicht sagen, daß Sie mich lieben müßten, weil ich Sie liebe; aber vertrauen müssen Sie sich mir, weil ich mich Ihnen unbegränzt vertraut habe. [...] Sagen Sie es mir, wenn Sie mich lieben -- denn warum wollten Sie sich dessen schämen? *Bin ich nicht ein edler Mensch*, Wilhelmine? [...] Ich glaube, daß ich entzückt sein werde, [...] wenn Ihre Hand sich entschließen könnte, diese drei Worte niederzuschreiben: *ich liebe Dich.*

Ja, Wilhelmine, sagen Sie mir diese drei herrlichen Worte; sie sollen für die ganze Dauer meines künftigen Lebens gelten. Sagen Sie sie mir *einmal* u lassen Sie uns dann bald dahin kommen, daß wir nicht mehr nöthig haben, sie uns zu widerholen. Denn nicht durch Worte aber durch Handlungen zeigt sich *wahre Treue* u *wahre Liebe*. Lassen Sie uns bald recht *innig* vertraut werden, damit wir uns ganz kennen lernen. [...] Vertrauen u Achtung, das sind die beiden unzertrennlichen Grundpfeiler der Liebe [...]. Lassen Sie uns daher immer mit sanfter menschenfreundlicher Strenge über unser gegenseitiges Betragen wachen. Von Ihnen wenigstens wünsche ich es, daß Sie mir offenherzig alles sagen, was Ihnen vielleicht an mir mißfallen könnte. [...] Dafür will ich dann auch an Ihre Bildung arbeiten, Wilhelmine, und den Werth des Mädchens, das ich liebe, immer noch mehr veredlen und erhöhen. (DKV IV, 53–55)

⁷ So Albrecht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999, S. 97, dessen Studien zur Literatur der Empfindsamkeit auch für die Analyse von Kleists Brautbriefen mit Gewinn zu lesen sind.

Eindrücklich an diesem Brief ist, dass Kleist auch nach der inoffiziellen Verlobung ein Liebesbekenntnis von Wilhelmine einfordern muß, dass sie sich nach monatelanger Probezeit über Grad und Art ihrer Gefühle immer noch nicht deutlich geäußert hat. Nicht sie ist abhängig von Kleist, sondern Kleist von ihr, wie jeder, der mehr liebt als der andere. Die Forschung nimmt üblicherweise an, dass das Verlobungsexperiment angesichts von Kleists »gender trouble«, seiner Geschlechtsunsicherheit, amphibischen Natur und latenten oder tatsächlichen Homosexualität von vornherein ein fragwürdiger Liebesversuch war und Kleist sich durch die Ehe nur eine »Verfassung« geben wollte, wie später der sexuell ähnlich veranlagte Thomas Mann.⁸ Dergestalt deutet Britta Herrmann z.B. Kleists Belehrungen Wilhelmines in den vertraulichen, aber nicht geheimen, zumindest der familiären Öffentlichkeit zugänglichen Briefen entweder als Simulationen von Männlichkeit aus der Erwartungshaltung seiner Zeit heraus⁹ oder individualpsychologisch als verzweifelten Versuch, sich als Präzeptor der Braut und künftiger Eheherr zu stilisieren, weil er nicht Herr seiner selbst sei, sondern ein »hinsichtlich seiner Lebens- und Berufsperspektiven völlig verunsicherte[r], von Erfahrungen beständigen Versagens gepeinigte[r].«¹⁰ Kleists »Liebe« wird von Schrader auf folgende kompensatorische Funktion reduziert: »Die abstoßend zumutungsreichen Briefe sind wirkliche, nach Zuwendung, Trost und Halt beim geliebten Partner schreiende Liebesbriefe«.¹¹ Das erkläre auch, warum »herzliche und innig-zarte Töne gegenüber der Braut« in Umkehrung des üblichen Verlaufs einer Liebesbeziehung erst in der kritischen Endphase, jedoch nicht am Anfang zu hören seien.¹² Und Peter Staengle urteilt über den Anfang der Verlobungszeit: »Wenn Wilhelmine von Zenge erwartet hatte, Kleist würde sich durch ihr Einlenken als zärtlicher Liebhaber entpuppen und den Schulmeister ablegen, so musste sie sich bitter enttäuscht sehen.«¹³

Der eben mit Gründen in langen Passagen zitierte Brief vom Frühjahr 1800, am Tag nach der Einwilligung der Eltern in die Verlobung geschrieben, zeigt erstens, dass Kleist, will man ihm nicht Täuschung oder Selbsttäuschung unterstellen, von Anfang an nichts lieber gewesen wäre als ein »zärtlicher Liebhaber«, wenn es die Konventionen der Zeit zugelassen hätten und vor allem Wilhelmine. Zweitens beweist er, dass Wilhelmines Zurückhaltung eher destabilisierend auf Kleists Psyche gewirkt hat. Wenn Wilhelmine an Krug später schreibt: »Wenn Sie nicht der

⁸ Differenziert, aber letztlich entschieden argumentiert so z.B. Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, bes. S. 38–40, und gibt damit den Forschungskonsens wieder.

⁹ Vgl. Britta Herrmann, Auf der Suche nach dem sicheren Geschlecht. Die Briefe Heinrich von Kleists und Männlichkeit um 1800. In: Walter Erhart und Britta Herrmann (Hg.), Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit, Stuttgart und Weimar 1997, S. 212–234.

¹⁰ Schrader, »Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen« (wie Anm. 1), S. 122.

¹¹ Schrader, Unsägliche Liebesbriefe (wie Anm. 1), S. 95.

¹² Schrader, Unsägliche Liebesbriefe (wie Anm. 1), S. 88.

¹³ Peter Staengle, Heinrich von Kleist, München 1998, S. 33f.

Einige waren der mein Herz röhren konnte, so kann ich doch versichern, daß ich noch nie so von ganzem Herzen liebte, als ich Sie liebe« (LS 62a), so entspricht dies dem Exklusivitätsanspruch des neuen Partners, aber vermutlich auch der Wahrheit. Das ist bitter für Kleist und könnte erklären, warum es neben »innigzarten Tönen«, die man in den Eingangspassagen seiner Briefe an das »liebe[] theure[] Herzensminchen« (DKV IV, 68)¹⁴ doch nicht übersehen kann und darf, häufig Klagen Kleists über Wilhelmines Mangel an Liebe zu ihm gibt und unterschwellig oder offen aggressive Stellen, wie in dem Brief vom 5. September 1801 aus Lungwitz im Erzgebirge, in dem Kleist durchblicken lässt, dass er sich auch andere Mädchen als Wilhelmine zurechtschnitzen könne. Vielleicht war es Willhelmine ganz recht, dass Kleist auch nach dem inoffiziellen Verlobnis weiter den Lehrer spielen musste. Jedenfalls bedauert sie es nicht, im Gegensatz zur Kleist-Forschung:

Er gab mir interessante Fragen auf, welche ich schriftlich beantworten mußte, und er korrigierte sie. Er gab mir nützliche Bücher zu lesen, und ich mußte ihm meine Urteile darüber sagen, oder auch Auszüge daraus machen. [...] Auch schärfte er meinen Witz und Scharfsinn durch Vergleiche, welche ich ihm schriftlich bringen musste. So lebte er ganz für mich, ich gewann ihn recht lieb und machte mir es zur Pflicht auch ganz für ihn zu leben. Wenn ich mir zuweilen gestand, daß er dem Ideale von Mann, welches ich mir entworfen hatte, noch immer nicht entsprach, so dachte ich es gibt vielleicht keinen besseren, denn ich kannte auch keinen der mir lieber war als er. Ich erfüllte mein Vorhaben redlich. (LS 38)

Liebe erscheint hier als Ökonomie von Gabe und Gegengabe, statt als Anökonomie, als Verschwendug, Hingabe, Passion. Kleist hat diesen Tauschhandel in dem unmittelbar nach dem Verlobungsgespräch geschriebenen Brief selbst angeboten. Ob er seiner Natur entspricht, darf bezweifelt werden. Erst recht, wenn man an seine Frauengestalten, an Käthchen, Penthesilea, Natalie denkt. Es ist bemerkenswert, wie er im zitierten Brief nach der Verlobung erst um ein Liebesgeständnis bittet, dann um Treue und Achtung kämpft, also Bindungsmotive akzentuiert, die den Affekt der Liebe gerade nicht voraussetzen,¹⁵ und am Ende Bildung als Gelegenleistung verspricht. So moderat herabstimmen lässt er sich auf Dauer nicht. Wilhelmine gesteht später, als sie von Ludwig Tieck um Kleists Briefe gebeten wird, dass sie »so töricht war, viele von seinen Briefen zu verbrennen [...], weil sie alle in der höchsten Leidenschaft geschrieben« (NR 167) waren. Diese Briefe kennen wir nicht, aber offenbar gab es sie, und von den erhaltenen 35 Briefen Kleists an Wilhelmine sind lediglich 4 Briefe gänzlich dem Typus schulmeisterlicher Denkübungen zuzuordnen.¹⁶ Von daher ist es seltsam, wenn die Kleist-Forschung mit Schrader immer wieder behauptet, dass in Kleists Liebesbriefen »befremd-

¹⁴ Der Brief aus Berlin vom 16. August 1800 ist nur ein Beleg von vielen.

¹⁵ Vgl. Georg Simmel, Treue. Ein sozialpsychologischer Versuch. In: Ders., Gesamtausgabe, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 8: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. II, hg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech, Frankfurt a.M. 1993, S. 398–403.

¹⁶ So DKV IV, 57–60 (Brief vom 30.5.1800); 61–66 (Brief vom Frühjahr bis Sommer 1800) und, schon mit Abstrichen, 157–165 (Brief vom 16./18.11.1800) und 171–176 (Brief vom 29./30.11.1800).

licherweise« der »frühaufklärerische Typus des Briefs als Abhandlung«,¹⁷ Chrie genannt, dominierte, an Stelle des »auf persönlichen und vertraulichen Gedanken-austausch und intime Herzensoffenbarungen gerichteten sogenannten *natürlichen Briefs».¹⁸ Das Gegenteil ist richtig: Auch Kleist orientiert sich an Christian Fürchtegott Gellerts seit 1751 den Zeitgeschmack prägendem Briefsteller, dem zufolge »die Sprache des Herzens [...] sich in keine Chrie zwingen« lasse.¹⁹*

Die gelegentliche Schulmeisterei ist in Kleists Liebeskorrespondenz nur Beiwerk und Pflichtübung, originell ist er hier keineswegs. Dass er an Wilhelmines »Bildung arbeiten«, ihren »Werth [...] immer noch mehr veredlen und erhöhen« (DKV IV, 55) will, ist weniger skandalös als zeittypisch, ebenso wie Kleists Überlegungen zu den natürlichen und sozialen Bestimmungen von Mann und Frau. Wilhelmine regt sich darüber nicht auf, im Unterschied zur Kleist-Forschung. Von »Bildungsdiktatur«, von einem »sublimen Sadismus des Kleistschen Erziehungsprogramms« mit dem einzigen Ziel der Bestätigung der Superiorität bzw. Autorität des Mannes durch »(pseudo-)logische Winkelzüge« ist bei Staengle z.B. die Rede.²⁰ Ein Hauptbeweis ist ihm Kleists exemplarische Denkübung für Wilhelmine im Brief vom 30. Mai 1800, in der Kleist fragt, »welcher von zwei Eheleuten, deren jeder seine Pflichten gegen den andern erfüllt, am Meisten bei dem früheren Tode des andern verliert«, um sodann die Antwort musterhaft im Sinne weiterer Denkübungen Schritt für Schritt zu entwickeln. Die wichtigsten Sätze lauten:

Der Mann ist nicht bloß der Mann seiner Frau, er ist auch ein Bürger des Staates; die Frau hingegen ist nichts, als die Frau ihres Mannes; der Mann hat nicht bloß Verpflichtungen gegen seine Frau, er hat auch Verpflichtungen gegen sein Vaterland; die Frau hingegen hat keine andern Verpflichtungen, als Verpflichtungen gegen ihren Mann; das Glück des Weibes ist zwar *ein unerlässlicher*, aber nicht der *einzig* Gegenstand des Mannes, ihm liegt auch das Glück seiner Landsleute am Herzen; das Glück des Mannes hingegen ist *der einzige* Gegenstand der Frau [...]. Der Mann empfängt also unendlich mehr von seiner Frau, als umgekehrt die Frau von ihrem Manne.

Folglich verliert auch der Mann unendlich mehr bei dem Tode seiner Frau, als diese umgekehrt bei dem Tode ihres Mannes. Die Frau verliert nichts als den Schutz gegen Angriffe auf Ehre u Sicherheit, u Unterhalt für die Bedürfnisse ihres Lebens; das erste findet sie in den Gesetzen wieder [...]; das andere kann sie auch als Hinterlassenschaft von ihrem Manne erhalten haben. Aber wie will die Frau dem Manne hinterlassen, was er bei ihrem Tode verliert? Er verliert den ganzen Inbegrif seines irrdischen Glückes, ihm ist, mit der Frau, die Quelle alles Glückes versiegt, ihm fehlt Alles, wenn ihm eine Frau fehlt, u Alles, was die Frau ihm hinterlassen kann, ist das wehmüthige Andenken an ein ehemaliges Glück, das seinen Zustand noch um so trauriger macht. (DKV IV, 59f.)

Kleists Argumentation ist aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar. Der generative Kern der Denkübung besteht aber in Variationen von Hauptsätzen des »Allge-

¹⁷ Schrader, *Unsägliche Liebesbriefe* (wie Anm. 1), S. 86.

¹⁸ Schrader, *Unsägliche Liebesbriefe* (wie Anm. 1), S. 91f.

¹⁹ Christian Fürchtegott Gellert, *Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*, Leipzig 1751, S. 56.

²⁰ Alle Zitate bei Staengle, Heinrich von Kleist (wie Anm. 13), S. 34f., stellvertretend für die herrschende Meinung.

meinen Landrechts von Preußen und von Kants Eherechtstheorie, zwei Dokumenten des Reformgeistes Ende des 18. Jahrhunderts, die bezeugen, dass im Verständnis aufgeklärter Zeitgenossen Kleists Aufklärung nicht die autonome Emanzipation der Frau meint. Die Rolle des Gubernators, der »mit Weisheit die Bahn der Erde entworfen hat [...] u das Steuer des Schiffes mit starkem Arm«²¹ (DKV IV, 78) lenkt, die Kleist gegenüber Wilhelmine immer wieder einfordert, kommt dem Mann laut Kant ganz selbstverständlich zu: »Das Weib in jedem Alter wird für bürgerlich-unmündig erklärt; der Ehemann ist ihr natürlicher Kurator.«²² So steht es in der 1798 erschienenen »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht«, die sich im übrigen gegen jede Anstrengung zur Gelehrsamkeit bei Frauen ausspricht; im Vergleich dazu wirken Kleists Denkübungen für Wilhelmine und seine Lektüreempfehlungen von Rousseau oder Schiller geradezu emanzipatorisch. Bei Kant heißt es: »Was die gelehrt Frauen betrifft: so brauchen sie ihre *Bücher* etwa so wie ihre *Uhr*, nämlich sie zu tragen, damit gesehen werde, daß sie eine haben; ob sie zwar gemeinlich still steht oder nicht nach der Sonne gestellt ist.«²³ Kants Eherechtstheorie entspricht dem preußischen Gesetz, das 1794 in Kraft trat. Hier heißt es in § 184: »Der Mann ist das Haupt der ehelichen Gesellschaft«, in § 194 über die Pflichten der Frau: »Sie ist schuldig, dem Hauswesen des Mannes nach dessen Stande und Range vorzustehen« usw.²⁴ Die Frau hat sich ganz dem häuslichen Glück der Familie und des Mannes zu widmen, der Mann hat im Unterschied zur Frau noch andere Pflichten, das weiß auch Jean Paul: »So lang' ein Weib liebt, liebt es in Einem fort – ein Mann hat dazwischen zu thun«.²⁵ Der Mann ist Liebender und Staatsbürger, die Frau nur Liebende, der Mann ist in seiner Bestimmung gespalten, die Frau ist eins. Das ist ein bürgerliches Harmonieideal um 1800, das sich auch in Fichtes Rechtsphilosophie findet.²⁶ In der Frau findet der Mann Ganzheit. Mit ihrem Tod verliert er sie. Kleists melancholische Schlussätze in seiner Denkübung für Wilhelmine sind darin begründet.

Heutige Leser mögen schockiert darüber sein, dass die Frau aus der Öffentlichkeit ausgeschlossen wird, um dem Mann wenigstens zuhause die heile Welt zu garantieren. Um 1800 gilt die Ablösung von Standes- durch Geschlechterdifferenzen jedoch als fortschrittlicher Versuch zur Restabilisierung einer Gesellschaft,

²¹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.8.1800.

²² Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Ders., Werkausgabe in 12 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. XII: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2, Frankfurt a.M. 1968, S. 399–694, hier S. 522.

²³ Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (wie Anm. 22), S. 654.

²⁴ Zitiert nach William H. Hubbard, Familiengeschichte. Materialien zur deutschen Familie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, München 1983 (Statistische Arbeitsbücher zur neueren deutschen Geschichte), S. 50.

²⁵ Jean Paul: Titan [1801]. In: Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Eduard Berend, Abt. I, Bd. 9: Titan, 3. und 4. Bde., Weimar 1933, S. 10.

²⁶ Vgl. Johann Gottlieb Fichte, Fichtes Werke. 11 Bände, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Bd. III: Zur Rechts- und Sittenlehre I, Berlin 1971, S. 310ff. und zum Fichte-Bezug von Kleists Exemplar Gerhard Neumann, Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists. In: Freiburger Universitätsblätter 25 (1986), H. 91, S. 9–31.

deren feudale Strukturen sich auflösen. Kleists Belehrungen Wilhelmines sind weder sonderbar noch besonders brutal, sie vermitteln lediglich das neue bürgerliche Weiblichkeitmuster von liebender Gattin, Hausfrau und Mutter, an das sich ein Adelsfräulein wie Wilhelmine erst gewöhnen muß. Vielleicht wäre es ihr leichter gefallen, wenn Kleist in Frankfurt geblieben wäre, nicht Mitte August 1800 aus seiner Heimatstadt verschwunden wäre, um jahrelang dann auf Reisen zu sein, in Würzburg, in Paris, in Thun? Kein Wunder, dass diese Liebe scheitert, würde man aus heutiger Perspektive urteilen. Wer hält mit Anfang zwanzig schon eine Fernbeziehung zu einem perspektivlos nomadisierenden Studienabrecher über zwei Jahre lang aus? Ende des 18. Jahrhunderts ist eine Verlobung jedoch ein Vertrag, der nicht so einfach aufgekündigt wird. Johann Gottfried Herder ist mit Caroline Flachsland acht Jahre lang verlobt: »es ist Wohl lust, aus der Entfernung zu lieben!«²⁷ beschwört er Caroline und gesteht zugleich: »ich verdenke es Ihnen nicht, daß Ihnen das leidige Briefschreiben unter der Hand ermattet: als Briefschreiben ists nichts – aber als Täuschung, als Gegenwart, als Hoffnung?«²⁸ Welche Vor- und Nachteile hat eine Liebe in Briefen, wie Kleist und Wilhelmine sie von August 1800 an führen?

Festzustellen ist zunächst: Kleist wird mit jedem Brief aus der Ferne mutiger, die Intensivierung des Korrespondenz steigert die Intensität der Bekenntnisse und Forderungen. In Frankfurt hat er unter Familienaufsicht vor allem den braven Schulmeister spielen dürfen, die Nähe der nicht gänzlich für ihn entflammten Braut dürfte seine Wunschtätigkeit eher gehemmt haben; jetzt in der Entfernung, im Medium der Briefe, im Freiraum des Imaginären, entfaltet sie sich. Mag Kleist auch traurig aus Frankfurt abgereist sein, kaum in Berlin angekommen entwickelt er sofort bürgerliche Tagträume. Was wird Wilhelmine in Zukunft wohl lieber sein: »Wird sie hier in diesem dunklen Zimmer« einer Wohnung »nur den dünnen Vorhang zu öffnen brauchen, um mir den Morgengruß zuzulächeln, oder wird sie von dem weitesten Flügel jenes Schlosses her am Morgen einen Jäger zu mir schicken, um sich zu erkundigen, wie der Herr Gemahl geschlafen habe? – Ach, liebes Minchen, nein, gewiß, gewiß wirst Du das letzte nicht.«²⁹ (DKV IV, 70) Kleists Phantasien sind leicht zu durchschauen. Aus der Distanz entwickelt sich die Tanzlosigkeit.

Erlaubt sind solche freizügigen Stellen nur, weil Kleist seine Briefe nicht als Inszenierung, sondern als Herzensschrift deklariert: »Aber das Ganze ist ein Brief geworden [...], unter uns gesagt, es ist mein Herz. Du willst aber schwarz auf weiß sehen, u so will ich Dir denn mein Herz so gut ich kann auf dieses Papier mahlen [...].«³⁰ (DKV IV, 76) Die Medialisierung der Liebe treibt erst Kleists neue Herzensunmittelbarkeit hervor. In seinen Briefen wertet er Ferne in Nähe um und

²⁷ So in einem Brief vom 23. April 1771 in: Johann Gottfried Herder, Briefwechsel mit Caroline Flachsland, nach den Handschriften des Goethe- und Schillerarchivs hg. von Hans Schauer, 2 Bde., Weimar 1926–1928, Bd. 1, S. 174.

²⁸ Brief vom 17.8.1771 in: Herder, Briefwechsel mit Caroline Flachsland (wie Anm. 27), Bd. 1, S. 286f.

²⁹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 16.8.1800.

³⁰ Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.8.1800.

zitiert dabei Vorbilder der zeitgenössischen Literatur. Das ist in der Kultur der Empfindsamkeit eine vertraute Praxis, also nichts Besonderes Ende des 18. Jahrhunderts oder gar Kleist Eigentümliches. Das bekannteste Modell dafür liefert Rousseaus 1761 erschienener Roman *Julie oder Die neue Héloise*. Die Geschichte des Lehrers Saint-Preux und seiner adeligen Schülerin Julie d'Etange darf nicht glücklich enden; als Experiment für die Transformation aristokratischer in bürgerliche Gefühlskultur im Medium von Liebesbriefen macht sie trotzdem Epoche. Ich zitiere Saint-Preux: »Ich erhielt Deinen Brief mit der gleichen Entzückung, mit der mich Deine Anwesenheit erregt hätte; und im Ungestüme meiner Freude war mir ein bloßes Papier Ersatz für Dich [...]. Wundre Dich also nicht, wenn Deine Briefe, die Dich so deutlich zeigen, zuweilen auf Deinen Dich anbetenden Geliebten die gleiche Wirkung als selbst Deine Gegenwart ausüben! Wenn ich sie wieder und wieder lese, verliere ich den Verstand [...], mein Blut gerät in Wallung und schäumt, eine wilde Glut lässt mich zittern. Ich glaube, Dich vor mir zu sehen, Dich zu berühren, Dich an meine Brust zu drücken – anbetungswürdiges Wesen! Bezauberndes Mädchen! Quelle von Entzückung und Wollust!«³¹ In ähnlicher Weise steigert sich für Kleist der Erregungswert des eigenen Briefes:

Aber wenn ich denke, daß dieses Papier, auf das ich jetzt schreibe, das unter meinen Händen, vor meinen Augen liegt, einst in *Deinen* Händen, vor *Deinen* Augen sein wird, dann – küsse ich es [...] und küsse es wieder das liebe Papier, das Du vielleicht auch an Deine Lippen drücken wirst – und bilde mir ein, es wären wirklich schon Deine Lippen – Denn wenn ich die Augen zu mache, so kann ich mir einbilden, was ich will.³² (DKV IV, 133)

»In der Einsamkeit« des Schreibens »sieht und empfindet man auf andere Art als im Umgange mit der Welt«,³³ so Rousseau in seiner Vorrede zum Briefroman. Liebe in und durch Medien hat einen Vorteil: Sie steigert Sehnsucht und Begehrten und erlaubt es, das eigene Bild und das Bild der Geliebten in freier Willkür zu erhöhen. Der Nachteil ist, dass jede reale Begegnung der Liebenden dann nur noch enttäuschend sein kann und man besser einander fern bleibt, um die Illusionen nicht zu verlieren. Julie heiratet am Ende nicht den leidenschaftlichen Briefschreiber Saint-Preux, sondern den Herrn von Wolmar. Wilhelmine schreibt an ihren späteren Ehemann Krug helllichtig, dass Kleist sie zum »Ideal umschaffen« wollte, was sie »oft bekümmert« (LS 38) habe, und Kleists letzte Briefe an seine Braut betonen, immer wieder, dass er in seine Heimat nur zurückkehren werde, wenn er »der Erwartung der Menschen«, die er »thöriger Weise durch eine Menge von prahlerischen Schritten gereizt habe, entsprechen«³⁴ (DKV IV, 308) könne. Briefe verführen zu narzisstischen Größenphantasien, die zuhause, in der Begeg-

³¹ Jean-Jacques Rousseau, *Julie oder Die neue Héloise. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuß der Alpen*. Gesammelt und herausgegeben durch Jean-Jacques Rousseau, in der ersten deutschen Übertragung von Johann Gottfried Gellius, München 1978, S. 246 und 250f.

³² Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.9.1800.

³³ Rousseau, *Julie oder Die neue Héloise* (wie Anm. 31), S. 11.

³⁴ Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.5.1802.

nung mit der Realität, schnell wieder kleingemacht werden. Kleist spielt hier auf seine berufliche Zukunft an, aber das ist nicht alles. Indem er weiter auf Reisen ist, geht er sowohl familiären Vorwürfen wie vermutlich auch erotischen Frustrationen aus dem Weg.

Liebesbriefe verlangen nach Antwort, jede Unterbrechung der Korrespondenz schürt Zweifel. »Ich werde nicht mehr geliebt« heißt die Botschaft, wenn die Post ausbleibt. Das ist ein weiterer Nachteil einer Liebe in Briefen. Kleist versucht ihn mit größter Sorgfalt zu vermeiden: »Wie leicht können Briefe auf der Post liegen bleiben, oder sonst verloren gehen; wer wollte da gleich sich ängstigen?« So versucht er Wilhelmine und sich zu beruhigen und schlägt vor, jeden Brief durch eine Rubrik »Abgeschickt« und »Empfangen« zu ergänzen.³⁵ (DKV IV, 81f.) Letztlich hilft das nichts, im September 1800 schreibt Kleist aus Würzburg:

Und immer noch keine Nachrichten von Dir, meine *liebe* Freundinn? [...] Ist denn ein Abgrund zwischen uns eingesunken, daß sich die Länder nicht mehr ihre Arme, die Landstraßen, zureichen? [...] Oder ist doch irgend ein Unhold des Mißtrauens zwischen uns getreten, mich loszureißen von Deinem Herzen? [...] Wilhelmine! Bin ich Dir nichts mehr werth?³⁶ (DKV IV, 130f.)

Gespensterhaft ist auch, dass sich *in* der schriftlichen Korrespondenz Sender und Empfänger von Briefen in phantasmatische Figuren verwandeln. Wenn man miteinander spricht, kann man sich sehen, den Wert von Sätzen aus der Mimik und Gestik des Sprechenden verstehen, bei Missverständnissen notfalls nachfragen, auf Stimmungen des Partners reagieren. Schriftliche Liebe dagegen ist körperlos; »die Schrift« scheint, um einen Kafka-Satz zu variieren, »unveränderlich«, und »die Meinungen« des Empfängers »sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber«.³⁷ Dafür sorgt auch der Phasenverzug von Briefen. Sender und Empfänger sind niemals dieselben, die sie einmal waren, als sie einander zum letzten Mal lasen oder sich schrieben: »Liebe, theure Wilhelmine, [...] O wie schmerzt es mich, daß ich vorgestern in meiner übeln Laune jenen trüben Brief an Dich abschickte, den Du grade heute empfangen haben wirst, grade heute, wo ich den Deinigen empfing, der mir so herrlich den Muth u die Liebe von Neuem belebte. Verzeihe mir diesen letzten Ausbruch meiner Unzufriedenheit mit mir, antworte mir gar nicht auf diesen Brief, verbrenne ihn lieber ganz u ließ dafür diesen recht oft durch, den ich froh u heiter u mit Innigkeit für Dich niederschreibe.«³⁸ (DKV IV, 177) An solchen medialen Verwirrspieln, die letztlich doch nie der Post, sondern dem Briefschreiber selbst als Schuld angerechnet werden, kann eine Liebe auch scheitern. Je länger die Zeit des Briefschreibens dauert, desto unwahrscheinlicher wird es, dass es seinen Zweck erfüllt, den »Abgrund« an Missverständnissen zu überbrücken, bis die Liebenden wieder zusammen sind. Das hat wohl auch Wilhelmine gespürt und in ihrer Antwort auf diesen Brief Kleists vom Januar 1801 den »Vor-

³⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.8.1800.

³⁶ Brief an Wilhelmine von Zenge, 19.9.1800.

³⁷ Franz Kafka, Der Proceß. In: Ders., Schriften – Tagebücher. Kritische Ausgabe in 15 Bänden, hg. von Jürgen Born u.a., Bd. 3, Frankfurt a.M. 2002, S. 298.

³⁸ Brief an Wilhelmine von Zenge, 11.1.1801.

schlag« gemacht, »ein oder ein Paar Wochen mit Schreiben zu pausiren, um mir dann desto mehr schreiben zu können. Sorge u Mühe muß Dir dieser Briefwechsel nie machen, der nur die Stelle eines Vergnügens, nämlich uns mündlich zu unterhalten, ersetzen soll.«³⁹ (DKV IV, 184) Die Briefe Kleists an Wilhelmine werden in der Folge weniger. Der intime, zärtliche Ton bleibt, aber die Schilderung der Reiseerlebnisse bekommt mehr und mehr Raum.

Kleists Projekt einer bürgerlichen Neigungspartnerschaft scheitert jedoch nicht an den Unzulänglichkeiten der Post. Kleist lebt, schreibt und liebt nach den Rezepten von Rousseaus *Nouvelle Héloïse* oder *Emile*. Für Wilhelmine gilt Gleichtes nicht, obwohl ihr Kleist anlässlich seiner Parisreise im Frühjahr 1801 Rousseaus sämtliche Werke schenkt und ihr aufträgt, »den Emil ganz zu beendigen.«⁴⁰ (DKV IV, 203) Wenn Wilhelmine Rousseaus *Emile* zu Ende liest, kommt sie ins fünfte und letzte Buch, in dem die Erziehung der Frauen behandelt wird, das Wechselverhältnis von Mann und Frau und die Pflichten und Nöte der Verlobungszeit am Beispiel der Brautleute Émile und Sophie. Émiles Mentor befiehlt seinem Schützling hier, seine Braut für eine Bildungsreise zu verlassen, und zwar für mindestens zwei Jahre, »um ihrer würdig wiederzukehren.«⁴¹ Émiles Bildungsreise soll ihm nicht nur Wissen über fremde Länder und Völker vermitteln, sondern vor allem Wissen über sich selbst, über die Wahl seines Berufs, die Wahl des Lebensortes für sich und seine Familie usw.:

Aber ehe du heiratest, muß[t] du wissen, was für ein Mensch du sein willst [...] Wenn es ein rechtmäßiges und sicheres Mittel gibt, ohne Ränke, Machenschaften und Abhängigkeit zu leben, dann ist es [...], von seiner Hände Arbeit zu leben, indem man sein eigenes Land bestellt. Aber wo ist der Staat, wo man sagen kann: Der Boden unter meinen Füßen gehört mir? [...] Ich mache dir einen Vorschlag: Benützen wir die zwei Jahre, die uns bis zu deiner Rückkehr zur Verfügung stehen, um eine Zuflucht in Europa zu suchen, wo du mit deiner Familie glücklich [...] leben könntest.⁴²

Kleists Vorschlag, ein Landmann zu werden und Wilhelmine zur Bäuerin zu machen, ist gut rousseauistisch und keineswegs so verrückt, wie es auf den ersten Blick scheint. Falsch wäre es, sich die beiden in grober Tracht und Kopftuch auf dem Feld mit bloßer Hand arbeitend vorzustellen oder abends am warmen Herd in einer Alpenhütte. Kleist sieht sich nach »Gütern«⁴³ (DKV IV, 297) in der Schweiz um; an das aus Preußen vertraute Modell einer Gutswirtschaft soll Wilhelmine denken, mit »wenigstens 2 oder 3 Mägde[n]«, die ihr »zur Seite gehen«. Wilhelmine, die den »Emil« vermutlich längst ausgelesen hat, weiß, dass gegen Rousseau keine Sachargumente helfen, und beruft sich auf Gefühle, auf ihre Anhänglichkeit ans väterliche Haus, auf die Schwachheit ihres Körpers oder auf Anfälle von Kopfschmerz bei Sonnenschein. »Manche Deiner Gründe der Weige-

³⁹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.1.1801.

⁴⁰ Brief an Wilhelmine von Zenge, 22.3.1801.

⁴¹ Jean-Jacques Rousseau, *Emile oder Über die Erziehung*, übersetzt von Ludwig Schmidts, 11., unveränderte Auflage, Paderborn u.a. 1993, S. 493.

⁴² Rousseau, *Emile oder Über die Erziehung* (wie Anm. 41), S. 502–504.

⁴³ Brief an Heinrich Zschokke, 1.2.1802.

rung sind so seltsam«⁴⁴ (DKV IV, 285), schreibt Kleist und hat damit Recht. In Wahrheit hat sich Wilhelmine innerlich von Kleist entfernt: »Meine Hoffnung, und die Erwartung von einer frohen Zukunft, waren schon längst in mir gesunken«, schreibt sie später. (LS 62a)

Kleist bemüht in seinen Brautbriefen des öfteren den Opferdiskurs, die Kunst, wie er es später nennen wird, »sich aufzuopfern, ganz, für das was man liebt, in Grund und Boden zu gehn [...].« (DKV IV, 507) Wilhelmine ist zur Aufgabe aller Sicherheiten um des Neuen, Unbekannten willen nicht bereit, was man ihr nicht vorwerfen kann. Kleists grausame Trennung von ihr ist gleichfalls konsequent und ein Ausweis seines destruktiv-konstruktiven Charakters: Nach langer Wartezeit und schmerhaft vergeblichem Ringen um eine gemeinsame Basis mit Wilhelmine legt er lieber alles in Trümmer, um sich neue Wege zu suchen, schafft er aus der Bahn, was ihn an einem freien Leben hindert. Lieber ein Ende mit Schrecken – das entwertet jedoch nicht den Liebesversuch am Anfang. Kleists Liebe zu Wilhelmine führt nicht zur Wechselerkennung der Liebenden, aber zur Selbsterkenntnis beider. Wilhelmine nimmt die Stelle im Fräuleinstift Lindow bei Ruppin an und sucht sich später einen Ehemann, der zwar nicht ihres Standes ist, aber ihr ein standesgemäßes Leben sichert. Kleist dagegen befreit sich vom Erwartungsdruck, den Wilhelmines und seine Familie ihm auferlegt haben, und findet sich selbst in dieser Befreiung wieder. Um nicht hinter sich selbst zurückzubleiben, hatte er schon die militärische Karriere und dann das Studium aufgegeben, jetzt kassiert er den nach dem Vorbild von Rousseaus *Emile* entworfenen Heiratsplan und wendet sich einem neuen Projekt zu: der Schriftstellerei, der freien und autonomen Autorschaft.

⁴⁴ Brief an Wilhelmine von Zenge, 2.12.1801.

Harro Müller-Michaels

DENKÜBUNGEN HEINRICH VON KLEISTS

Von der Provokation des Fragens

Zeiten des Umbruchs sind Zeiten drängender Fragen. Das gilt in besonderem Maße für die Jahre nach der Französischen Revolution: Wie viel Gewalt ist nötig, um das Ancien Régime zu beseitigen? Unterläuft der *terreur* nicht die Ziele der Revolution? Wie soll eine demokratische Verfassung aussehen? Ist nicht eine unabhängige Gerichtsbarkeit notwendige Bedingung gerechter Gesellschaftsordnungen? »Wie hast du's mit der Religion? Was kann die Kunst bewirken? Wie lässt sich anspruchsvolle Bildung für möglichst viele Jugendliche organisieren?

In noch höherem Maße als in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts bestimmen Fragen das Denken und Handeln unserer Zeit. Man hat wohl zu Recht von den Fragen als dem Rohstoff des 21. Jahrhunderts gesprochen. Der Unterschied zu der Zeit vor zweihundert Jahren liegt vor allem in der Universalisierung und in der Tatsache begründet, dass die Fragen durch eine Maschine verwaltet, hierarchisiert werden und über die Medien mit Antworten als öffentliche Meinung zurückkehren. Die Fragen werden drängender, die Antworten sind abhängig von dem unterschiedlichen Profil der Kulturen, fallen nur unzureichend aus und provozieren partielle und universale neue Fragen.

Wie die Fragen die Agenda von Politik und Wissenschaften bestimmen, so auch das private Leben. Mehr als unsere Selbstdarstellung auf den Webseiten verraten Fragen das Profil der Persönlichkeit: die drängenden Probleme, das besondere Interesse, die aktuellen Wünsche und Hoffnungen. Auch wenn sich Kleists Fragen nicht systematisch wie mit Hilfe einer Suchmaschine ermitteln lassen, finden sie sich bei ihm doch in großer Zahl in den Briefen und vermitteln das komplexe Bild seiner Persönlichkeit, z.B.

»Wenn du dein Wissen nicht nutzen willst, warum strebst du denn so nach Wahrheit?«
So fragen mich viele Menschen, aber was soll man ihnen darauf antworten? Die einzige Antwort die es gibt, ist diese: *weil es Wahrheit ist!* – Aber wer versteht das? (SW⁹ II, 603)¹

Das Streben nach Wahrheit ist Kleist wichtiger als das Anhäufen und Anwenden des Wissens; es geht allein um die Wahrheit selbst, nicht um ihren Gebrauchswert.

¹ Brief an Ulrike von Kleist, 25.11.1800.

Verstehen kann das nur, wer von der Zweckfreiheit der Erkenntnis in Wissenschaft und Kunst überzeugt ist. Kleist selbst kann niemanden nennen.

Im Jahr 1800 ist er ganz fixiert auf die Wissenschaften der *artes*-Fakultät: Philosophie, Mathematik, Experimentalphysik, Künste, Religion. Das Studium der höheren Fakultäten (Theologie, Jura, Medizin) interessiert ihn noch nicht.² Wilhelmine von Zenge fragt er dann aber anderthalb Jahre später, am 22.11.1800:

Glaubst Du nicht, daß ich bei so *vielen* Bewegungsgründen, mich zu einem brauchbaren Mann zu bilden, endlich brauchbar werden werde? Glaubst Du nicht, daß ich Kräfte genug sammeln werden, einst Dich und mich zu ernähren? Glaubst Du nicht, daß ich mir, bei der vereinten Richtung aller meiner Kräfte auf ein einziges Ziel, endlich ein so bescheidnes Glück, wie das häusliche, erwerben werde? (SW⁹ II, 599)

Schon im Frühjahr hatte er in einem langen Brief seinen »fünffachen Scheideweg« (SW⁹ II, 504)³ der offenen Berufswahl im Für und Wider erläutert: Jura, Diplomatie, Finanzverwaltung, akademisches Amt oder Ökonomie, wobei vor allem der Hochschullehrer den Vorteil habe, sich zum Weltbürger weiterentwickeln zu können. Entscheiden aber möchte Kleist sich für keine der akademischen Berufsausbildungen, sondern sich ganz der allgemeinen Bildung in den Disziplinen der Philosophischen Fakultät widmen – am liebsten an der Universität Göttingen.⁴ In den Briefen an Christian Ernst Martini vom 18. und 19.3.1799 hat er dieses Zentrum seines Lebensplans eindeutig formuliert:

Ich getraue mir zu behaupten, daß, wenn es mir gelingt, bei der möglichst vollkommenen Ausbildung meiner geistigen und körperlichen Kräfte, auch diese benannten Eigenschaften einst fest und unerschütterlich in mein Innerstes zu gründen, ich, unter diesen Umständen, nie unglücklich sein werde. (SW⁹ II, 476)

Einen Tag später wendet er den Gedanken ins Positive: Es würde ihm leichter, sich »für das Besondere eines Amtes zu bilden, wenn ich mich für das Allgemeine, für das Leben gebildet habe« (SW⁹ II, 484). Dieser allgemeinen Bildung in einem Studium generale gilt sein ganzes Interesse. Das Streben nach einem immer höheren Grad an Vollkommenheit hat sein Leben von Jugend an bestimmt:

Bildung schien mir das einzige Ziel, das des Bestrebens, *Wahrheit* der einzige Reichtum, der des Besitzes würdig ist. – Ich weiß nicht, liebe Wilhelmine, ob Du diese zwei Gedanken: *Wahrheit* und *Bildung*, mit einer solchen Heiligkeit denken kannst, als ich [...]. (SW⁹ II, 633)⁵

Beide Strebensziele sind aber nur als unabsließbare Prozesse zu denken, bei denen es nicht so sehr um die erworbenen Kenntnisse, sondern um die Entfaltung der Kräfte geht, die die Selbstständigkeit des Denkens, Empfindens und Urteilens erhöhen. Der Vollkommenheit kommt der Mensch gerade dadurch näher, dass er die Unvollkommenheit des gegenwärtigen Status anerkennt. Dieses allgemeine Menschenrecht auf Bildung gilt auch für Frauen. Ulrike mahnt er, sich nicht dem

² Vgl. SW⁹ II, 483; Brief an Christian Ernst Martini, 19.3.1799.

³ Brief an Wilhelmine von Zenge, Anfang 1800.

⁴ Vgl. SW⁹ II, 483; Brief an Christian Ernst Martini, 19.3.1799.

⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge, 22.3.1801.

Spiel des Zufalls auszuliefern, sich nicht wie »eine Puppe am Drahte des Schicksals« (SW⁹ II, 490) führen zu lassen, sondern die Führung zur Selbstständigkeit selbst zu übernehmen: »Bist Du nicht ein freies Mädchen, so wie ich ein freier Mann? Welcher andern Herrschaft bist Du unterworfen, als allein der Herrschaft der Vernunft?« (SW⁹ II, 491)⁶

An einer solchen allgemeinen Bildung will Kleist mit Wilhelmine von Zenge arbeiten, und, wie er schreibt, »den Wert des Mädchens, das ich liebe, immer noch mehr veredlen und erhöhen« (SW⁹ II, 503).⁷ Auch wenn er die ihr zugeschriebene Rolle als zukünftige Ehefrau und Mutter beschreibt, billigt er Wilhelmine von Zenge das gleiche Recht zu, sich zu entwickeln wie er selber und für die späteren Kinder, »erleuchtet, aufgeklärt, vorurteilos, immer der Vernunft gehorchend, gern dem Herzen sich hingebend« (SW⁹ II, 565)⁸ zu sein. Sich zu mehr Selbstständigkeit und Mündigkeit zu entwickeln, wird zum gemeinsamen Programm der allgemeinen Bildung:

[G]ute Menschen wollen wir sein und uns mit der Freude begnügen, die die Natur uns schenkt. *Lieben* wollen wir uns, und *bilden*, und dazu gehört nicht viel Geld – aber doch etwas, *doch etwas* – und ist das, was wir haben, wohl hinreichend? Ja, das ist eben die große Frage. (SW⁹ II, 587)⁹

Wieder endet die Feststellung, dass Liebe und Bildung alles ist, was er begeht,¹⁰ mit einer Frage, die das eigene Nachdenken Wilhelmines befördern soll. Man mag das Rollenbild von der Frau bei Kleist aus heutiger Sicht kritisieren, wenn man vergessen will, dass akademische Ämter, jenseits der Verantwortung für die Häuser des Adels und Bürgertums, den Frauen erst seit 1908 mit der Zulassung zum Abitur zugänglich sind, aber man kann nicht bestreiten, dass für ihn Frauen und Männer das gleiche Recht auf allgemeine Menschenbildung haben, das ihre Autonomie befördert. In dem Punkt ist Kleist fortschrittlicher als die meisten seiner Zeitgenossen. Ihn wiederholt als Schulmeister zu bezeichnen, wie es in der Literatur immer wieder geschieht,¹¹ verkennt das anspruchsvolle Bildungsprogramm und verletzt nebenbei das Engagement der Lehrer, die das Bildungsprojekt um 1800 entschlossen vorangetrieben haben.

Wenn junge Frauen wie auch die Männer allein der Vernunft folgen, kann die Argumentation auch zu Widersprüchen mit der herrschenden Meinung führen. In der Arbeit an den Widersprüchen wird Selbstständigkeit in besonderem Maße herausgefordert. Zehn Jahre später, im ›Allerneuesten Erziehungsplan‹, hat Kleist

⁶ Brief an Ulrike von Kleist, Mai 1799.

⁷ Brief an Wilhelmine von Zenge, Anfang 1800.

⁸ Brief an Wilhelmine von Zenge, 15.9.1800.

⁹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 13.11.1800.

¹⁰ Vgl. auch SW⁹ II, 574; Brief an Wilhelmine von Zenge, 10.10.1800. Anne Fleig sieht in dem »Bildungsprojekt« der Verlobten das Kernstück der Vertrauensbildung, das »buchstäblich auf die Herausbildung der Liebe« zielt; Anne Fleig, Vertrauensbildung? Heinrich von Kleists Briefe an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge. In: Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800, Köln, Weimar und Wien 2013, S. 105–116, hier S. 110.

¹¹ Vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 94f.

die These, dass der Mensch nicht durch Nachahmung, sondern durch Widerspruch zur Autonomie gelangt, anschaulich erläutert: Das Kind sei nicht Wachs in den Händen der Erzieher, das sich nach dem Muster kneten lässt, sondern »es lebt, es ist frei; es trägt ein unabkömmlinges [...] Vermögen der Entwickelung, und das Muster aller innerlichen Gestaltung, in sich« (SW⁹ II, 335). In jeder natürlichen Erziehung herrsche das »Gesetz des Widerspruchs«, die Neigung, uns »immer auf die entgegengesetzte Seite hinüber zu werfen« (SW⁹ II, 330). Das Gegenteil des Gesagten mitzudenken, ist das zentrale Mittel der Wahrheitsfindung; heute würde man von der Dialektik der Denkbewegung sprechen, die Verifikation auf Zeit sichert.

Damit ist die These meiner Ausführungen implizit erläutert: Die Fragen Kleists in seinen Briefen, besonders die »Denkübungen« (SW⁹ II, 508) für Wilhelmine von Zenge, sind das breit angelegte akademische Programm einer allgemeinen Bildung, die das Fundament des Wissens und der methodischen Fähigkeiten für eine kontinuierlich höher zu entwickelnde Tätigkeit in Beruf und Leben baut.

Vor der Eröffnung der Denkpartie gibt Kleist im Brief vom 30.5.1800 seine Begründung. Die Erörterung »zweifelhafter Fragen« sei nützlich, weil dadurch der Stil geübt, die »höheren Seelenkräfte« (SW⁹ II, 505) ausgebildet und die Urteile über umstrittene Sachverhalte gewonnen werden. Nicht nur, weil seit Kants »Kritik der reinen Vernunft« die Gewissheit über die Tatsachen und Urteile verloren gegangen und Wahrheiten nur in gemeinsamen Anstrengungen der Menschen im Gebrauch ihrer Vernunft auf Zeit festgestellt werden können, sondern vor allem, weil es mehr als um die Gegenstände um die Verfahren zur Sicherung von Erkenntnis geht: methodische statt materialer Bildung. Heute würde man von der Hermeneutik als Verfahren sprechen, in der aus dem Verständnis der Frage die These folgt, die durch Argumente, Beweise und Beispiele gestützt wird, so dass die Schlussfolgerung begründet und nachvollziehbar wird. Diesen Dreischritt erläutert Kleist in seiner Antwort auf die erste Frage: »[W]elcher von zwei Eheleuten, deren jeder seine Pflichten gegen den andern erfüllt, am meisten bei dem früheren Tode des andern verliert?« (SW⁹ II, 506)? Zu Beginn fragt der Verstand: »[W]as willst Du?« und öffnet den Erwartungshorizont. Dann ist die Urteilskraft mit dem komplexen Impuls »[W]orauf kommt es an?« gefragt, mit deren Hilfe Argumente in gegliederter Form vorgetragen werden; bis dann die Vernunft mit der Frage »[W]orauf läuft das hinaus?« die Schlussfolgerung präsentiert. Die abstrakte Darstellungstheorie wird abschließend durch Kleists eigene Antwort auf die Frage in einem Aufsatz praktisch ausgeführt – mit dem bekannten Ergebnis (vgl. SW⁹ II, 508). Auf die Schlussfolgerung kommt es ihm weniger an als auf den Erkenntnisprozess selbst. Wie er selber soll Wilhelmine lernen, mit Vernunftgründen zu einem eigenen Urteil zu gelangen. In seinem Brief an Martini hat er die Bedeutung des entdeckenden Lernens unterstrichen:

[W]enn ich einen Beweis lese, gehe ich nicht eher zur Folgerung, als bis ich den Grund einsehe, und baué nicht fort, ehe ich nicht den Grundstein gelegt habe. Nichts stört mich in meiner Betrachtung, und wenn mich irgend ein sich ergebender Um-

stand zum Nachdenken verführt, erkläre ich mich über diesen auch und gehe von dannen weiter, wo ich stehen blieb. (SW⁹ II, 481)¹²

Bei Wilhelmine lobt er später ihr Talent, »wahrnehmen« zu können, also Fragen zu verstehen und Beobachtungen als Anregung zum Denken zu nutzen (SW⁹ II, 604f).¹³ Zuvor hat er sie durch eine Frage im Horizont ihrer Beschäftigung auf die Methode des Selbstdenkens hingewiesen:

Wenn Dir beim Stricken des Strumpfes eine Masche von der Nadel fällt, und Du, ehe Du weiter strickst, behutsam die Masche wieder aufnimmst, damit nicht der eine aufgelöste Knoten alle die andern auflöse und so das ganze künstliche Gewebe zerstört werde – welche nützliche Lehre gibt Dir das für Deine Bildung [...]? (SW⁹ II, 595)¹⁴

Mit dem Appell zu selbständiger Bildung nimmt Kleist die Debatte seiner Zeit auf. Nach der Französischen Revolution bewegte die Verantwortlichen in den Staaten des Reiches die Frage, wie das Bürgertum ohne die Exesse der Gewalt auf die Verantwortung in Staat und Gesellschaft vorbereitet werden kann. Die Antwort war eindeutig, nämlich durch die Bildung aller Kräfte der heranwachsenden Persönlichkeiten: »Daß ich dir's mit einem Worte sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht«.¹⁵ Neben Johann Wolfgang von Goethes »Wilhelm Meister« sind Friedrich Schillers »Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen«, Karl Philipp Moritz' »Deutsche Sprachlehre«, Johann Gottfried Herders Reden jeweils zum Abschluss des Schuljahres und Jean Pauls »Levana. Ein Erziehungsbuch« die herausragenden Beispiele für die Diskussion über Ziele, Inhalte und Verfahren allgemeiner Bildung der Menschen in der neuen Bürgerrepublik. »Humanitas ist unsre res publica«,¹⁶ wie Herder fordert. Die öffentlichen Reden in den Schulen machen auf einen zweiten, für Kleist in Berlin und Frankfurt wohl wichtigeren, Strang der Debatten aufmerksam: 1788 wurde in Preußen das Abitur eingeführt und damit die Diskussion über die notwendigen Voraussetzungen des Studiums in den höheren, berufsausbildenden Fakultäten eröffnet. Einer der Meinungsführer der Didaktik, Direktor der Franckeschen Stiftungen in Halle, August Hermann Niemeyer, schrieb 1796 in seinen »Grundsätzen der Erziehung und des Unterrichts«:

Bei allem Unterricht – mag er betreffen, was er will, mag er sich einen noch so bestimmten und besonderen Zweck vorsetzen und bald auf die eine oder andere Seelen-

¹² Brief an Christian Ernst Martini, 19.3.1799.

¹³ Brief an Wilhelmine von Zenge, 29.11.1800.

¹⁴ Brief an Wilhelmine von Zenge, 18.11.1800.

¹⁵ Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Ders., Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 7: Romane und Novellen II, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, München 1998, S. 7–610, hier S. 290.

¹⁶ Johann Gottfried Herder, [Von der Integrität und Scham einer Schule. Schulrede Juli 1794]. In: Ders., Werke in zehn Bänden, Bd. 9,2: Journal meiner Reise im Jahr 1769. Pädagogische Schriften, hg. von Rainer Wisbert unter Mitarbeit von Klaus Pradel, Frankfurt a.M. 1997, S. 699–706, hier S. 700. Vgl. dazu auch Harro Müller-Michaels, Humanitas ist unsre res publica. Konzepte der Humanität in einer Reihe von Reden und Briefen. In: Herder Jahrbuch 9 (2008), S. 99–107.

kraft berechnet sein – muß man dennoch stets den ganzen Menschen mit allen seinen Anlagen und Kräften im Auge behalten. So nur wird die Einseitigkeit der Bildung verhütet.¹⁷

Ganzheitliche Bildung tritt in den Mittelpunkt: Neben der Ausbildung des Verstandes auch die des Witzes, der Empfindungen, der Phantasie und der ästhetischen Erfahrung. Der radikale Aufklärer und Jakobiner unter den Pädagogen, bis 1793 Professor am Joachimthalschen Gymnasium in Berlin, Peter Villaume, spricht in Anlehnung an die *liberales artes* der Philosophischen Fakultät von liberaler Bildung (*liberal arts*) und meint die Allgemeinbildung:

Sie begreift alles, was ohne Rücksicht auf einen besonderen Stand oder Beruf, die Bildung des Geistes, die Entwicklung des Verstandes, die Veredelung des Herzens, die Vervollkommnung des Menschen, als solchen und in der bürgerlichen Gesellschaft befördert.¹⁸

Die ganzheitliche Bildung, »Übung und Schärfung der Seelenkräfte«, wie auch Villaume sagt, gelingt vor allem durch Förderung des Sprachvermögens. Sprache wird nicht mehr nur als Mittel der Darstellung, sondern als Ausdruck der Seelenkräfte verstanden. Aus dieser Grundannahme der Sprachtheorie erwächst die Bedeutung des Aufsatzes. Noch einmal Villaume:

Die Sprache [...] ist das Organ, vermittelst welches unsere Geisteskräfte entwickelt, gebildet, geschärft werden; ja sie ist uns das einzige Mittel zum richtigen Denken, und selbst zum Denken.¹⁹

Zugleich wird die sprachliche Äußerung zum Ausdruck der »Reife des Geistes und Wissens«, auch der »Reife des Charakters«, wie es in der Verfügung des Provinzialkollegiums Breslau von 1829 heißt. Alles was der Schüler gelernt hat, was er geworden ist und sein möchte, bündelt sich im Reifeprüfungsaufsatzz. In ihm »treten die verschiedenen Seiten der Gymnasialbildung in einer individuellen Spitze zusammen«.²⁰ Dieser Aufgabentyp in der Form einer Abhandlung ist erst in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden. Der erste Beleg ist bei Friedrich Gedike, Direktor des Friedrichwerderschen Gymnasiums, in seinen »Gedanken über deutsche Sprach- und Stilübungen« (1793) zu finden: »Außerdem werden besondere Themen zu dogmatischen Abhandlungen aufgegeben. Dogmatisch heißt soviel wie lehrhaft, didaktisch; heute nennt man diese Stilform ›Erörterung, lange Zeit‹ hieß sie ›Besinnungsaufsatzz. Themen werden aus dem Bereich der Wissenschaften und der Geschichte gewählt; die »Art der Bearbeitung [ist] völlig freigestellt«.²¹ Es geht vor allem darum, wie Johann Christoph Adelung in »Ueber den deutschen

¹⁷ Zit. nach Otto Ludwig, *Der Schulaufsatz. Seine Geschichte in Deutschland*, Berlin und New York 1988, S. 139

¹⁸ Zit. nach Ludwig, *Der Schulaufsatz* (wie Anm. 17), S. 140.

¹⁹ Zit. nach Ludwig, *Der Schulaufsatz* (wie Anm. 17), S. 142.

²⁰ So Johann Heinrich Deinhardt 1837. Zit. nach Ludwig, *Der Schulaufsatz* (wie Anm. 17), S. 143.

²¹ Zit. nach Georg Jäger (Hg.), *Der Deutschunterricht auf dem Gymnasium der Goethezeit*, Hildesheim 1977, S. 22.

Styk zehn Jahre zuvor schon erläutert hatte, dass in Aufsätzen »einzelne oder mehrere allgemeine Wahrheiten vorgetragen, erklärt, bewiesen und angewandt werden«.²² Bei aller Freiheit in der Ausführung ist das Grundmuster damit klar:

- Artikulation des Problems
- Erklärung der Sachverhalte, auch im Für und Wider
- Erläuterung durch Beispiele
- Folgerung und Anwendung

Ob Kleist die Ausführungen der Pädagogen kannte, ist nicht erheblich, denn die Diskussion an den Universitäten, Akademien und den Gymnasien über die allgemeine Bildung sowie die Abhandlung als Mittel ihrer Festigung und Prüfung hat ihn bei seiner langen und intensiven Beschäftigung mit dem wechselnden Lebensplan mit Sicherheit erreicht. Schade ist allerdings, dass Pädagogen und Gymnasiallehrer seinerzeit die didaktisch sehr plausiblen Erläuterungen zum Aufbau einer Abhandlung im Brief vom 30.5.1800 nicht zur Kenntnis genommen haben: ›Was willst du?‹, ›Worauf kommt es an?‹, ›Worauf läuft das hinaus? Sie hätten Generationen von Schülern bei der Abfassung ihrer steigernden bzw. dialektischen Aufsätze helfen können.

In dem Brief an Wilhelmine vom 30.5.1800 nimmt Kleist die Tendenzen der Debatten um die allgemeine Bildung und die Methoden ihres Erwerbs auf, indem er von »zweifelhafte[n] Fragen«, Fragen, die offen sind für eigenständige Lösungen, ausgeht, den Nutzen für die Ausbildung der sprachlichen Fähigkeiten und des Stils betont, die Entwicklung »unserer höheren Seelenkräfte«, also aller Anlagen der jungen Menschen, als besonderen Wert der Übungen herausstellt, sowie eine Förderung der Urteilskraft erkennt, die interessante Wahrheiten auf Zeit begründen hilft. Insgesamt kann man sagen, dass Kleist mit den »Denkübungen« in der schriftlichen Form einer Abhandlung den radikalen Bruch mit dem erstarrten Chrie-Schema der Rhetorik vollzieht und Rhetorik durch Logik ersetzt.

Um die verschiedenen Seelenkräfte anzusprechen, werden Fragen aus allen Gebieten der Artes-Fakultät aufgegeben. Wie schon mit der Frage nach Ehe und Tod beginnen die »Denkübungen« mit der *Anthropologie* (I):

1. Wenn jemand einen Fehler, von welchem er selbst nicht frei ist, an einem anderen tadeln, so hört man ihm oft antworten: du machst es selbst nicht besser und tadelst doch andere? – Ich frage: darf man darum nie einen Fehler an anderen tadeln, weil man ihn selbst beging?
2. Was für ein Unterschied ist zwischen rechtfertigen und entschuldigen?
[...]
4. Eine Frau kann sich die Achtung und das Vertrauen ihres Mannes erworben haben, ohne sein Interesse zu besitzen. Wodurch gewinnt und erhält sie sich dieses? (SW⁹ II, 508f)

Das Interessante als Kategorie ist Kleist so wichtig, dass er auch diese Frage für sich selbst beantwortet: Interesse erweckt der Wechsel, das Neue, das immer neue »Nahrung« (SW⁹ II, 509) bekommt. Die Bestimmung erinnert eher an Friedrich

²² Zit. nach Ludwig, Der Schulaufsatz (wie Anm. 17), S. 178

Schlegels als an Kants Verständnis von »interessant«, denn mit dem emotionalen Wohlgefallen ist es nicht getan; vielmehr müssen die Sachen oder Personen einen so hohen »intellektuelle[n] Gehalt« oder eine solche »ästhetische[] Energie«²³ entfalten, dass das Bedürfnis zu genießen und zu lernen unerschöpflich bleiben. So röhmt Kleist gerade die »Talente« bei den jungen Frauen, die sie »immer ausbilden und üben müssen«. Eine besondere Bedeutung bekommt bei der Entfaltung der Talente die ästhetische Bildung. Sie macht in besonderem Maße anziehend. Es ist nach Kleists Meinung nicht erforderlich, die Künste bis zur Vollkommenheit auszubilden, »wenn nur überhaupt der Sinn für das wahre Schöne dabei herrschend ist« (SW⁹ II, 510). Die ästhetische Vorstellungskraft Wilhelmines wird in Gang gesetzt, wenn sie im vierten Abschnitt des Briefes vom Frühjahr/Sommer 1800 aufgefordert wird, »den Schauplatz des ehelichen Glückes ganz nach Deinen Begriffen vom Schönen [zu] bilden« (SW⁹ II, 511), das ganze Haus nicht nur als Ort der Geschäfte und des Lebens, sondern als schönen Raum mit ansprechender Architektur, innen wie außen, zu entwerfen. *Ästhetik* (2) als wesentlicher Teil des Bildungsprogramms findet sich schon im Brief an Ulrike vom 12.11.1799:

[U]nd man müßte wenigstens täglich *ein* gutes Gedicht lesen, *ein* schönes Gemälde sehen, *ein* sanftes Lied hören – oder ein herzliches Wort mit einem Freunde reden, um auch den schöneren, ich möchte sagen den menschlicheren Teil unseres Wesens zu bilden [...]. (SW⁹ II, 494)

Der *Psychologie* (3) nähert sich Kleist mit der Frage in der dritten »Denkübung[]«: »Was ist wünschenswerter, *auf eine kurze Zeit*, oder *nie* glücklich gewesen zu sein?« (SW⁹ II, 510) Kleists eigene Antwort ist eindeutig: Wer einmal Glück erfahren hat, kommt leichter durch »die dunkeln Wege seines Lebens« als der, der nicht einmal »den Pflichtteil erhalten hat« (SW⁹ II, 511). Da können wir heute weiter fragen: Gilt die These auch für das Unglück, den Unfall, der uns widerfährt? Gibt es neben dem Posttraumatischen Belastungssyndrom auch ein Glücks-Trauma?

Der fünfte und letzte Fragenblock führt zu Problemen des Rechts und der *Gerechtigkeit* (4), z.B.:

3. Darf der Mensch wohl alles tun, was recht ist, oder muß er sich nicht damit begnügen, daß nur alles recht sei, was er tut?
4. Darf man sich in dieser Welt wohl bestreben, das Vollkommene wirklich zu machen, oder muß man sich nicht begnügen, nur das Vorhandne vollkommner zu machen?
4. Was ist besser, gut sein oder gut handeln? (SW⁹ II, 512)

Die dritte Frage zielt darauf ab, dass Recht sich nicht verselbständigt, sondern das Ziel der Gerechtigkeit nicht aus dem Auge verliert. Wie eine Redensart fordert: Was wir tun, sei billig und recht. Die fünfte Frage nimmt Kleists Überlegung vorweg, dass zu handeln besser sei als einfach zu sein, denn die Handlung mache

²³ Friedrich Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie. In: Ders., Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 1, hg. von Ernst Behler, München u.a. 1979, S. 217–367, hier S. 228. Zum »Interessanten« um 1800 siehe Eberhard Ostermann, Das Interessante als Element ästhetischer Authentizität. In: Jan Berg, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger (Hg.): Authentizität als Darstellung. Hildesheim 1997, S. 197–215.

nicht nur die Maxime praktisch, sondern ihre Kraft »quill[e]« aus dem »herrlichen Gefühl«, wie es in der »Paradoxe« ›Von der Überlegung‹ (SW⁹ II, 337) heißt. Wie schon die anthropologischen Grundfragen nach dem rechten Leben ragen auch die Problemdiskurse zu Recht und Gerechtigkeit hinein in die Fragen der *Moral* (5), die für Kleist nur von Fall zu Fall und nicht prinzipiell beantwortet werden sollen.

Als weitere Disziplinen der Philosophischen Fakultät kommen ein halbes Jahr später auch Mathematik und *Naturwissenschaften* (6) ins Spiel. Am 16.11.1800 erzählt Kleist kurze Episoden von Newton, Galilei oder Columbus, in denen sie ihre revolutionären Thesen entwickelten, die er zum Anlass nimmt, sich selbst und Wilhelmine zu genauen Naturbeobachtungen anzuhalten (vgl. SW⁹ II, 591f.). Im Torbogen von Würzburg fragt er sich, warum das Gewölbe nicht einstürzt: »Es steht, antworte ich, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen. Das Bild wird ihm zu Trost, dass auch er gehalten ist, »wenn alles mich sinken lässt« (SW⁹ II, 593).²⁴ Anschließend wird auch Wilhelmine von Zenge ermuntert, Naturbeobachtungen mit anthropologischen Einsichten zu verbinden: »Wenn der Sturm kleine Flammen auslöscht, große aber noch größer macht, inwiefern ist er mit dem Unglück zu vergleichen?« (SW⁹ II, 613)²⁵

In solchen Analogiebildungen wird das Spezialwissen einzelner Disziplinen in allgemeine Bildung überführt und methodisch der Transfer des Wissens geübt. Ob Beziehungen zwischen den Erkenntnissen der Wissenschaften herzustellen den Gesetzmäßigkeiten der Disziplinen gerecht werden kann, wird von Kleist nicht diskutiert, weil es ihm zunächst, auch für sich selbst, um die allgemeine und nicht die fachliche Bildung geht: Gute Menschen möchten sie werden, bevor sie gute Bürger sein werden.

Kleists »Denkübungen« für Wilhelmine schöpfen aus dem Themenkatalog der Philosophischen Fakultät mit ihren *artes liberales*. Das wird im Ansatz erkennbar, wenn man seine Fragen mit den Themen der Abiturprüfungen der neunziger Jahre in Preußen vergleicht. Einzelne Beispiele: ›Welches sind die erkennenden Kräfte der Seele, und wie sind besonders nach der Kantschen Theorie ihre Grade zu bestimmen?‹ (Gymnasium Stettin 1794); ›Über die Entstehungsarten und Kennzeichen der Mineralien‹ (Stettin 1794); ›Von den notwendigsten Eigenschaften eines guten Stils‹ (Stargard 1794); ›Von den einzelnen Rechten des Menschen im absoluten Naturzustand‹ (Stettin 1797); ›Was heißt denken, selbst denken, nachdenken?‹ (Königsberg 1793); ›Über Vergnügungen‹ (Hamm 1795).²⁶

Zu dem Thema: ›Ausarbeitung über den wahren Endzweck beim Studium‹ (Rats-Lyceum Stettin 1794) übermittelt Matthias Auszüge aus einer Schülerarbeit:

Man studi[e]rt großenteils, weil es die Verwandten so haben wollen, die oft selbst nicht die geringste Kenntniß davon besitzen. Fähigkeiten und Neigungen betrachtet man als Nebensache, oder man glaubt auch wo[h]l Fähigkeiten zu finden, wo keine sind. Hang zu Bequemlichkeiten ist oft die Haupttriebfeder, indem man sich das

²⁴ Brief an Wilhelmine von Zenge, 16.11.1800.

²⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge, 11.1.1801.

²⁶ Adolph Matthias, Geschichte des Deutschen Unterrichts, München 1907, S. 186–194.

Ganze so leicht, so ehrenvoll, so belohnend denkt. Und so gi[e]bt es der Veranlaßungen mehrere. Man behandelt die so edlen, erhabenen Wissenschaften handwerksmäßig, ohne lebhafte Neigung, ohne alles Interesse. Und die Folgen? Nun ja[,] man kommt mit leerem Kopfe von der Universität zurück, wo man Studi[e]rens halber sein Erbtheil verschleuderte, und nun glaubt man dafür Ansprüche auf Amt und Würden machen zu können.²⁷

Übergangen habe ich bisher die Fragen Kleists, die Ökonomie des ganzen Hauses, die Pflichten einer Ehefrau und Mutter berühren, von denen in der Literatur kritisch gesagt wird, dass sie das sehr traditionelle Familienbild des Autors zum Ausdruck bringen. Gemessen an dem Stand heutiger Einsichten und Bewertungen ist das sicher so. Aber der Zweck der »Denkübungen« ist nicht primär der Erwerb von festen Einsichten und Urteilen, sondern die Erprobung von selbständigen Entdeckungsprozeduren. Dass Kleist dabei von dem Erfahrungsraum junger adeliger Frauen, denen für hundert Jahre die höhere Bildung noch verschlossen bleiben wird, ausging, entspricht der einfachen didaktischen Einsicht, dass man Lernprozesse im Erfahrungshorizont der Lernenden beginnen muss, wenn sie erfolgreich sein sollen. Die Thesen müssen das Interesse der Schüler finden, wie schon Villaume 1784 festgestellt hat: »Man versetze sie aber in die Lage, wo sie Interesse haben etwas zu schreiben, so bin ich versichert, daß ihr Schreiben Einheit haben wird«.²⁸ Es kam weniger darauf an, Stoffe zu vermitteln als Gedanken entstehen zu lassen, Wissen zu schaffen, Erkenntnis voranzutreiben. Für sich selbst hat Kleist diese Einsicht übernommen, wie er in dem Brief an Martini vom 19.3.1799 schrieb: Wenn ihn eine Sache »zum Nachdenken verführt«, so vollziehe er die vorliegende Erkenntnis nach und entwickle, darauf aufbauend, sein eigenes »Denkgeschäfte« (SW9 II, 481). Um diese Entfaltung selbständigen Denkens ging es ihm auch bei den Aufgaben für Wilhelmine von Zenge. Eine aufgeklärte, selbständig denkende und urteilende Frau wünschte Kleist sich, die ihm unabhängig von ihren Aufgaben in Haus und Familie eine gleichberechtigte Partnerin für seine Probleme, seine mögliche Profession und seine literarischen Ambitionen werden sollte. Gemessen an den Verhältnissen um 1800 war das sehr fortschrittlich gedacht: Alle Menschen haben das gleiche Recht auf Bildung und auf die Entwicklung einer Persönlichkeit, die selbständig denken und entscheiden kann.

Die These von der formalen Bildung findet sich im Ansatz bei Werner Frick, wenn er (allerdings noch im Konjunktiv) dafür plädiert, bei der Analyse der Akrobatik in den großen Essays »nicht primär auf die behandelten Themen und Sachverhalte [zu] achten [...], sondern auf Kleists extrem bewegliches Denk- und Darstellungsverfahren als solches«.²⁹ Dieses »methodische Prinzip einer kalkulierten Ent-disziplinierung und Ent-spezialisierung des Wissens« ist eher auf Ganzheit als auf das Detail, auf Synthese statt auf Analyse, auf »interdisziplinäre Totalität«,³⁰ denn auf die »zyklische Einseitigkeit der einzelnen Wissenschaften aus.³¹

²⁷ Matthias, Geschichte des Deutschen Unterrichts (wie Anm. 26), S. 189.

²⁸ Zit. nach Ludwig, Der Schulaufsatz (wie Anm. 17), S. 113.

²⁹ Werner Frick, Kleists »Wissenschaft«. Kleiner Versuch über die Gedankenakrobatik eines Un-Disziplinierten. In: KJb 1997, S. 207–240, hier S. 228.

³⁰ Frick, Kleists »Wissenschaft« (wie Anm. 29), S. 223.

Nach dem Ende des Briefwechsels mit Wilhelmine hören zwar die »Denkübungen« auf, aber Fragen bleiben. Sind nicht auch seine Werke Fragen an die Leser und Zuschauer, die Problemkonstellationen gestalten, ohne Lösungen zu liefern? Ich erinnere mich an ein Abiturthema in den 1970er Jahren, das sinngemäß lautete: Kann nicht Kleists *Michael Kohlhaas* heute noch als Vorbild dienen, den Kampf für Recht und Gerechtigkeit bis in die letzte Instanz zu führen? In der im November 2012 erschienenen SWR-Bestenliste heißt es zu dem mit dem Buchpreis ausgezeichneten Roman *Landgericht* von Ursula Krechel u.a.: »Ein Michael Kohlhaas in den Trümmern der Nachkriegszeit«. Jede Inszenierung eines Dramas auf dem Theater ist der Versuch, die Aktualität von Geschichten und Konflikten aufzuführen. Auch in den Werken selbst geben Fragen Impulse für eigene Deutungsversuche: »Was gilt es in diesem Kriege?« (SW⁹ II, 377), »[M]üßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?« (Über das Marionettentheater; SW⁹ II, 345). Ich frage: Ist das »Ach« (SW⁹ I, 320) Alkmens nicht die Frage nach der Ordnung der Welt und nach der Gewissheit von Wahrheit? Die Frage des Prinzen von Homburg am Ende des Dramas: »[S]agt! Ist es ein Traum?« bleibt bis heute bestehen, auch wenn Lösungen in den vielen Interpretationen gefunden sein mögen. Wenn Kottwitz antwortet: »Ein Traum, was sonst?« (SW⁹ I, 709), so hält er die Denkbewegung (wie das ganze Drama) in Gang und setzt (wie der Autor) auf eine Vision mit realitätsverändernder Kraft. Wie die Fragen, die seine Werke stellen, so hatte Kleist am 30.5.1800 auch seine »Denkübungen« Wilhelmine gegenüber begründet: Dass wir durch die Beantwortung zweifelhafter Fragen zu einem eigenständigen Urteil gelangen und »auf diese Art nach und nach immer um eine und wieder um eine interessante Wahrheit reicher« werden (SW⁹ II, 505). Gilt das nicht auch für unsere Beschäftigung mit Kleists Briefen?

³¹ Frick, Kleists *Wissenschaft* (wie Anm. 29), S. 219.

Joachim Harst

ZWISCHEN STEUERMANN UND MARIONETTE

Kontrolle, Theatralität und Begehrten in Kleists Briefsprache¹

Betrachtet man das Verhältnis zwischen Kleists frühen Briefen und seinen späteren Erzählungen, so fällt zunächst ein markanter Unterschied ins Auge: Während die Briefe »von Bildungsreminiszenzen, von direkten und indirekten Zitaten [überquellen]« (DKV IV, 527f.)² und darin ihren Mangel eines »eigenen Ton[s]« bekunden, zeichnet sich Kleists literarische Sprache durch weitgehende Autonomie und eigentümliche Charakteristik aus, so dass zunächst die Diskontinuität zwischen unselbständiger, brieflichem und autonomem, literarischem Schreiben ins Auge fällt: »Im ganzen [...] hat Kleist diese Krücken fortgeworfen, als ihm endlich der Durchbruch zum *eigenen Sprechen* gelungen war« (DKV IV, 528; Hervorhebung J.H.). Eine eigene Sprache würde Kleist mithin ausgerechnet in dem Moment finden, in dem er auf die (anscheinend) persönliche Mitteilung, den Brief, verzichtet, und sich einem anonymen Publikum widmet.

Diese naheliegende Annahme eines Bruchs zwischen unselbständiger Briefsprache und autonomer Dichtung lässt sich durch einen Blick auf die Briefstrategien, die Kleist in dem journalistischen Großprojekt seiner letzten Lebensjahre entwickelt, differenzieren:³ In den *Berliner Abendblättern* werden fingierte Leserbriefe gedruckt, um einen Dialog zwischen den Herausgebern und ihrem Publikum zu simulieren oder um politische Institutionen (wie etwa das Berliner Nationaltheater) unter Umgehung der Zensur indirekt zu kritisieren. Der forciert betriebene Einsatz von Briefen in den *Berliner Abendblättern* würde sich also

¹ Eine gekürzte Version dieses Textes wurde auf der Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft im November 2012 vorgetragen; eine längere, englischsprachige Fassung anlässlich eines *job talk*s am German Department der Princeton University im Januar 2013.

² So Klaus Müller-Salget im einleitenden Kommentar.

³ Karl Heinz Bohrer präzisiert die scheinbare Diskontinuität zwischen Briefen und Dichtung, insofern er in den Briefen um 1800 eine literarische Faktur nachweist, an der sich ein Umbruch zu ästhetischer Subjektivität ablesen lasse. Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, Frankfurt a.M. 1989.

gerade durch die (strategisch eingesetzte) Zurückhaltung einer eigenen Stimme auszeichnen.

Das lässt sich an dem »Schreiben eines redlichen Berliners« konkret veranschaulichen, das am 23.11.1810 als anonyme Reaktion auf vorausgehende Theaterkritiken veröffentlicht wurde; einem Brief, der das Nationaltheater und seinen Direktor Iffland gegen jeden Vorwurf verteidigt, gerade darin allerdings sämtliche Anschuldigungen im Modus der Verneinung noch einmal zum Ausdruck bringt.⁴ So wird etwa das »glückliche [...] Verhältnis, in welchem wir seit mehreren Jahren schon, mit der Kritik stehen«, als Grund für den Erfolg des Theaters genannt, und hinzugefügt:

Männer, von eben soviel Einsicht als Unparteilichkeit, haben in den öffentlichen, vom Staat anerkannten Blättern, das Geschäft permanenter Theaterkritiken übernommen; und nur die schändlichste Verleumdung hat Gefälligkeiten, die die Direktion, vielleicht aus persönlicher Freundschaft für sie tat, die Wendung geben können, als ob sie dadurch bestochen wären. (DKV III, 580)

An dieser »Wendung« waren die »Abendblätter« freilich nicht ganz unbeteiligt: Auch hier wurden die Anschuldigungen, freilich erneut auf betont indirekte Weise, kolportiert,⁵ und die Redaktion hatte sich »ein Vergnügen« (BKA II/7, 235) daraus gemacht, die Dementi der betroffenen Journalisten Rellstab und Catel abzudrucken. In diesem Sinn ist es durchaus zutreffend, wie die Redaktion in einem kurzen Kommentar zum »Schreiben eines redlichen Berliners« vermerkt, dass dieser Brief einige »gegen uns gerichtete [...] Persönlichkeiten« (DKV III, 579) enthalte, seine Veröffentlichung folglich einen »Beweis von Unparteilichkeit« darstelle. Aber natürlich ist diese vorgebliche Unparteilichkeit zwischen Redaktion und Publikum ihrerseits nichts anderes als Theater und Simulation.

Auch in dem berühmten Text »Über das Marionettentheater« kann man diese Theaterkritik erkennen:⁶ Einerseits erscheint die Verbindung zwischen Grazie und Jahrmarktspektakel, die in dem Text hergestellt wird, an sich als Spitze gegen das Nationaltheater und die von ihm vertretene »hohe« Kunst mit ihrem Bildungsanspruch; andererseits lässt sich die dort beschriebene Interaktion zwischen Maschinist und Puppe mittels eines Fadens auf die redaktionellen Strategien der Zeitung beziehen. Das lässt sich an einem markanten Unterschied zwischen Kleists Text und einer seiner Vorlagen, Schillers »Über Anmut und Würde«, veranschaulichen: In Schillers Gleichnis kommt der »Tanzmeister« zwar der »wahren

⁴ Das wird durch die (in griechischen Schriftzeichen gegebene) Chiffre μη betont: Die Signatur des Textes lässt sich als griechische Negationspartikel lesen; was den (Brief-)Text üblicherweise im Namen des Autors begründet, wendet sich hier verneinend gegen seine wörtliche Aussage. Vgl. den Kommentar in DKV III, 1162.

⁵ Vgl. die »Aufforderung vom 15.11.1810 (DKV III, 578f.).

⁶ Vgl. zu dieser Lesart des »Marionettentheaters« im Kontext der Theaterkritik ausführlicher Joachim Harst, Heilstheater. Figur des barocken Trauerspiels zwischen Gryphius und Kleist, München 2012, S. 32–42; Christopher Wild, Theater der Keuschheit, Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist, Freiburg i.Br. 2003, S. 13–55; Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003, S. 180–210.

Anmut [...] zu Hülfe, indem er dem Willen die Herrschaft über seine Werkzeuge verschafft und die Hindernisse hinwegräumt, welche die *Masse* und *Schwerkraft* dem Spiel der lebendigen Kräfte entgegensetzen;⁷ letztendlich aber soll Anmut gerade in der Freiheit von jeder äußeren Leitung bestehen. Kleist dagegen stellt das konkrete Marionettentheater als einen Raum vor, in dem die Puppen »antigrav« wirken, *nur insofern* sie am Faden des Maschinisten oder Tanzmeisters hängen.⁸ Diese wörtliche Abhängigkeit enthüllt sich allerdings bei genauerem Hinsehen als höchst komplexes Verhältnis. Der Maschinist, der die Puppe »regieren« will, muss sich in deren Schwerpunkt versetzen;⁹ der scheinbar souveräne Steuermann muss sich also den Steuerungsbedingungen unterwerfen, die ihm von Puppe und Faden diktiert werden. »Die Marionette, gemeinhin das Bild reiner Gängelung, erscheint damit als ›Argument‹ [...] einer gänzlich anderen Machttechnologie« – einer Machttechnologie, die Bernhard Dotzler als »Feedback, Kontrolle im kybernetischen Wortsinn«¹⁰ beschreibt. Es wird also »die Verfügungsgewalt des Spielers über die Marionette konterkariert, indem die Marionette [...] die Bewegungen des Spielers steuert«, so dass der Inbegriff der Abhängigkeit mit Autonomie und Eigengesetzlichkeit zur Deckung kommt: »Der Tanz der Marionette ist nichts anderes als diese Rückkopplung«.¹¹ Und nur in dieser Rückkopplung zwischen Maschinist und Puppe kann letztere als »antigrav« erscheinen, also das Gesetz der Schwerkraft (zum Schein) umgehen und Grazie entfalten.

Eben dieses Verhältnis inszenieren auch die »Abendblätter«, wenn sie sich freiwillig einer fingierten Leserkritik unterziehen, um gerade in der Verneinung ihren Standpunkt deutlich zu machen: Sie unterdrücken eine eigene Stimme, unterwerfen sich ostentativ der Mittelbarkeit brieflicher Kommunikation, um diese zu Steuerungszwecken einzusetzen und das Zensurgesetz (scheinbar) zu umgehen. Die Konsequenzen einer solchen Strategie zeigen sich dort besonders deutlich, wo die simulierte Theaterkritik Folgen in der Wirklichkeit zeitigt, wie es etwa im Skandal um die Aufführung der »Schweitzerfamilie« der Fall ist – hier durchdringt sich Simulation und Wirklichkeit zu einer »Simulation dessen, was ist«,¹² so dass auch die selbstverständlich vorausgesetzte Wirklichkeit in die Sphäre des Scheins eingezo gen wird.¹³

⁷ Friedrich Schiller, Über Anmut und Würde. In: Ders., Werke in drei Bänden, Bd. 2, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1997, S. 382–425, hier S. 395, Anm. 5.

⁸ Vgl. DKV III, 559: »Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt.«

⁹ Vgl. DKV III, 556f.

¹⁰ Bernhard Dotzler, »Federkrieg. Kleist und die Autorschaft des Produzenten. In: Kjb 1998, S. 37–61, hier S. 44. Vgl. ferner Bernhard Dotzler, Papiermaschinen. Versuch über Communication & Control in Literatur und Technik, Berlin 1996, S. 523f.

¹¹ Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit (wie Anm. 6), S. 204.

¹² Sibylle Peters, Wie Geschichte geschehen lassen? Theatralität und Anekdotizität in den »Berliner Abendblättern. In: Kjb 1999, S. 67–86, hier S. 86.

¹³ Dieser Theaterskandal wurde durch eine von den Zeitungen geschürte Debatte über Besetzung und Spielplan des Nationaltheaters ausgelöst und von den Autoritäten als politi-

Ausgehend von diesen Überlegungen möchte ich im Folgenden die Frage stellen, inwiefern die frühen Briefe Kleists eine ähnliche Strategie der Steuerung einsetzen; inwiefern also ein struktureller Zusammenhang besteht zwischen den ›persönlichen‹ Briefen Kleists und den ›anonymen‹ der ›Abendblätter‹, zwischen einer Sprache, die *noch nicht*, und einer, die *nicht mehr* jemandem ›eigen‹ zu sein scheint. Ein solcher Zusammenhang legt sich nahe, wenn man daran denkt, dass Kleist auch in seinen ›persönlichen‹ Briefen das Medium äußerst bewusst einsetzt, um zwischenmenschliche Verhältnisse zu beeinflussen, zu steuern, und letztlich zu ersetzen, so dass die grundlegende Unterscheidung zwischen *ego* und *alter* – analog der wechselseitigen Abhängigkeit zwischen Maschinist und Marionette – sich aufzulösen beginnt.¹⁴ Dabei geht es mir nicht um die Beziehungen zwischen Kleists Schreiben und der tatsächlichen Entwicklung kybernetischer Technik, wie sie Dotzler untersucht, sondern um den strategischen Gebrauch, den Kleists Briefe von Bildern der Steuerung und Unterwerfung machen. Das werde ich weiter entfalten, indem ich zunächst zwei Metaphern kommentiere, die Kleist in seinen Briefen zur Beschreibung seiner Situation einsetzt; zwei Metaphern, die – sei es zufällig oder nicht – an das Marionettentheater erinnern: Ich meine Kleists Selbstbild als »Steuermann« (DKV IV, 78)¹⁵ auf der einen und seine Selbstdarstellung als »Puppe am Drathe des Schicksals« (DKV IV, 40)¹⁶ auf der anderen Seite. Die Frage, die sich durch diese beiden Bezeichnungen nahelegt, lautet: Wie verhält sich der Steuermann zur Marionette, wenn sich beide Figuren auf dieselbe Person beziehen? In einem zweiten Teil dieses Aufsatzes werde ich dann untersuchen, wie diese Bilder und die mit ihnen verbundenen Strategien auf die ›Abendblätter‹ und Kleists literarische Schriften überspringen.

I. Steuermann

Anders als in den ›Abendblättern‹ ist das Ziel, auf das Kleist in seinen frühen Briefen zuhält, eindeutig bestimmbar: Es geht ihm, so betont er immer wieder, um das Erlangen von ›Glück‹, auch wenn er diesen Begriff kaum näher zu bestimmen weiß. Im Brief an Martini (1799) heißt es dementsprechend: »Glücklich zu sein ist ja der erste aller unsrer Wünsche, der laut und lebendig aus jeder Ader und jedem Nerv unsres Wesens spricht« (DKV IV, 25); und dennoch muss Kleist einräumen,

scher Aufruhr verstanden. Vgl. dazu Harst, Heilstheater (wie Anm. 6), S. 40–42; Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit (wie Anm. 6), S. 187f.

¹⁴ Für mein Verständnis der Liebesbriefe Kleists in der Perspektive kommunikativer Strategie ist Niklas Luhmanns Analyse der (brieflichen und literarischen) ›Codierung von Intimität zentral. Vgl. Niklas Luhmann, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a.M. 1994. Den diskursgeschichtlichen Hintergrund der Brief- und Schriftleidenschaft des 18. Jahrhunderts entfaltet umfassend Albrecht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999.

¹⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.8.1800.

¹⁶ Brief an Ulrike von Kleist, Mai 1799.

»daß [er] nicht deutlich weiß, wovon [er] rede« (DKV IV, 23),¹⁷ dass Glück für ihn also inhaltlich nicht bestimmbar, eine Leerstelle und ein Geheimnis ist.

Gerade wenn man sein Ziel nicht konkret bestimmen kann, aber zugleich weiß, dass man es unbedingt und unzweifelhaft erreichen muss, um nicht »eine[r] Puppe am Drathe des Schicksals« zu gleichen, bietet sich kybernetische Steuerung als selbstregulierende Strategie an. Es ist daher bezeichnend, wenn sich Kleist in einem Brief an Wilhelmine als »Steuermann« beschreibt:

Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen, mit allen Deinen Hoffnungen u Wünschen u Aussichten. *Du* bist schwach, mit Stürmen und Wellen kannst *Du* nicht kämpfen, darum vertraue Dich mir an, mir, der mit Weisheit die Bahn der Farth entworfen hat [...] u das Steuer des Schiffes mit starkem Arm, mit *stärkerm* gewiß als Du glaubst, zu lenken weiß! Wozu wolltest Du klagen, Du, die Du das Ziel der Reise, u ihre Gefahr nicht einmal kennst [...]? Sei also ruhig! So lange der Steuermann noch lebt, sei ruhig! *Beide* gehen unter in den Wellen, oder *beide* laufen glücklich in den Hafen; kann sich die Liebe, die *ächte* Liebe, ein freundlicheres Schicksal wünschen? (DKV IV, 78)¹⁸

Auf den ersten Blick gibt sich Kleist hier selbstgewiss als »Steuermann«, als souveräner Befehlshaber, der die »Bahn der Farth« im Voraus geplant hat und das »Schiff meines Glückes« nurmehr ans Ziel zu lenken hat. Doch geht es bei der hier beschriebenen »Reise« nicht nur um eine Allegorie des Lebenswegs, die einem allgemeinen Glücksbegehrten Ausdruck gibt; das Bild bezieht sich auch auf die geheimnisvolle Reise, die in Würzburg ihr Ende findet, und von der Kleist diesen wie so viele weitere Briefe an seine Verlobte geschickt hat – eine Reise, deren letztes »Ziel« auch darin liegen mag, eine persönliche Liebesbeziehung durch eine indirekte Briefbeziehung zu ersetzen.¹⁹ Wilhelmine, so insistiert Kleist, soll sich über diese Reise nicht beklagen, zumal sie »das Ziel der Reise, u ihre Gefahr nicht einmal [kennt]«. Dass dem so ist, hat freilich Kleist selbst zu verantworten, der seine Absichten (so er eine klare Vorstellung von ihnen hat) vor Wilhelmine wie vor Ulrike und allen übrigen Verwandten verbirgt, nicht ohne immer wieder zu betonen, dass sein »Glück« allein vom Erfolg der Reise abhänge: Die Würzburger Reise ist eine Lebensreise, insofern »das Leben eines Menschen« (DKV IV, 66)²⁰ von ihr abhängt. Entsprechend kann man den Eindruck bekommen, Kleist suche seiner Verlobten hier bewusst jede Einflussnahme zu verweigern, als wolle

¹⁷ Brief an Christian Ernst Martini, 18.3.1799.

¹⁸ Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.8.1800. Vgl. zum Bild des Steuermanns in Kleists Briefen (mit einem Rückblick auf die literarische Tradition) Hans-Jürgen Schrader, »Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen.« Widerrufene Rollentwürfe in Kleists Briefen an die Braut. In: KJb 1983, S. 122–179, hier S. 124–127.

¹⁹ Es ist in diesem Zusammenhang auffällig, dass Kleist Frankfurt kurz nach der Verlobung verlässt. – Zum Ersatz der persönlichen durch eine schriftlich-mediale Beziehung als Zug des 18. Jahrhunderts vgl. Koschorke, Körperströme (wie Anm. 15), S. 154–167.

²⁰ Brief an Ulrike von Kleist, 14.8.1800: »Indessen erinnere Dich, daß ich bloß die Wahrheit verschweige, ohne indessen zu lügen, u daß meine Erklärung, das Glück, die Ehre, u vielleicht das Leben eines Menschen durch diese Reise zu retten, vollkommen begründet ist« (DKV IV, 66).

er sie zur Marionette seines Steuerns machen: Sie soll das Glücksschiff in dem Vertrauen besteigen, dass der Steuermann sie beide »glücklich in den Hafen« führen werde.

Doch wozu wäre die konkrete, derart ziellose Reise notwendig, wenn die Eheschließung ohne Weiteres durch Kleists Annahme eines Amtes erreicht werden könnte?²¹ Offensichtlich geht es bei dieser Strategie nicht allein darum, Wilhelmine in eine Position unmündiger Abhängigkeit zu zwingen: Das geheimnisvolle²² Arrangement dient, wie Kleist unermüdlich betont, auch der Prüfung, ob Wilhelmine ihm tatsächlich und über jedes rationale Maß hinaus vertraut.²³ Die Marionette soll ein »Feedback« geben, das den weiteren Kurs lenkt, um damit dem »fernere[n] Ziel, nach dem wir beide streben, u das wir uns beide wechselseitig sichern können«, nämlich dem »Glück der Liebe« (DKV IV, 143),²⁴ näherzukommen.

Allerdings hat Kleist eine eigenartige Vorstellung von Wechselseitigkeit. Das zeigt sich bereits an der Vorstellung, Wilhelmine sei mit ihren »Hoffnungen u Wünschen« in das Schiff seines, Kleists, Glückes gestiegen – das eheliche Glück scheint also recht einseitig auf dem des Mannes zu beruhen. Kurz vor seiner Abreise allerdings schickte Kleist seiner Verlobten einen Besinnungsaufsatz zu, in dem die Frage der Wechselseitigkeit des ehelichen Glücks weiter differenziert wird;²⁵ an ihm sollte sich Wilhelmine orientieren, wenn sie ähnliche Aufsätze im Auftrag des Bräutigams schrieb. Auch im Allgemeinen diente Kleists beständiges Schreiben dem Zweck, »seine Braut zu erziehen, zu formen« – und sich selbst damit als »Schillers Tanzmeister«²⁶ zu inszenieren, der seine Partnerin zu Anmut und Grazie führt. In dem genannten Aufsatz nun wird die (wechselseitige) Abhängigkeit zwischen Bräutigam und Braut, »Maschinist« und »Marionette« komplexer gefasst. Zunächst heißt es, die Frau gehe ganz in der familiären Sphäre auf; ihr Glück bestehe folglich alleine darin, ihren Mann glücklich zu sehen. Umge-

²¹ Wilhelmines Eltern stellten die Bedingung, mit der Heirat »so lange zu warten bis er ein Amdt habe«; Wilhelmine von Zenge an Wilhelm Traugott Krug, 16.6.1803. In: Brandenburger Kleist-Blätter 6 (1993), S. 30–38, hier S. 33.

²² Für die Rolle des Geheimnisses in Kleists Briefen vgl. kontextualisierend Adam Soboczyński, Versuch über Kleist. Die Kunst des Geheimnisses um 1800, Berlin 2007, S. 32–58. Soboczyński positioniert Kleists Einsatz des Geheimnisses zwischen frühmodernem *aratum* und aufgeklärt-freimaurerischem *secretum*; ein zweites Spannungsfeld wird durch den Gegensatz zwischen höfischer *dissimulatio* und der empfindsamen Forderung nach Aufrichtigkeit eröffnet. Zu letzterem Aspekt vgl. auch Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJb 1999, S. 25–40, bes. S. 33f. und Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit (wie Anm. 6), S. 126–156.

²³ Vgl. Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.8.1800: »Ach, mein theures edles Mädchen, wenn auch Du meinen Zweck ehren könntest, auch selbst ohne ihn zu kennen! Das würde mir ein Zeichen Deiner Achtung sein, ein Zeichen, das mich unaussprechlich stolz machen würde. Niemals, niemals wirst Du mir einen so unzweideutigen Beweis deiner Achtung geben können, als jetzt!« (DKV IV, 82f.).

²⁴ Brief an Wilhelmine von Zenge, 11.10.1800.

²⁵ Vgl. DKV IV, 57–60; Brief an Wilhelmine von Zenge, Mai 1800.

²⁶ Soboczyński, Versuch über Kleist (wie Anm. 22), S. 35.

kehrt werde der Mann dagegen nicht nur von seiner Familie, sondern auch vom Staat in Anspruch genommen; sein Begriff von Glück gehe also über die familiäre Sphäre hinaus, und wenn seine Frau ihn dennoch ganz glücklich machen wolle – was sie wollen muss, wenn sie selber glücklich sein will –, so habe sie eine über den Bestand der Ehe hinausgehende Zusatzleistung zu erbringen. Woraus für Kleist folgt, dass der Mann »unendlich mehr von seiner Frau empfängt, als die Frau von ihrem Manne« (DKV IV, 59);²⁷ sollte er die Frau verlieren, so verliert er »den ganzen Inbegrif seines irrdischen Glückes« (DKV IV, 60). So wird deutlich, dass Kleist die »wechselseitige« Sicherung des Glücks auf eine Weise auslegt, die sich mehr mit der Steuerung des Gegenübers als mit den tatsächlichen Schritten zum Erreichen des Glücks befasst: Wenn der eine Partner das Glück des anderen suchen muss, um selber glücklich zu werden, wird glückende Ehe funktional, also unabhängig von konkreten Gegebenheiten, be- bzw. vorgeschrieben.²⁸ So kann das eigene Glück in die Hände des anderen gelegt werden, um gerade in der Aufgabe eigener Verantwortlichkeit den anderen zu steuern. Der souveräne Steuermann des Glücksschiffes wandelt sich damit zum »Tanzmeister« eines briefstrategischen Marionettentheaters.²⁹

Mit diesen Bemerkungen zu den kommunikativen Strategien von Kleists Briefen lässt sich sein Bild vom Steuermann präzisieren. »Sich dem blinden Zufall überlassen, u warten, ob er uns endlich in den Hafen des Glückes führen wird, das war nichts für mich« (DKV IV, 83).³⁰ Doch statt die Bahn des Glücksschiffs positiv zu entwerfen, sucht der Steuermann des »Zufalls« Herr zu werden, indem er seine Partnerin in die Rolle der Marionette zu steuern sucht: Nur wenn sie das gewünschte »Feedback« gibt – zunächst in Form unablässiger Vertrauensbeweise –, wird die Reise den Hafen der Ehe erreichen. Daher die entscheidende Rolle des

²⁷ Brief an Wilhelmine von Zenge, 30.5.1800.

²⁸ Es ist interessant, dass Luhmann eine ähnliche Wechselseitigkeit auf systemtheoretischer Ebene ausgerechnet mit der Erfahrung von Körperlichkeit in Verbindung bringt: »Im körperlichen Zusammenspiel erfährt man, daß man über das eigene Begehrn und dessen Erfüllung auch das Begehrn des anderen begehrkt« (Luhmann, Liebe als Passion, wie Anm. 14, S. 33). Bei Kleist wird diese (körperliche) Funktion auf die Rolle des Partners in der Briefkommunikation verlegt; kommt das Gegenüber in seiner körperlichen Gegenwart in den Blick, so nur als Effekt der Schriftlichkeit. Vgl. dazu Christian Moser, Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehrn – Darstellen bei Kleist und Rousseau, Würzburg 1993, S. 8–11. Siehe dazu auch weiter unten, Abschnitt IV.

²⁹ Eine ähnliche Strategie lässt sich dem Brief an Martini ablesen, der Kleists ersten Lebensplan (nämlich das Militär zum Zwecke des Studiums zu verlassen) dem Urteil des früheren Erziehers unterwirft. Nur dem Anschein nach legt Kleist seine Überlegungen Martini vor, um dessen unparteiischen Rat einzuholen, denn schon zu Beginn des Briefes macht Kleist deutlich, dass kein »denkender Mensch der Ueberzeugung eines Andern mehr trauen [soll], als seiner eigenen« (DKV IV, 19) – und dass folglich ein Rat, der nicht seiner Überzeugung entspricht, auch nicht fruchten wird. So dient der Brief vor allem der Aufgabe, Martini »in den Stand zu setzen, ein richtiges Urtheil zu fällen«, während alle übrigen Verwandten Leuten glichen, die steuerlos »ins hohe Meer [schiffen] und [...] nach und nach die Küste mit ihren Gegenständen aus den Augen [verlieren]« (DKV IV, 21; Hervorhebung J.H.).

³⁰ Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.8.1800.

Geheimnisses als »Steuerungsinstanz«,³¹ die Kleist mit seiner Selbstbeschreibung als »unbegreifliche[r] Freund« (DKV IV, 131)³² immer wieder unterstreicht: Denn gerade das Unausgesprochene, Geheimnisvolle wird die Braut umso fester an ihn binden. So heißt es in dem bereits zitierten Brief: »Denn Alles was mir zustößt, [...] auch wenn Du es gar nicht deutlich kennst, das trifft auch Dich, nicht wahr? Das war die Grundlage unseres Bundes« (DKV IV, 78f).³³ Die Tatsache, dass Wilhelmine *nicht* weiß, was Kleist zustößt, dass sie ihm fern ist und nur über Briefe mit ihm kommunizieren kann, wäre somit Voraussetzung des ehelichen Bundes.

Es verwundert vor diesem Hintergrund nicht, wenn der an Wilhelmine gerichtete Anspruch als ›Feedback‹ auch auf Kleist selbst zurückschlägt. Spuren einer solchen intendierten Rückkopplung lassen sich ebenfalls dem zitierten Brief ablesen: Der im Bild vom Steuermann demonstrierte »starke[] Arm« beispielsweise wird durch die Einfügung – »stärker[] gewiß als Du glaubst« – geschwächt:³⁴ Offensichtlich antizipiert Kleist hier einen Zweifel seiner Braut, dem auch er selbst sich nicht entziehen kann. Daraus lässt sich schließen, dass die Demonstration der Selbstgewissheit nicht nur der Braut, sondern ebenso Kleist selbst gilt: Auch er scheint sich der behaupteten Stärke unsicher zu sein; auch er muss sich überzeugen, dass er der Steuermann ist – und wird damit selbst zum Adressaten seiner Briefe. Allgemeiner scheinen Kleists insistierende Brautbriefe, in denen er seine Liebe immer wieder beteuert, während er jeder persönlichen Begegnung aus dem Weg geht, der »Schaffung einer eigenen Form des Liebesverhältnisses« zu dienen, in dem der Schreibende »die Reaktionen der Partnerin« testet, »um über die Gegenliebe das eigene Liebesgefühl eruieren zu können«.³⁵ Kleists geheimnisvolle Briefe und das von ihnen produzierte Feedback wären so die Vorbedingung eines jeglichen Bundes für beide Verlobte.

Dieser Bund wird in weiteren Briefen derselben Zeit zum Bündnis zwischen Autor und Leserin präzisiert, das vom ›Briefgeheimnis‹ verstärkt wird. Noch auf der Würzburger Reise erinnert Kleist seine Verlobte daran, die Briefe aufzube-

³¹ Soboczynski, Versuch über Kleist (wie Anm. 22), S. 43.

³² Brief an Wilhelmine von Zenge, 19.9.1800.

³³ Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.8.1800.

³⁴ Vgl. Schrader, »Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen.« (wie Anm. 18), S. 144.

³⁵ Elke Clauss, Liebeskunst. Untersuchungen zum Liebesbrief im 18. Jahrhundert, Stuttgart und Weimar 1993, S. 240. Diese Beobachtung kann sich auch auf den Umstand stützen, dass die Liebeserklärung Kleists gegenüber Wilhelmine in ihrer Plötzlichkeit eher aus einer (blinden) Entscheidung als tiefem Gefühl zu folgen scheint. Vgl. dazu Kleists Offenbarungsbrief (April/Mai 1800; DKV IV, 51f) und Wilhelmines Beschreibung ihrer Reaktion aus der Rückschau in dem Brief an Wilhelm Traugott Krug (wie Anm. 21), S. 32: »Ich hatte ihn immer sehr unbefangen behandelt, und war ihm gut wie einem Bruder, doch liebte ich ihn nicht, und erstaunte über seine Erklärung, da ich vorher auch nicht das Geringste davon gehandet hatte«. Ihre erste ablehnende Reaktion – er war »gar nicht der Mann nach meinem Sinn« – überwindet Kleist durch die Beteuerung, »ich könne aus ihm machen was ich wolle« (ebd., S. 33). Tatsächlich kehrt sich dieses Verhältnis jedoch alsbald um, und Wilhelmine sucht ihn durch ihre Fügsamkeit für all die Mühe zu entlohnen, die er sich mit ihr gibt.

wahren, um sie für spätere Veröffentlichungen weiterverwenden zu können, so dass die persönliche Kommunikation von Anfang an im Licht potentieller Öffentlichkeit steht: Kleist versteht sich bereits als Schriftsteller, wenn auch nicht unbedingt als Dichter. Dementsprechend erscheint das Geheimnis der Briefe als eine Strategie, ihre Lektüre zu steuern. So heißt es recht offen in einem weiteren Brief: »Warum, wirst Du sagen, warum spreche ich so geheimnißreiche Gedanken halb aus, die ich doch nicht ganz sagen will? Warum rede ich von Dingen, die Du nicht verstehn kannst u sollst?« (DKV IV, 105)³⁶ Eine konkrete Antwort allerdings bleibt aus; stattdessen verweist der Schreibende auf die durch das Geheimnis geschaffene Erwartung kommenden Glücks:

Wenn ich so etwas schreibe, denke ich mich immer zwei Monate älter. Wenn wir dann einmal, in der Gartenlaube, einsam, diese Briefe durchblättern werden, und ich Dir solche dunkle Äußerungen erklären werde, und Du mit dem Ausruf des Erstaunens: ja so, so war das gemeint [...]. (DKV IV, 105)³⁷

So wird eheliches Glück zugleich antizipiert und aufgeschoben, indem sich der geheimnisvolle Brief auf den Moment glückender Lektüre spannt, die vom Autor selbst gesteuert wird. Dies umso mehr, als Kleist wiederholt betont, dass schließlich auch Wilhelmines »Glück« auf dem Spiel stehe – und das bedeutet nichts anderes, als dass die Briefe auch strukturell die zukünftige eheliche Verbindung unter Spannung setzen: »Denn die Worte, die er geschrieben hat, enthalten Beeteuerungen und Dementis, Anspielungen, Rätsel und Verweise, das Ungeklärte der Verlobtensituation in immer neuer Weise varierend«.³⁸ So verbinden Kleists Briefe, gerade indem sie die Selbstverständlichkeit des gegebenen Versprechens in Zweifel ziehen, Braut und Bräutigam in einem »erotisch-hermeneutische[n] Zirkel«,³⁹ der geschlechtliches Begehrten als Effekt des ›Briefgeheimnisses‹ erscheinen lässt. Und auch hier wirkt Kleists Strategie auf ihn selbst zurück: Denn erst im »Rückkopplungsprozeß von Gelesenwerden« etabliert sich der »Status Autor«.⁴⁰

Diesem strategischen Einsatz des Geheimnisses stehen Kleists bekannte Klagen über die Unbeschreiblichkeit seiner Gefühle zunächst gegensätzlich gegenüber: Während er mit dem Rätsel seiner Reise eine Leerstelle souverän hervorbringt, um die seine Briefe kreisen, so gibt er an anderen Stellen vor, unter mangelndem Ausdrucksvermögen zu leiden, und zieht die Möglichkeit, sich restlos verständlich zu machen, grundsätzlich in Zweifel. Letztere Problematik gründet

³⁶ Brief an Wilhelmine von Zenge, 5.9.1800.

³⁷ Brief an Wilhelmine von Zenge, 5.9.1800. Die Gartenlaube steht in Kleists Briefen für einen idyllischen Ort trauter Zweisamkeit; womöglich fand dort die entscheidende Erklärung zwischen ihm und Wilhelmine statt. – Vgl. auch den Brief an Wilhelmine von Zenge, 16.8.1800 (DKV IV, 74): »Begnügen Dich mit ratthen, bis es für Dich ein Glück sein wird, zu wissen.«

³⁸ Clauss, Liebeskunst (wie Anm. 35), S. 221.

³⁹ Friedrich Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900, München 1987, S. 137. Zit. nach Clauss, Liebeskunst (wie Anm. 35), S. 220. Clauss will unter Verweis auf Kittler das von Kleist entworfene Geschlechterverhältnis mediengeschichtlich begründen. Mir ist dagegen wichtiger, die eigenartige Sprachstrategie von Kleists Briefen herauszuarbeiten.

⁴⁰ Clauss, Liebeskunst (wie Anm. 35), S. 224.

zum einen in einer generellen Unsicherheit Kleists in Bezug auf die Lesbarkeit des anderen,⁴¹ zum anderen im Zweifel an der eigenen Mitteilbarkeit: »Mit welchen Empfindungen ich Frankfurt verlassen habe – ach, liebes Mädchen, das *kann* ich Dir nicht schreiben, *weil* Du mich doch nicht ganz verstehen würdest« (DKV IV, 68; Hervorhebung J.H.).⁴² Man kann in dieser Begründung zunächst eine Adaption des Unsagbarkeitstopos sehen, der als rhetorisches Mittel zur »Überbietung verbaler Expressivität«⁴³ eingesetzt wird. Darüber hinaus ist allerdings bemerkenswert, dass die Unsagbarkeit hier als Wechselwirkung zwischen Schreiber und Leserin erscheint: Was sagbar ist und was nicht, hängt auch von dem antizipierten Verständnis der Leserin ab. Die »Empfindungen« wären also nicht an sich, etwa aufgrund ihrer Innerlichkeit und Individualität, unbeschreiblich, sondern weil sie sich in der konkreten kommunikativen Situation nicht vermitteln lassen – genauer: weil Kleist antizipiert, dass sie sich nicht vermitteln lassen werden. In diesem Zusammenhang ist wichtig, dass gerade das Unsagbare – als Topos – wiederum Element einer präzis zu bestimmenden Sprache ist: Denn der »Unsagbarkeitstopos zählt [...] zu den wesentlichen Stilfiguren des pietistisch-empfindsamen Sprachgebrauchs«,⁴⁴ zu jener Sprache also, mit der das Stiftsfräulein Wilhelmine von Zenge besonders vertraut sein musste. Die Behauptung, die »Empfindungen« nicht kommunizieren zu können, wäre also nicht deren grundsätzlicher Unsprachlichkeit zu verdanken, sondern stellte ihrerseits ein Mittel zur Kommunikation dar, das Kleist, auf das antizipierte Verständnis seiner Leserin bezogen, aufnimmt: Diese Form der Unsagbarkeit wird ihm von seiner Leserin diktiert.

Der Befund einer pietistischen, vom antizipierten Adressaten aufgegebenen »Fremdsprache« in Kleists Briefen lässt sich durch weitere Spuren belegen. Hans-Jürgen Schrader hat darauf hingewiesen, dass Kleists Briefe an Wilhelmine durch »zahllose[] pietistisch gefärbte[] oder intensivierte[] Formeln« auffallen, die in diesem Ausmaß »weder in anderen Briefwechseln Kleists noch irgendwo in seinem poetischen Werk konstatiert«⁴⁵ sind. Als einen seiner wichtigsten Belege zitiert er Kleists unermüdlich wiederholte Forderung, ruhig zu bleiben – »[s]ei also ruhig! So lange der Steuermann noch lebt, sei ruhig!« (DKV IV, 78) –, die er allerdings nicht auf »das mystisch-pietistische Ideal der interesselosen Gelassenheit«⁴⁶ in

⁴¹ Von ihr zeugt mit besonderer Intensität der Brief vom April/Mai 1800, in dem Kleist Wilhelmine dazu bringen sucht, ihre Gefühle für ihn eindeutig und unmissverständlich auszusprechen. Dabei wird deutlich, dass unter dem Blick Kleists wohl kein Wort jene Gewissheit vermitteln kann, nach der er verlangt.

⁴² Brief an Wilhelmine von Zenge, 16.8.1800.

⁴³ Nikolaus Wegmann, Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988, S. 85.

⁴⁴ Dieter Heimböckel, Emphatische Unaussprechlichkeit – Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne, Göttingen 2003, S. 63.

⁴⁵ Schrader, »Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen.« (wie Anm. 18), S. 161.

⁴⁶ Schrader, »Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen.« (wie Anm. 18), S. 161. Weitere Spuren: das »Verdammungswort »Welt« (S. 159) bzw. »die Menschen« (S. 161); »der Begriff der »Zerstreuung« im Gegensatz zur »Sammlung« (S. 161); »das Argu-

Gott bezieht. Genau in dem Moment aber, in dem der »Steuermann« sich an die Stelle des allmächtigen Gottes setzt, würde er also von *seiner* Sprache verlassen, insofern ihm sein Vokabular von seiner Adressatin diktiert würde. Indem er sich als autonomer Steuermann darstellt, braucht Kleist eine ihm fremde Sprache; in seinem Schreiben würde er von seiner Leserin geschrieben.⁴⁷

In diesem Zusammenhang mag man an einen weiteren Briefkomplex denken, der für Kleists Selbstdarstellung von einiger Bedeutung ist: Goethes *Leiden des jungen Werthers*. Werther, der ebenfalls kein Amt nehmen will und stattdessen zahllose Briefe an den Freund Wilhelm schreibt, bedient sich nicht nur eines ähnlichen Sprachgestus wie Kleist;⁴⁸ auch Werther bittet seine Geliebte, ruhig zu bleiben, wenn er ihr seinen letzten Brief schreibt, in dem er seinen Selbstmord mit Christi Opfertod vergleicht: »Ach, ich dachte nicht, daß mich der Weg hierhin führen sollte! – – Sey ruhig! ich bitte dich, sey ruhig!« Doch während Werther einräumt, dass ihm das Steuer entglitten ist, behauptet Kleist nachdrücklich seine Souveränität: »[s]o lange der Steuermann noch lebt, sei ruhig!« (DKV IV, 78; Hervorhebung J.H.) – auch wenn seine Sprache autonomer Steuerung von fremdsprachlichen Untertönen unterwandert wird, die, sei es unbewusst oder nicht, in seiner Stimme widerhallen und das »Briefgeheimnis« steigern.

In dieser Komplexität ist eine weitere Stelle aus demselben Brief zu verstehen, die in der Regel als erneuter Beleg für die Kleist'sche Verarbeitung von Unaussprechlichkeit gelesen wird. Dort spricht er davon, wie er, in der Postkutsche, »trotz des Mangels an allen Schreibmaterialien« unablässig »an Dich geschrieben [habe]«, allerdings sei

das Ganze [...] ein Brief geworden, den ich Dir nicht anders als mit mir selbst u durch mich selbst mittheilen kann, denn, unter uns gesagt, es ist mein Herz. Du willst aber schwarz auf weiß sehen, u so will ich Dir denn mein Herz so gut ich kann auf dieses Papier mahlen, wobei Du aber nie vergessen mußt, daß es bloße Copie ist, welche das Original nie erreicht, nie erreichen kann. (DKV IV, 76)⁵⁰

ment der rechenschaftspflichtigen edlen Zeit« (S. 162). Ein weiterer wichtiger Beleg ist der Nachweis, dass Kleist in einem frühen Brief eine sinnbildliche Beschreibung des Glücks nach einem pietistischen Emblem gestaltet (vgl. S. 163–165).

⁴⁷ Dass Kleist die pietistische Frömmigkeit seiner Braut nicht teilt, macht er u.a. in den Briefen an Wilhelmine von Zenge, 13.–16. und 18.9.1800 (DKV IV, 123f.), unmissverständlich klar.

⁴⁸ Zum Stilvergleich zwischen Werther und Kleist siehe Ingrid Oesterle, Werther in Paris? Heinrich von Kleists Briefe über Paris. In: Dirk Grathoff (Hg.), Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, Opladen 1988, S. 97–116.

⁴⁹ Johann Wolfgang von Goethe, Die Leiden des jungen Werthers. In: Ders., Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen, hg. von Waltraud Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht, Frankfurt a.M. 2006, S. 10–267, hier S. 263. Auch Kleist vergleicht sich mit Christus; vgl. den Brief an Wilhelmine von Zenge, 5.9.1800 (DKV IV, 105).

⁵⁰ Brief an Wilhelmine von Zenge, 20.8.1800. Für die konventionelle Lesart dieser Stelle vgl. Heimböckel, Emphatische Unaussprechlichkeit (wie Anm. 44), S. 57f. Die zitierte Briefstelle findet ein Echo in dem späteren Brief an Ulrike von Kleist vom 13. und 14.03.1803 (DKV IV, 312–314), den ich im dritten Teil dieses Aufsatzes ausführlich diskutieren werde.

Auf den ersten Blick scheint es freilich, Kleist betone hier die Unmöglichkeit, sein Herz »auf dieses Papier [zu] mahlen«, also seinen Gefühlen schriftlichen Ausdruck zu verleihen. Bei genauerem Hinsehen fällt dagegen auf, dass diese Transkription bereits früher anzusetzen ist: Denn der »Brief, den Kleist »trotz des Mangels an allen Schreibmaterialien« verfasst hat, wurde offensichtlich nicht auf Papier, sondern ins Herz geschrieben – wodurch sich das Herz, noch vor jedem tatsächlichen Schreibakt, zum Schriftstück und Liebesbrief wandelt. Auch hier setzt die Unaussprechlichkeit also nicht erst mit der sprachlichen Äußerung ein, sondern mit einer innerlichen Verschriftlichung,⁵¹ in der sich Kleists Gespanntheit auf ein Du und dessen Fremdsprache(n) ins Herz schreibt.

So erscheint das Geheimnis in Kleists Brautbriefen in doppelter Funktion: Auf der einen Seite »als detektivisches, potenziell auflösbare, verborgenes Wissen« strategisch eingesetzt; auf der anderen »als prinzipielle Vermitteltheit von Körper und Sprache, Ausdruck und Zeichen«,⁵² als strukturelles Geheimnis erlitten, dessen Unaussprechlichkeit emphatisch unterstrichen wird. Dabei zeichnet sich bereits Kleists frühe Briefsprache durch die Unmöglichkeit aus, zwischen den beiden Funktionen klar zu unterscheiden – eine Problematik, die sich in den Briefen aus Paris weiter zuspitzen wird.

II. Marionette

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass sich Kleist nach seiner Rückkehr aus Würzburg und unter dem Eindruck der sogenannten »Kant-Krise« nicht mehr als Steuermann, sondern als Marionette beschreibt, die »der Zufall [...] allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden fort[führt]« (DKV IV, 215).⁵³ Genau das, was er zutiefst fürchtete – einer »Puppe am Drathe des Schicksals« zu gleichen – scheint nun eingetroffen zu sein. Wie ist das zu erklären? Im Folgenden möchte ich dafür argumentieren, dass es sich bei dieser Wende nicht um einen radikalen Bruch handelt, der mit der Kant-Krise einsetzt, sondern um eine Neukonfiguration des Verhältnisses zwischen Steuermann und Marionette, die sich aus einer Verschärfung der Problematik des Geheimnisses ergibt. Sie lässt sich zuerst im Licht der Theatralität ausmachen, die seit der Würzburger Reise in Kleists Briefen immer deutlicher thematisiert wird.

Eine Veränderung in Kleists Briefsprache lässt sich jedenfalls bereits seit dem (vorgeblichen) Erreichen seines »Ziel[s]« in Würzburg feststellen. Seit diesem Zeitpunkt nämlich tritt ein »fast zwanghafte[s] Bedürfnis, sich, in pietistischer Tradition, zu jeder Naturerscheinung »sinnige Gedanken zu machen« (DKV IV,

⁵¹ Vgl. dazu allgemein Koschorke, Körperströme (wie Anm. 14), S. 184: »Ein neuer Typ von Diskursen entsteht, dessen Zentrum die Aporie der Kommunikation von Kommunikationsverweigerung bildet. [...] Erst Schriftlichkeit in ihrer reinen Form gestattet es, Inkommunikabilität zu kommunizieren«. Auch in Koschorkes Perspektive ist Innerlichkeit, und mit ihr das Unaussprechliche, Effekt einer spezifischen Schriftlichkeit.

⁵² Soboczynski, Versuch über Kleist (wie Anm. 22), S. 42.

⁵³ Brief an Wilhelmine von Zenge, 9.4.1801.

527f.),⁵⁴ zu Tage. Tatsächlich beginnt Kleist nun, seine stets malerischen Landschaftsbeschreibungen zu erbaulichen Sinnbildern zu formen; zu Sinnbildern allerdings, die sich in ihrer betonten Theatralität selbst in Frage stellen. So lässt sich das »Schauspiel«, das der Main bei Würzburg bietet, auf das eheliche Verhältnis abbilden:

Grade aus strömt der Main von der Brücke weg, u pfeilschnell, als hätte er sein Ziel schon im Auge, als sollte ihn nichts abhalten, es zu erreichen, als wollte er es, ungeduldig, auf dem kürzesten Weg ereilen – aber ein Rebenhügel beugt seinem stürmischen Lauf, sanft aber mit festem Sinn, wie eine Gattin den stürmischen Willen ihres Mannes, und zeigt ihm mit edler Standhaftigkeit den Weg, der ihn ins Meer führen wird – – (DKV IV, 143f.).⁵⁵

In dem Moment also, in dem das »Ziel« dank des Steuermanns vorgeblich erreicht ist, konstruiert Kleist ein Sinnbild, das den Wert weiblicher Umleitung und Hemmung veranschaulicht. Dabei betont er immer wieder, dass ihm diese sinnbildliche Schönheit Würzburgs erst »jetzt«, am Ende seiner Reise, klar geworden sei.⁵⁶ Darf man schließen, dass sich Kleists Briefstrategie diesem Bild entsprechend geändert hat? Jedenfalls ist es bemerkenswert, dass der Brief – obwohl das Bild nur zu deutlich auf einen unzweifelhaften Sinn zusteurt – wenig später von diesem Kurs abweicht. Das wird bereits von der hervorgehobenen Theatralität der Szenerie nahegelegt, auf die das Wort »Schauspiel« hinweist. Kurz darauf beschreibt Kleist das Tal, in dem Würzburg liegt, als ein »Amphiteater[]«: Die »Terrassen der umschließenden Berge dienten statt der Logen, Wesen aller Art blickten als Zuschauer voll Freude herab u sangen u sprachen Beifall, oben in der Loge des Himmels stand Gott« (DKV IV, 144).⁵⁷ Allerdings wandelt sich das »allegorische[] Stück« (DKV IV, 251),⁵⁸ das hier geboten wird, von Minute zu Minute: der Sonne

⁵⁴ Allgemeiner Kommentar. Ähnlich Schrader, »Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen.« (wie Anm. 18), S. 165: »Bemerkenswert erscheint mir, daß Kleist bereits in seiner vermeintlich noch ganz rationalistischen Phase ganz deutlich das aus der Erbauungsliteratur und der Physikothekologie herstammende allegorische Verfahren [...] präformiert hat.«

⁵⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge, 11.10.1800. In den Briefen vom 16. und 18.11.1800 weist Kleist die Verlobte an, sich in ähnlichen Betrachtungen zu üben, und bringt das berühmte Beispiel vom Würzburger Torbogen. Wichtig ist mir in diesem Zusammenhang, dass Kleist die erbauliche Naturauslegung im Rahmen eines modifizierten Bildungsplans für seine Verlobte entwickelt.

⁵⁶ Vgl. Brief an Wilhelmine von Zenge, 11.10.1800 (DKV IV, 143): »Ich finde jetzt die Gegend um diese Stadt weit angenehmer, als ich sie bei meinem Einzuge fand; ja, ich möchte fast sagen, daß ich sie jetzt schön finde – und ich weiß nicht, ob sich die Gegend verändert hat, oder das Herz, das ihren Eindruck empfiegt.«

⁵⁷ Brief an Wilhelmine von Zenge, 11.10.1800.

⁵⁸ Brief an Adolphine von Werdeck, 28.7.1801. Kleist wiederholt hier das Bild vom Amphitheater mit Bezug auf Mainz: »In der Tiefe liegt Mainz, wie der Schauplatz in der Mitte eines Amphitheaters. Der Krieg war aus der Gegend geflohen, der Friede spielte sein allegorisches Stück. Die Terrassen der umschließenden Berge dienten statt der Logen, Wesen aller Art blickten als Zuschauer voll Freude herab u sangen und sprachen Beifall – Oben in der Himmelsloge stand Gott« (DKV IV, 251).

etwa, die zuerst als »Kronleuchter« im »Schauspielhaus[]« angesprochen wurde, wird wenig später die Hauptrolle eines sterbenden »Held[en]« zugewiesen (DKV IV, 144).⁵⁹ Wenn aber die Sonne mal zur Wirklichkeit des Theaterraums, mal zum vorgestellten Stück gehört, wird die Grenze zwischen Wirklichkeit und Vorstellung gefährlich durchlässig und es drängt sich die Frage auf, ob die Naturlandschaft erbauliche Wahrheiten veranschaulicht oder ob sie, abgründiger, ein womöglich leeres »Schauspielhaus«, *reines Theater* ist.⁶⁰

Die Problematik dieser instabilen Form von Theatralität kommt in späteren Briefen Kleists anhand des Gegensatzes zwischen idyllischer Natur und verworfenner Großstadt zur Sprache. Zu Beginn der Würzburger Reise beklagt sich Kleist, dass die Menschen in Berlin »zu zierlich, um wahr, zu gewitzigt, um offen zu sein« (DKV IV, 70)⁶¹ sind. Diese Formulierung greift er in Paris wörtlich auf, um hinzuzufügen: »Schauspieler sind sie, die einander wechselseitig betrügen, und dabei thun, als ob sie es nicht merkten« (DKV IV, 237).⁶² Kleists Indignation entzündet sich offenbar an der Wechselseitigkeit des Betrugs, die eine Deutung des theatralen Spiels unmöglich macht: Wenn der Betrogene selbst betrügt, indem er vorgibt, sein Betrogen-Sein nicht zu bemerken, muss jede deutliche Entgegensetzung von *ego* und *alter* und damit jede sinnstiftende Unterscheidung zwischen Schein und Wirklichkeit zusammenbrechen. Umso bemerkenswerter ist, dass dieser wechselseitige Betrug als die radikale Konsequenz jener wechselseitigen Sicherung des Glücks gelesen werden kann, die Kleist in seinen Reisebriefen einzusetzen suchte: Auch dort ging es schließlich darum, den anderen das eigene Glück begehrn zu lassen, um das Gegenüber von *ego* und *alter* in der Simulation eines umfassenden und autoritativen Steuer-Ichs aufgehen zu lassen. In der Folge, so ließe sich überlegen, wird die Differenz von *ego* und *alter* in das Ich eingezogen,⁶³ das sich nach Maßgabe dieses Prozesses selbst »wechselseitig« betrügt. Eben dies lässt sich an Kleists Briefsprache nach 1800 nachweisen – zunächst anschaulich am Beispiel seiner erbaulichen Naturauslegung, sodann, abstrakter, an den Briefen der »Kant-Krise«.

Für das Problem des wechselseitigen Betrugs findet Kleist in einem weiteren Brief aus Paris ein anschauliches Naturbeispiel: den »hameau de Chantilly«, einen Lustort am Stadtrand, wo sich die Großstadt darin gefällt, eine Naturidylle nachzuahmen und damit die Grenze zwischen »Natur« und »Unnatur« aufzulösen:

⁵⁹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 11.10.1800.

⁶⁰ Vgl. zu dieser Betonung von Theatralität und ihrer Bedeutung für Kleists Schreiben im Allgemeinen Michael Ott, »Einige große Naturscenen«. Über Kleists Schreibtheater. In: Ethel Matala de Mazza und Clemens Pörschlegel (Hg.), *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*, Freiburg i.Br. 2003, S. 27–52, hier S. 29–35; Harst, Heilstheater (wie Anm. 6), S. 30–32.

⁶¹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 16.8.1800.

⁶² Brief an Karoline von Schlieben, 18.7.1801.

⁶³ Darauf weist Schulte anlässlich eines Vergleichs zwischen Rousseaus und Kleists Ich-Darstellungen hin: »[D]ie Grenzlinie zwischen ›Transparenz‹ und ›Opazität‹ [verläuft] bei Kleist nicht wie bei Rousseau zwischen Ich und Welt, sondern [hat] das Ich selbst immer schon ergriffen« (Bettina Schulte, *Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists*, Göttingen 1988, S. 44, Anm. 67).

»Große, stille, feierliche Natur, Du, die Cathedrale der Gottheit«, – so ruft Kleist indigniert aus –, »deren Gewölbe der Himmel, deren Säulen die Alpen, deren Kronleuchter die Sterne, deren Chorknaben die Jahrszeiten sind [...] – so spielt man mit Dir –?« (DKV IV, 269)⁶⁴ Dabei fällt natürlich auf, dass auch Kleists fromme Naturauslegung »Natur« und »Unnatur« wechselseitig ineinander fügt: So wie hier die Landschaft als »Cathedrale« beschrieben wird, so wurden zuvor im Würzburger »Amphitheater« die »Häuser in der Tiefe« dem »Gehäuse einer Schnecke«, die »Spitzen der Thürme« den »Fühlhörner[n] eines Insectes« und das »Klingeln der Glocken« dem »heisere[n] Ruf eines Heimchens« (DKV IV, 144)⁶⁵ verglichen. Wie ja auch seine Gestaltung der Landschaft zum allegorischen Theater Natur und betonte Künstlichkeit auf eigenartige Weise verschrankt, so dass »jede[] organische[] Einheit des Bildes zu Gunsten der bewußten Konstruktion [zurücktritt]«.⁶⁶ Die (vorgeblich) plötzliche Sinnerfahrung am »Ziel« der Würzburger Reise birgt in sich bereits den Zusammenbruch repräsentativer Anschaulichkeit in einem grenzen- und insofern auch deutungslosen Theater.

Diese Verkehrung des Ziels in eine Hemmung wird in den Briefen der sogenannten »Kant-Krise«, von denen die Pariser Reise ihren Ausgang nimmt, abstrakt thematisiert. Dort gibt Kleist vor, aus Kants Philosophie folge eine radikale Unentscheidbarkeit zwischen scheinbarer und »wahrhaft[er] Wahrheit« »Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint« (DKV IV, 205). Analog des gerade angesprochenen Zusammenbruchs strukturierender Sinnstiftung bricht auch in diesem Brief die Unterscheidung zwischen Wahrheit und Schein zusammen: Spricht man von »wahrhaft[er] Wahrheit«, zieht man die Unterscheidung zwischen Wahrheit und Schein in den Begriff Wahrheit selbst ein, so dass, paradox und folgerichtig zugleich, eine »scheinbare Wahrheit« im strengen Sinn vorausgesetzt wird. Dieses konsequente Paradox, das sich in der Dynamik der angesprochenen Sinnbilder bereits andeutete, führt zu Kleists grenzenloser Niedergeschlagenheit: »[D]ein *einziges*, dein *höchstes* Ziel ist gesunken« (DKV IV, 206),⁶⁷ ruft er sich selbst in betonter Verzweiflung zu. Folglich begibt er sich auf eine erneute Reise, deren Kurs er nicht weiter zu steuern vorgibt.

Im Gegenteil: Die Vorbereitungen zur Pariser Reise zeichnen sich durch eine hervorgehobene Metaphorik willenser Unterwerfung aus. In diesem Zusam-

⁶⁴ Brief an Louise von Zenge, 16.8.1801.

⁶⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge, 11.10.1800.

⁶⁶ Hans Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Berlin 1968, S. 132, der dies am Beispiel des zitierten Briefes erläutert. Vgl. auch allgemeiner ebd., S. 129: »Natur und Kunst stehen [...] in einem komplexen wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis.« Kreutzer löst den Widerspruch zwischen Kleists Bevorzugung der Natur einerseits und seiner künstlichen Landschaftsgestaltung andererseits mit Verweis auf den englischen Gartenbau auf und folgert, Kleist habe eben bereits »in dem Medium der Kunst [gelebt]« (ebd., S. 130).

⁶⁷ Brief an Wilhelmine von Zenge, 22.3.1801; ebenso der Brief an Ulrike von Kleist, 23.3.1801 (DKV IV, 208).

hang vergleicht sich Kleist in den schon zitierten Worten mit einer Marionette, die »der Zufall [...] allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden fort[führt]« (DKV IV, 215).⁶⁸ Nur widerwillig folge er, »wie ein Jüngling einem Hofmeister« (DKV IV, 256),⁶⁹ dem einst gefassten Plan, in Paris die Wissenschaften zu studieren. Allerdings sollte man auch diese Selbstdarstellung nicht zu wörtlich nehmen: Schließlich ist es ebenso möglich, dass diese Visionen willenloser Unterwerfung unter einen geheimnisvollen Maschinisten ebenso strategisch eingesetzt werden wie das Bild vom Steuermann. Ich kann hier nur kurz erwähnen, dass die Konsequenzen, die Kleist aus seiner Lektüre zieht, recht merklich von Kants Philosophie abweichen, während die entsprechenden Briefstellen zugleich ein hohes Maß an literarischem Gestaltungswillen aufweisen.⁷⁰ Wichtiger im vorliegenden Zusammenhang ist, dass die folgenden Briefe das Problem auf eine andere Ebene verschieben, indem Kleist einräumt, die Krise und der Entschluss zur Reise sei »wohl nichts, als eine Übereilung« (DKV IV, 219) gewesen.⁷¹ Nun aber, da der Plan bekannt geworden sei, müsse er ihm widerwillig folgen, um nicht als inkonsequent zu erscheinen. Nicht der Zufall, sondern Kleists eigenes früheres Planen und Steuern erschien damit als Maschinist, dem sich Kleist als Marionette unterwürfe. In der folgenden Zeit wird Kleist immer wieder auf diese Argumentationsfigur zurückgreifen, wenn er zu begründen hat, warum er immer noch nicht zu seiner Braut heimkehren könne. Dementsprechend gewinnt man den Eindruck, dass Kleist sowohl als Maschinist wie als Marionette fungiert, ohne diese Identität voll anerkennen zu können. Ein Jahr später lässt Kleist den Gegensatz zwischen selbstbewusster Kontrolle und äußerer Steuerung explizit in eins fallen, wenn er, zwischen Anklage eines fremden »Schicksal[s]« und des eigenen »Gemüth[s]« schwankend, kurzerhand sein »Gemüth« für sein »Schicksal« erklärt (DKV IV, 296).⁷²

Velleicht ist dieser Zwiespalt eine Erklärung dafür, warum in den Pariser Briefen einerseits die Würzburger Sinnbilder wörtlich wiederholt werden, während ihnen andererseits Visionen haltloser Auslieferung an ein rätselhaftes und unbeherrschbares Schicksal gegenüber gestellt werden.⁷³ Überhaupt hat sich auf der

⁶⁸ Brief an Wilhelmine von Zenge, 9.4.1801.

⁶⁹ Brief an Adolphine von Werdeck, 29.7.1801.

⁷⁰ Vgl. Bohrer, Der romantische Brief (wie Anm. 3), S. 88–90.

⁷¹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 14.4.1801.

⁷² Brief an Ulrike von Kleist, 12.1.1802: »Ich aber drücke mich an ihre [der Verwandten] Brust u weine, daß das Schicksal, oder mein Gemüth – u ist das nicht mein Schicksal? eine Kluft wirft zwischen mich u sie« (DKV IV, 296).

⁷³ Vgl. für Ersteres den Brief an Karoline von Schlieben, 18.7.1801: »Pfeilschnell strömt der Rhein heran« (DKV IV, 239). Vgl. für Letzteres DKV IV, 243 und nahezu wortgleich im Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.7.1801. Kleist beschreibt hier, wie Ulrike und er auf der Reise aufgrund eines Zufalls beinahe tödlich verunglückt wären, und stellt daraufhin die Sinnfrage: »[D]arum also hätte ich gelebt? Darum? Das hätte der Himmel mit diesem dunkeln, rätselhaften, irdischen Leben gewollt, und weiter nichts –?« (DKV IV, 243) Bohrer versteht die geschilderte Episode als »Kontingenzerfahrung«, deren unbegründbare Plötzlichkeit jeden ausformulierten »Lebensplan« durchschneidet und an dessen Stelle »poetische Semantik« und »ästhetische Subjektivität« freisetzt (Bohrer, Der romantische Brief, wie Anm. 3, S. 87–103, hier S. 93–95, 101).

Pariser Reise die Rolle des Geheimnisses grundlegend geändert: Seit dem Sinken seines Ziels befindet sich Kleist in einem »räthselhaften Zustand« (DKV IV, 210),⁷⁴ wie ihm auch das Leben insgesamt nurmehr »dunkel[]« und »räthselhaft[]« (DKV IV, 246) erscheint.⁷⁵ Wenn dieses Leben noch einen Sinn hat – und das deutet sich im Rätsel schließlich indirekt an – dann können »wir selbst im Tode noch nicht ahnden, was der Himmel mit uns will« (DKV IV, 261).⁷⁶ Die Zeiten, in denen Kleist das Geheimnis einsetzte, um Wilhelmine enger an sich zu binden, sind vergangen; im Gegenteil finden sich nun Hinweise dafür, dass sich Kleist von seiner Braut zu lösen beginnt. So schreibt er ihr im Juli 1801, er sehe sich »auf einer Reise ins Ausland begriffen, ohne Ziel und Zweck, ohne begreifen zu können, wohin das mich führen würde« – formuliert also einen Gegensatz zwischen verstandesmäßigem Begreifen und Begriffen-Sein als rätselhaftem Zustand –, um anschließend zu fragen, »ob es nicht meine Pflicht sei, Dich zu verlassen?« (DKV IV, 244)⁷⁷ Das Geheimnis der Reise steht nun also trennend zwischen Kleist und Wilhelmine; ja, es steht gewissermaßen zwischen Kleist und ihm selber – jedenfalls muss es dem Leser so erscheinen, der nicht entscheiden kann, ob Kleist die mario-nettenartige Unselbständigkeit seines Handelns »wahrhaft« empfindet oder bewusst als kommunikative Strategie einsetzt.

III. Ein »unaussprechlicher Mensch«

Umso erstaunlicher muss es den Adressatinnen der Pariser Briefe erscheinen, wie krass Sinnfülle und Rätsel voneinander abstechen. Und ausgerechnet in diesen Briefen hört Kleist zum ersten Mal in seinem Namen den »hold[en]« Klang eines »Dichternamens[s]« (DKV IV, 235).⁷⁸ Das Ineinander von Sinnfülle und -entzug geht also mit dem (behaupteten) Anklingen einer Berufung einher, die den eigenen Namen neu und fremdartig klingen lässt. Dass der Name Kleist an einen Dichter denken lässt, ist zu diesem Zeitpunkt allerdings weniger dem Gemüt des Schreibenden als dem Ruhm seines Vorgängers, Ewald von Kleist, zu verdanken. Auf diese Doppeldeutigkeit des Dichternamens weist Kleist in einem früheren Brief selbst hin, in dem er – nach einer neuerlichen Betonung, dass er aufgrund von Verwirrung in seinem »Innern« nicht zu »lesen« verstehe und es daher nicht »mit[zu]theilen« vermöge (DKV IV, 228) – eine Anekdote von seinem Besuch bei Gleim erzählt. Der habe ihn zunächst mit Ewald von Kleist verwechselt, mit dem ihn eine sonderbare Begebenheit verband: Als dieser an einer Schusswunde krankte, habe ihm Gleim eine anakreontische Ode zum Thema »Der Tod und das

⁷⁴ Brief an Wilhelmine von Zenge, 28.3.1801.

⁷⁵ Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.7.1801.

⁷⁶ Brief an Wilhelmine von Zenge, 15.8.1801. Bohrer spricht in diesem Zusammenhang treffend von »sinnloser Sinnstiftung« (Bohrer, Der romantische Brief, wie Anm. 3, S. 102).

⁷⁷ Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.7.1801.

⁷⁸ Brief an Karoline von Schlieben, 18.7.1801. Vgl. auch den Brief an Adolphine von Werdeck, 28.7.1801: »Namen des Schriftstellers« (DKV IV, 248).

Mädchen vorgelesen, dessen Pointe⁷⁹ ihn dermaßen zum Lachen brachte, dass ihm der Verband von der Wunde rutschte und eine lebensgefährliche Entzündung entdeckt wurde: »Aus Dankbarkeit widmete Kleist der Dichtkunst das Leben, das sie ihm gerettet hatte« (DKV IV, 232). Eben diese, hier lebensrettende, aber auf ihre tödliche Wendung in »Penthesilea« vorausdeutende Verwechslung von Beißen und Küssen hat der andere Kleist, Heinrich, zu Gleims Versen hinzugedichtet.⁸⁰ So beschreitet Kleist den Weg zur »eigenen, zur Dichtersprache, unter doppelt fremdem Namen.

Das Gegenüber von Unaussprechlichkeit und Dichterwidmung wird in einem späteren Brief, nach der Lösung der Verlobung mit Wilhelmine, zur wechselseitigen Begründung verflochten. Im März 1803 erhält Kleist Kenntnis von einer enthusiastischen Rezension seines Dramas »Die Familie Schroffenstein«, das er anonym veröffentlicht hatte. In einem gleichzeitigen Brief an Ulrike erwähnt er seine Autorschaft nur indirekt, indem er seine Schwester anweist, die Rezension zu lesen, und hinzufügt, »daß ich noch viel mehr von mir weiß, als der alberne Kauz, der Kotzebue« (DKV IV, 314).⁸¹ Während er jede offene Erklärung verschweigt, scheint der Text vor unterdrücktem Triumph über den ersten dichterischen Erfolg jeden Zusammenhang zu verlieren: Es ist der einzige Brief Kleists, der unzusammenhängende, durch Trennstriche geschiedene Bruchstücke aneinander reiht. Eines dieser Bruchstücke liest sich wie folgt:

Ich weiß nicht, was ich dir über mich *unaussprechlichen* Menschen sagen soll. – Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und dir zuschicken. – Dummer Gedanke! Kurz, ich habe Osmanstädt wieder verlassen. (DKV IV, 313)

Die kurze Bemerkung, er habe Oßmannstedt verlassen, bedeutet auch, dass sich Kleist der Protektion Wielands entzogen hat; Wieland, der einer der wenigen Menschen war, die ihn in seinem dichterischen Bestreben bestärkt und gefördert haben. Für eine solche Handlung wäre die einfache Begründung denkbar, dass Kleist dank des Erfolgs seines Erstlings nun keinen weiteren Schutz in Anspruch nehmen zu müssen glaubt. Umso bemerkenswerter ist es, dass er diesen – oder einen anderen nachvollziehbaren⁸² – Zusammenhang gerade nicht herstellt und stattdessen seine Rede vom Herz als Brief aufnimmt und radikaliert. »Unaussprechlich« wäre Kleist hier also zunächst, weil er sich (angeblich) unerklärliech, auch sich selbst gegenüber rätselhaft verhält. Dabei fällt auf, dass die Formulierung, die diese Unaussprechlichkeit bekräftigen soll, sich nicht nur im Nachsatz als »dumme[n] Gedanken« zurücknimmt; sie ist bereits in sich gebrochen, insofern

⁷⁹ Brief an Wilhelmine von Zenge, 3.6.1801. Die Pointe lautet: »Was willst Du mit ihr machen? Kannst du doch mit Zähnen ohne Lippen, wohl die Mädchen beißen, doch nicht küssen?« (DKV IV, 232)

⁸⁰ Vgl. den Kommentar zur zitierten Briefstelle (DKV IV, 740).

⁸¹ Brief an Ulrike von Kleist, 13. und 14.3.1803. Kleist nimmt an, die Rezension sei von Kotzebue geschrieben.

⁸² Laut einem Brief von Luise Wieland (an Charlotte Geßner, 19.4.1811) musste Kleist, in den sie sich unglücklich verliebt hatte, auf ihre und ihrer Schwester Bitte abreisen (LS 94a).

Kleist hier die eigene Formel mit einer Stelle aus einem komischen Gedicht Wielands kombiniert, den angeblichen Wunsch nach Unmittelbarkeit also denkbar vermittelt ausdrückt.⁸³ So vollzieht die neue Wendung den ›unaussprechlichen‹ Widerspruch nach, der Kleists Handeln zeichnet: Anstatt sich unter Wielands wörtlicher Obhut zum Schreiben leiten zu lassen, unterwirft sich ihm Kleist im Zitat, um in eben dieser symbolischen Botmäßigkeit seinen Widerstand zu rechtfertigen. ›Unaussprechlichkeit‹ erklärt sich hier also wiederum nicht als das Unvermittelte, Unsprachliche, sondern als Effekt strategisch eingesetzter Mittelbarkeit, die nun, im Namen einer verschwiegenen Dichtung,⁸⁴ mit Ich-Emphase in Anspruch genommen wird. Dabei ist natürlich auch bedeutsam, dass das gesteigerte Bild ›unmittelbarer Mitteilung‹, anders als bei Ewald von Kleist, den Gedanken eines *Lebens* für die Kunst radikal ausschließt.

Diese Brechung wiederholt Kleist noch einmal, wenn er den »dumme[n] Gedanke[n]« in einem für die ›Berliner Abendblätter‹ geschriebenen Text variiert, der sich als ›Brief eines Dichters an einen anderen‹ ausgibt. Hier wünscht sich ein Dichter, er könne »in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat« (DKV III, 565), in den des anderen legen.⁸⁵ Wenn diese Formulierung das Paradox einer unmittelbaren Mitteilung – einen Gedanken mit Händen zu greifen – rein ausspricht, so ist es gerade diese Übersteigerung, die den Text als »Musterbeispiel ›gegensätzlichen Argumentierens‹ (DKV III, 1149)⁸⁶ erscheinen lässt: Der (angebliche) Wunsch nach einer form- und sprachlosen Dichtung formuliert eine Extremposition, die ihren Gegensatz geradezu herausfordert, bedient sich also einer denkbar mittelbaren Strategie – und ist insofern für die Briefstrategien der ›Abendblätter‹ typisch. Neben dem ›Allerneuesten Erziehungsplan‹⁸⁷ der – als fingierter Leserbrief – die ›gegensätzliche‹ Strategie mit einer pseudo-naturwissenschaftlichen Begründung zum Erziehungsprinzip erklärt, wendet der frühere, an Rühle von Lilienstern gerichtete Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ dieselbe Strategie auf die Produktion von Gedanken an: Dort ist von der ›Wechselwirkung‹ (DKV III, 537), die zwei

⁸³ Vgl. den Kommentar in DKV IV, 812 ad 313,6–8. Die zitierten Verse lauten in Wielands ›Gandalin, oder Liebe um Liebe‹: »Oft [...] / Fällt wütend der Gedank' ihn an, / Sein treulos Herz sich aus dem Leibe / Zu reißen, und dem geliebten Weibe, / Dem's angehört, an seiner Statt / Es zuzuschicken –«.

⁸⁴ Wie sehr Dichtung und Geheimnis für Kleist zusammengehen, zeigt auch der Brief an Wilhelmine von Zenge, 10.10.1801: »[A]ber ich begreife nicht, wie ein Dichter das Kind seiner Liebe einem so rohen Haufen, wie die Menschen sind, übergeben kann. [...] Dich wollte ich wohl in das Gewölbe führen, wo ich mein Kind, wie eine vestalische Priesterinn das ihrige, heimlich aufbewahre bei dem Schein der Lampe« (DKV IV, 274).

⁸⁵ Es macht natürlich einen signifikanten Unterschied, dass hier der Gedanke selbst und nicht mehr das Herz als seine Verkörperung ergriffen und mitgeteilt werden soll. Zu dem Text vor dem Hintergrund der Frage von Unaussprechlichkeit und Unmittelbarkeit vgl. Schulte, Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists (wie Anm. 64), S. 231–233.

⁸⁶ Kommentar von Klaus Müller-Salget.

⁸⁷ Dort wird das Bild elektrischer ›Wechselwirkung‹ weiter ausgeführt (vgl. DKV III, 545–552).

Gesprächspartner gleich zweier elektrisierter Körper aufeinander ausüben, die Rede. Um eine »verworene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus[zuprägen]«, sei »nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte«, da sie das »Gemüt« unter Spannung setze und so zur Produktion von Rede und damit von Gedanken anrege:

Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht; und ein Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben. (DKV III, 535f)

Bevor ein »Gedanke[]« also, mit oder ohne Hände, gefasst werden kann, muss Kommunikation bestehen, die hier – erneut – als ›Feedback‹ zu verstehen ist: »Rückkopplung erstens auch an oder über den Adressaten wie dabei zweitens [...] Rückkoppelung von Redner und Rede an sie selber«. Es ginge also nicht darum, »fertige Gedanken auf fertige Worte abzubilden, sondern in steter Rückbeziehung eins aus dem anderen hervorgehen zu lassen«.⁸⁸

Eben diese Rückkopplung inszeniert der ›Brief eines Dichters an einen anderen‹. Und zwar nicht allein mit Blick auf die ›gegensätzlich‹ provozierte Leserreaktion, sondern bereits in dem zitierten Satz selbst: Denn das variierte Selbstzitat wird immer noch vom ›anderen‹ Dichter, Wieland, unterbrochen, so dass der Satz selbst das (indirekte) Gespräch zwischen dem ›einen‹ und dem ›anderen‹ Dichter weiterführt. Der »Gedanke[]«, den der eine dem anderen in die Brust versetzen will, wäre somit bereits das allmähliche Produkt eines Zwiegesprächs. Die Variation, die Kleist dabei vornimmt, bringt das Problem ›kybernetischer‹ Steuerung, um das bereits die frühen Briefe kreisten, präzis auf den Punkt: Wenn es dem Ich tatsächlich gelingen würde, seinen »Gedanken« in die Brust des anderen zu versetzen, so würde der andere nicht nur zur Marionette eines dichtenden Steuermanns, sondern der Unterschied zwischen *ego* und *alter* würde in einer letzten Rückkopplung endgültig hinfällig: so dass beide in einer ›unaussprechlichen‹ Einheit, weder Ich noch Du, zusammenfielen.

IV. Ein unausgesprochener Bund

Die hier vorgetragenen Überlegungen zur Briefsprache Kleists zwischen Steuerung, Theatralität und Begehren lassen sich in einer Erzählung bündeln, die man, anders als die frühen Briefe und späteren publizistischen Texte, ohne Zweifel zu Kleists dichterischem Werk im vollen Sinn zählen wird: ›Die Verlobung in St. Domingo‹. Dies auch, weil die Erzählung die Problematik eines Bundes zwischen Gustav und Toni auf eine Weise verarbeitet, die Kleists ›Geheimbund‹ mit Wilhelmine ähnelt: In der Novelle wie in den Briefen bildet das Unausgesprochene die ›Grundlage des Bundes‹, mit dem einzigen Unterschied, dass die wiederholten Versuche, dieses Unausgesprochene zu lesen, zu der Katastrophe der ›Verlobung‹ führen, während Kleist einen weniger unmittelbar tödlichen Weg fand, sich von

⁸⁸ Dotzler, Papiermaschinen (wie Anm. 10), S. 522.

Wilhelmine zu lösen. Doch geht es mir bei dieser Feststellung nicht um biographische Parallelismen;⁸⁹ wichtiger ist, dass die Erzählung die Problematik der wechselseitigen Steuerung von *ego* und *alter* noch einmal schärfer fasst: Sowohl Gustav als auch Toni fungieren als Marionetten, deren Maschinist die jeweils antizipierte Vorstellung des anderen ist.

Diese Durchdringung von *ego* und *alter* im Steuerungsbegehen wird in der Erzählung bezeichnenderweise mit Versuchen verbunden, den anderen zu lesen, die zugleich Handlungslinien vorzeichnen. So muss z.B. Gustav, von Babekan und Toni ins Haus gelockt, herausfinden, ob er den beiden trauen darf; da eine direkte Frage kaum Erfolg verspricht, sucht er sie durch das Erzählen von Anekdoten zu prüfen – in der Hoffnung, dass ihn ihre Reaktion über ihre Vertrauenswürdigkeit belehren wird.⁹⁰ Zu diesem Zweck erzählt Gustav Babekan und Toni von einem verräterischen schwarzen Mädchen, das einen Weißen mit falscher Zärtlichkeit umarmte, nur um ihm wenig später zu enthüllen, dass sie ihn mit dem tödlichen Gelben Fieber angesteckt habe. Wie zu erwarten war, reagiert Babekan – die ja heimlich mit der schwarzen Rebellion kollaboriert – mit Abscheu auf diese Geschichte, und auch Toni erklärt auf die Frage Gustavs, dass sie niemals zu einer solchen Tat fähig wäre. Doch statt den Aussagen trauen zu können, »über[nimmt]« Gustav »ein widerwärtiges und verdrießliches Gefühl« (DKV III, 234).

Das Problem dieser mittelbaren Strategie ist jedoch nicht allein, dass sie keine Gewissheit garantieren kann, weil sie auf einer zweifachen Interpretation beruht – zum einen seitens der Zuhörerinnen, zum anderen seitens des Erzählers, der deren Reaktionen deuten muss; problematisch ist auch, dass die erzählten Anekdoten Handlungsmuster vorschreiben, denen die Figuren, bewusst oder unbewusst, folgen werden. Insofern die Anekdoten sich »erlebten und überlieferten Vor-Bildern« verdanken, ja sich der »Erinnerung«, der »Animation« und »vielleicht gar [der] ›Erfindung‹ eines Vergangenen, Vergessenen oder Verdrängten als Prägemuster ›erlebter Gegenwart«⁹¹ bedienen, führt sich der Erzähler letztlich selbst in die Irre: Er wird zur Marionette seines Steuerns. Genau dies findet in der titelgebenden Szene der Erzählung statt.⁹² Gustav, der »gar richtig schloß, daß es nur ein Mittel gab, zu erprüfen, ob das Mädchen ein Herz habe oder nicht« (DKV III, 235), fragt Toni zunächst, ob sie bereits verlobt sei; auf ihre verneinende Antwort fragt er weiter, »ihr scherzend ins Ohr [flüsternd]: ob es vielleicht ein Weißer sein müsse, der ihre Gunst davon tragen solle?« (DKV III, 236) Auf die so zärtliche wie suggestive Frage reagiert Toni mit derart schüchterner »Anmut und Lieblichkeit«, dass Gustav Vertrauen fasst; ja, die »entfernte Ähnlichkeit« (DKV III, 235)

⁸⁹ Für die Quellen einer solchen Lesart vgl. den Kommentar in DKV III, 826f. Die Rolle, die eine Schweizer Familie in der Geschichte spielt, könnte auf einen ersten Entwurf der Erzählung in den Jahren 1801/02 deuten.

⁹⁰ Vgl. dazu Gerhard Neumann, »Die Verlobung in St. Domingo«. Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists. In: Christina Lubkoll und Günter Oesterle (Hg.), *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 93–117, hier S. 103–106.

⁹¹ Neumann, »Die Verlobung in St. Domingo« (wie Anm. 90), S. 105.

⁹² Für das Folgende vgl. auch Moser, *Verfehlte Gefühle* (wie Anm. 28), S. 18–28.

Tonis mit einer zunächst unbestimmten Person kann er nun präzisieren, indem er in ihr die Züge seiner verstorbenen Geliebten Mariane erkennt (vgl. DKV III, 237). Deren trauriges Schicksal – sie verleugnete ihren Bräutigam und opferte sich für ihn, um ihn vor Verfolgung zu schützen – erzählt Gustav dem Mädchen, mehr in der Erinnerung verloren als um Toni zu prüfen; doch angesichts seiner Rührung »über[nimmt]« auch Toni »ein menschliches Gefühl«, so dass sie »ihre Tränen mit den seinigen [mischt]« (DKV III, 238).

An diesem Punkt unterbricht der Erzähler, der bislang nicht in den Erzählfluss eingriff, die Geschichte mit den Worten: »Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst lies't« (DKV III, 238). Genug, dass sich Gustav, »als er sich wieder gesammlet hatte«, »gerettet« weiß, und die unausgesprochene Verlobung damit besiegelt, dass er Toni »das kleine goldene Kreuz, ein Geschenk der treuen Mariane« (DKV III, 238) als ein »Brautgeschenk« um den Hals legt – während Toni, in Tränen zerflossen, keiner Regung fähig ist. Was der Erzähler ostentativ *nicht* erzählt, dient also, ähnlich Kleists Briefen an Wilhelmine, als »Grundlage des Bundes«, der hier ausgesprochen einseitig geschlossen wird. Man kann nur indirekt schließen, dass Gustav die Prüfung des Herzens auf körperliche Weise zu Ende geführt hat; das bedeutet freilich nicht, dass er nun eine tiefere Kenntnis Tonis besitze, da er sie zuvor mit der verstorbenen Mariane identifizierte – eine Selbstdäuschung, die im »Brautgeschenk« manifest wird.

Der ursprüngliche Kontrollwunsch schlägt also eigenartig auf Gustav zurück: Am Ende sieht er in Toni nur das, was er zu sehen begehrte. Doch auch Toni wird von Gustavs Begehren, in ihr »den Inbegriff aller Güte und Vortrefflichkeit« zu sehen, verführt, und begehrte demnach, es zu erfüllen, bis sie sich gegenüber ihrer Familie als Weiße erklärt. Fast scheint es, als würden die beiden den Richtlinien folgen, die Kleist in seinem Aufsatz über das Eheglück gezogen hat: Die Ehefrau kann nur glücklich werden, wenn sie ihren Ehemann glücklich macht, wenn sie sein Begehren begehrte. In einem vergleichbaren Sinn schreibt Niklas Luhmann über Liebe und Kommunikation: »Im körperlichen Zusammenspiel erfährt man, daß man über das eigene Begehren und dessen Erfüllung auch das Begehren des anderen begehrte⁹³ – nur dass in Kleists Erzählung das »körperliche[] Zusammenspiel« durch die Forderung des Erzählers, dasjenige zu lesen, was nicht geschrieben wurde, ersetzt wird.

Wenn Toni also das Begehren Gustavs begehrte, wird sie zur Marionette seiner identifizierenden Projektion. So kann gerade der aufrichtige Wunsch, die reine Treue – deren Versprechen die »Verlobung« doch bedeutet – für den anderen zu repräsentieren, Toni nur dem fremden Begehren verbinden, dessen Projektionen, instabil, sich nicht an den Satz des Widerspruchs binden, niemals eigen und eindeutig sind. So kann Toni, gerade indem sie Gustavs »Inbegriff aller Güte« ausagiert, als Verkörperung seiner schlimmsten Angst erscheinen: Wenn Congo Hoango, einer der Anführer der Rebellion, unerwartet zurückkehrt, bindet Toni Gustav ans Bett und gibt ihn als ihren Gefangenen aus, um Zeit zu gewinnen und ihn

⁹³ Luhmann, Liebe als Passion (wie Anm. 14), S. 33.

vor einem verzweifelten Befreiungskampf zu bewahren. Doch gerade indem sie das Exempel nachahmt, das Gustav ihr mit seiner Erzählung von Mariane gegeben hat, wird sie zugleich jenem verräterischen Mädchen ähnlich, das einen Weißen mit falscher Zärtlichkeit in sein Verderben lockte (vgl. DKV III, 233f.). Die Fesselung ans Bett ist also zugleich wörtlichste Umsetzung jener Verbindung, die Gustav eingegangen zu sein glaubte, wie auch Inbegriff von deren verräterischem Bruch.⁹⁴ Toni hingegen *ist* weder treue Weiß, noch verräterische Schwarze; beides kann sie nur in der Steuerung durch das Begehr des »Fremden« (DKV III, 225) werden. Erst nachdem sie von Gustav tödlich verwundet worden ist, kann Toni ihre absolute Treue in einer doppelten Geste der Unaussprechlichkeit bewähren: »»sagt ihm –!« stammelte sie röchelnd, auf ihn, der sie erschossen, hindeutend, und wiederholte: »sagt ihm – –!« Kurz darauf wiederholt sie: »[D]ich, liebsten Freund, band ich, weil – –!« Was sie nicht sagen kann, »da der Tod ihr die Sprache raubte« (DKV III, 258), ist, dass durch Gustavs Strategien der Steuerung Verrat und Treue unentscheidbar geworden sind. Diesem grundsätzlichen Missverständnis folgt kurz darauf Gustav, wenn er sich in dem Glauben, Tonis Treue verkannt zu haben, erschießt – wo es doch erst dieser Akt ist, der sie unschuldig und weiß spricht: »Es ist notwendig, daß Gustav ihr mißtraut, damit sie – wie auch der moralisierende Leser – der Täuschung erliegt, diejenige zu *sein*, die der von ihr Begehrte verkennt.«⁹⁵ Beide Figuren werden von einem ambivalenten und letztlich anonymen Begehr gebunden.

Dieses Problem einer eigenartig fremdgehenden Steuerung springt in der titelgebenden Verlobungsszene auf die Erzählung über. Der bereits zitierte, so auffällige Einschub – »was weiter erfolgte« – stellt, neben der offenkundigen Ellipse, eine eigenartige Wechselwirkung zwischen Erzähler und Leser her: »brauchen *wir* nicht mehr zu melden, weil es jeder [...] von selbst lies't« (DKV III, 238; Hervorhebung J.H.).⁹⁶ Eben in dem also, was unterdrückt wird, soll gelesen werden – wie zum Beispiel, dass die Figuren in jener Nacht »durch einen« seltsam pleonastischen »Eidschwur verlobt« wurden, »obschon [sie] keine Worte darüber gewechselt« haben (DKV III, 259); dass die Erzählung folglich mit ihrem Titel ein zwar unausgesprochenes, aber innerlich vollzogenes Verlöbnis bezeichnet; und dass sie, verbunden mit diesem unaussprechlichen Bund, im Tod ihrer Figuren eine »spezifisch Kleist'sche Radikalität und Unbedingtheit der Liebesforderung« mit einem

⁹⁴ Zu dieser für Kleist typischen Figur vgl. Joachim Harst, *No hay banda. Gegenständliches Erzählen bei Kleist und David Lynch*. In: Anne Fleig, Christian Moser und Helmut Schneider (Hg.): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Freiburg i.Br. (erscheint voraussichtlich 2013).

⁹⁵ Moser, Verfehlte Gefühle (wie Anm. 28), S. 18.

⁹⁶ Vgl. Roland Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo. Eine Einführung in Kleists Erzählten. In: Brandenburger Kleist-Blätter 1 (1988), S. 3–44; auch in Roland Reuß, »Im Freien? Kleist-Versuche, Frankfurt a.M. 2010, S. 245–291, hier S. 280.

»Authentizitätsideal«⁹⁷ verbindet. Nichts ist hingegen weniger sicher als das: Die Erzählerintervention unterstreicht ja vielmehr, dass, falls Worte gewechselt wurden, diese nicht weiter zu melden sind, weil das Unausgesprochene bindender wirken wird als jedes deutliche Wort. So dient hier wie in den Briefen das Unausgesprochene nicht als letztgültige Manifestation einer unsprachlichen und authentischen Innerlichkeit, sondern als Mittel von Steuerung durch (unterdrückte) Kommunikation.

Anhand dieser Beobachtungen lässt sich auch noch einmal auf die Frage nach Kleists (eigener) Sprache zurückkehren. Natürlich sollte hier nicht behauptet werden, Kleist habe nicht einen ihm eigentümlichen Stil entwickelt. Ganz im Gegenteil: Bereits seine Briefe setzen eine singuläre Sprachstrategie ein, die von einem absoluten Steuerungsbegehrn getrieben wird – Steuerung zunächst der Adressatin Wilhelmine, sodann aber auch, indirekter, Kleists selbst. So wird die Beziehung zwischen Steuermann und Marionette, von der ich ausgegangen bin, komplexer: Während es zunächst scheinen mag, Wilhelmine werde zur von Kleist regierten Puppe, verwirrt sich Kleist zunehmend in den Fäden, die er zu ziehen bestrebt ist. Auf ähnliche Weise führt das Steuerungsbegehrn zu einer Anbildung an die Sprache des anderen, so dass Kleist z.B. pietistische Begriffe verwendet, die ihm von Wilhelmine diktiert zu sein scheinen. Als ein weiteres Moment dieser Steuerungssprache ist das Unausgesprochene, das Geheimnis zu nennen, das zunächst als Mittel zur Steuerung der Braut eingesetzt wird, wie die Würzburger Reise mit ihrem geheimnisvollen Ziel und der Vorstellung einer unausgesprochenen »Grundlage unseres Bundes« nahelegt. Bald jedoch verselbständigt sich das Geheimnis, so dass Kleist sich selbst gegenüber fremd wird – eine Bewegung, die in seiner Rede von sich als »unaussprechlichem Menschen« erneut als mittelbare Strategie eingesetzt wird. Aus diesen Gründen ist sowohl das Geheimnis als auch das Unaussprechliche als Effekt von Kleists Sprachsteuerungen (und nicht als Bezugnahme auf eine unsprachliche Unmittelbarkeit) zu verstehen.

Alle diese Punkte kehren in der Novelle »Die Verlobung von St. Domingo« wieder. Ausgerechnet das Begehrn, sich in einer Welt falschen Scheins zu orientieren, führt Gustav und Toni in ein Netz imaginärer Repräsentationen. Und auch hier wird der Bund zwischen den Verlobten durch das Unausgesprochene geknüpft, das die Figuren nur umso gewaltsamer an ihr Schicksal bindet. Das ist umso bemerkenswerter, als das Unausgesprochene hier mit viel sagender Geste vom Erzähler hervorgehoben wird – »Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden« – und der wortlose Akt der »Verlobung« durch das Lesen einer Leerstelle ersetzt wird: »weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst lies't« (DKV III, 238). Mit diesem Satz antwortet die Erzählung zudem auf die Frage nach Kleists (eigener) Sprache: Sie schreibt (nicht), was »jeder [...] von selbst lies't«. Kleists Sprache des Unausgesprochenen gibt sich hier als anonyme Sprache eines jeden. Und signiert diese suggestive Vereinigung mit dem Leser anagrammatisch:

⁹⁷ Herbert Uerlings, Preußen in Haiti? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists »Verlobung in St. Domingo«. In: Kjb 1991, S. 185–201, hier S. 198f.

(Kleis')⁹⁸ Diese vollkommene Preisgabe an das Gegenüber, im Versuch seiner (wechselseitigen) Steuerung, ist ihr »offenbare[s] Geheimnis«.⁹⁹

⁹⁸ Dieses Anagramm des Autornamens hat zuerst Harms gelesen: Ingeborg Harms, Wortbruch. Niedergeträumt. Kleists Anagramme. In: Modern Language Notes 110 (1995), S. 518–539, hier S. 530, Anm. 29. Dass das Anagramm vom Autor intendiert sein könnte, wird durch die Bemerkung unwahrscheinlich, dass Kleist das Wort »lies't« stets mit Apostroph geschrieben hat. Vgl. Klaus Müller Salget, August und die Mestize. Zu einigen Kontroversen um Kleists »Verlobung in St. Domingo«. In: Euphorion 92 (1998), S. 103–114, hier S. 105 gegen Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« (wie Anm. 97), S. 35. Das bestätigt freilich nur den Charakter des Anagramms als einer *anonymen* Signatur.

⁹⁹ Vgl. in anderem Zusammenhang Dotzler, Papiermaschinen (wie Anm. 10), S. 522: »Das offenbare Geheimnis der *allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden* ist fraglos kein anderes als das von Feedback und dadurch Control.«

Klaus Müller-Salget

DER ARME KAUZ AUS BRANDENBURG

Landschaft in Kleists Briefen und Dichtungen

Dass der »arme[] Kauz aus Brandenburg« (DKV IV, 298), als welchen Kleist sich in einem Brief an Heinrich Zschokke vom 1. Februar 1802 selbst bezeichnete, von Jugend auf ein Sensorium für die Schönheit von Landschaften gehabt hat, geht schon aus dem ersten uns überlieferten Brief vom März 1793 hervor, in dem er der Tante Massow seine Eindrücke von der Reise nach Frankfurt am Main schilderte: »je näher ich nach Francfurth kam je schöner je romantischer wurde die Gegend« (DKV IV, 9) und: »Ich habe nie geglaubt daß es in der Natur so schöne Landschaften geben könne, als ich sie gemahlt gesehen habe; jetzt aber habe ich grade das Gegentheil erfahren.« (DKV IV, 10)

Die Kennzeichnung einer Landschaft als »romantisch« begegnet noch öfter¹ und wird im Sinne von »malerisch« eingesetzt, wie ja Kleists Landschaftswahrnehmungen durch Gemälde vorgeformt sind und seine Schilderungen, wie z.B. von Gernot Müller oder Hilda M. Brown dargestellt,² oft zum Tableau tendieren. Im Erstaunen des Fünfzehnjährigen über die nicht geahnte Schönheit realer Landschaften spiegelt sich der nun bewusst werdende Mangel an derartigen Erfahrungen in der von Kleist stets abschätzig behandelten Mark Brandenburg, z.B.: »Die Reise gieng durch die Mark – – also giebt es davon nichts Interessantes zu erzählen.« (DKV IV, 91) oder, ausführlicher:

Es scheint als ob dieser ganze nördliche Strich Deutschlands von der Natur dazu bestimmt gewesen wäre, immer u ewig der Boden des Meeres zu bleiben, u daß das Meer sich gleichsam nur aus Versehn so weit zurückgezogen u so einen Erdstrich gebildet hat, der ursprünglich mehr zu einem Wohnplatz für Walfische u Heringe, als zu einem Wohnplatz für Menschen bestimmt war. (DKV IV, 77)

Angesichts des Umstandes, dass in Kleists Briefen vor allem die Strom-Bilder (Main, Elbe, Rhein) eine bedeutende Rolle spielen, mag man daran denken, dass er seine Kindheit doch in unmittelbarer Nähe eines nicht unbedeutenden Flusses

¹ Z.B. DKV IV, 69: »das wirklich romantische *Steinbäffek*; DKV IV, 105: »Wir sind durch ein einziges Thal gefahren, romantisch schön.«

² Vgl. Gernot Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen«. Kleist und die bildende Kunst, Tübingen und Basel 1995; Hilda Meldrum Brown, Heinrich von Kleist. The Ambiguity of Art and the Necessity of Form, Oxford 1998.

verbracht hat. Aber hierzu meint er im September 1800 in einem Brief an Wilhelmine von Zenge:

Zwar ist das Thal, das die Oder ausspült, besonders bei Frankfurt sehr reizend. Aber das ist doch nur ein bloßes Miniatur-Gemälde. Hier [gemeint ist die Gegend zwischen Chemnitz und Zwickau] sieht man die Natur gleichsam in Lebensgröße. (DKV IV, 108)

Da befand er sich schon auf der sog. »Würzburger Reise«, die ihn ja zu seinen bekanntesten Landschaftsbeschreibungen veranlasst hat.³ Einerseits finden sich da die an Gemälde angelehnten statischen Schilderungen: Vor Grimma erscheint ihm »eine Landschaft, ganz wie ein transparentes Stück« (DKV IV, 95f);⁴ von Schloss Lichtenstein heißt es: »Wir sahen von einem hohen Berge herab, rechts und links dunkle Tannen, ganz wie ein gewählter Vordergrund; zwischen durch eine Gegend, ganz wie ein geschloßnes Gemälde.« (DKV IV, 107f.) oder von der Aussicht auf Dresden: »Hügel u Thäler u Wasser, u Städte u Dörfer, alles durcheinander wie ein gewirkter Fußteppich!« (DKV IV, 145)⁵ In Absetzung gegen das »Miniatür-Gemälde« des Odertals nennt Kleist die Gegend zwischen Chemnitz und Zwickau »ein Stück, mit Begeisterung gedichtet, mit Fleiß u Genie auf das Tableau geworfen, u aufgestellt vor der Welt mit der Zuversicht auf Bewunderung.« (DKV IV, 108) Ähnlich heißt es später von der Gegend zwischen Mainz und Koblenz, sie sei »der schönste Landstrich von Deutschland, an welchem unser großer Gärtner sichtbar con amore gearbeitet hat« (DKV IV, 239) und im schon erwähnten Brief an Zschokke: »die Natur ist hier [sc. am Thuner See], wie Sie wissen, mit Geist gearbeitet« (DKV IV, 298). Kennzeichnend scheinen mir die Vorstellung einer von Gottes Künstlerhand mit Liebe geschaffenen Landschaft *und* die vorausgesetzte Zuversicht des Künstlers auf Bewunderung. Wer hier eine wenigstens halbwusste eigene schöpferische Regung Kleists mitsamt der Hoffnung auf Bewun-

³ Außer den Büchern von Müller und Brown (vgl. Anm. 2) sind an Forschungsliteratur hierzu vor allem zu nennen: Hans Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Berlin 1968, S. 128–137; Michael Moering, Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists, München 1972, S. 51–69; Peter Horwath, Strom und Idylle bei Kleist im Spiegel seiner Briefe. In: *Études Germaniques* 28 (1973), S. 175–184; Günter Hess, Kleist in Würzburg. Die Verwandlung von »Schauplatz« und »Bildersprache«. In: KJb 1997, S. 21–37; Helmut Pfotenhauer, Kleists Rede über Bilder und in Bildern. Briefe, Bildkommentare, erste literarische Werke. In: KJb 1997, S. 126–148; Gabriele Kapp, »Des Gedankens Senkleik. Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799–1806, Stuttgart und Weimar 2000, S. 219–244; Hans-Dieter Fronz, Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists, Würzburg 2000, S. 29–88; Cécile-Eugénie Clot, Kleist épistolier. Le geste, l'objet, l'écriture, Bern u.a. 2008, bes. S. 291–326.

⁴ Gemeint ist ein auf durchsichtiges Papier oder auf ein ölgetränktes Tuch gemaltes, von der Rückseite beleuchtetes Bild, wie sie in den sogenannten »Guckkästen« zu betrachten waren. Vgl. Manuela Kalk, Schätze aus der Sammlung. In: Gedankenstriche. Ein Journal des Kleist-Museums, Frankfurt (Oder) 2012, S. 86–93.

⁵ Zur aufklärerischen Tradition solcher Bilder vgl. Moering, Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists (wie Anm. 3), S. 58, ferner, mit Berufung auf August Langen, Fronz, Verfehlte und erfüllte Natur (wie Anm. 3), S. 54.

derung vermutet, geht wohl nicht ganz fehl. Zumindest setzt er ja seinen Ehrgeiz in poetisierte Landschaftsbeschreibungen, und nicht umsonst sagt er von der Gegend zwischen Mainz und Koblenz, sie sei »wie ein Dichtertraum« (DKV IV, 252), eine Wendung, die, leicht verändert, in der Erzählung »Das Erdbeben in Chile wieder auftaucht.⁶

Einen Höhepunkt bei der Umschaffung der Landschaft in ein Tableau erreicht Kleist mit dem panoramatischen Blick auf Würzburg, für den er den allerdings wenig originellen Begriff eines Amphitheaters bemüht.⁷ Hier aber wird das Statische in Aktion umgeformt, insofern Kleist die Theater-Metapher wörtlich nimmt und tatsächlich Theater spielen lässt: In den zu Logen erklärten Bergterrassen sitzen »Wesen aller Art« als das singende und Beifall spendende Publikum; Gott in der Himmelskuppel führt Regie; die Sonne als Kronleuchter sinkt herab, »denn es sollte ein Nachtstück aufgeführt werden.« Schließlich »stirbt« die Sonne, »aber hochroth glühend vor Entzücken, wie ein Held« (DKV IV, 144).⁸

Diese Umformung des Statischen ins Dynamische, auf die vor allem Hilda Brown nachdrücklich hingewiesen hat,⁹ begegnet immer wieder und mag auf eine grundsätzlich dramatische Disposition Kleists hindeuten.

Von daher kann es nicht verwundern, dass sein Hauptaugenmerk fließenden Gewässern galt, die ja schon von sich aus Bewegung evozieren und für Kleist Sinnbild des Lebens geworden sind (was ja ebenfalls eine weitverbreitete Vorstellung ist). Ausdrücklich kommt das zur Sprache in der Schilderung seiner Position auf der Würzburger Mainbrücke mit dem Blick nach Osten: »Wenn ich [...] den gleitenden Strom betrachte, der [...] unter meinen Füßen weg fließt, so ist es mir, als ob ich über ein Leben erhaben stünde.« (DKV IV, 143)¹⁰

Die erste Ausformung dieser Assoziation finden wir in einem wenig beachteten, aber bedeutsamen Passus aus dem Brief vom 3. September 1800:

Ich gieng an dem Ufer eines kleinen Walbachs entlang. Ich lächelte über seine Einfertigkeit, mit welcher er schwatzhaft u geschmeidig über die Steine hüpfte. Das ruht

⁶ DKV III, 201: »die schönste Nacht [...], wie nur ein Dichter davon träumen mag.«

⁷ Das kehrt bekanntlich in den Schilderungen von Dresden (DKV IV, 238) und Mainz (DKV IV, 251) wieder. – Zur großen Verbreitung des Amphitheater-Vergleichs vgl. Fronz, Verfehlte und erfüllte Natur (wie Anm. 3), S. 71, Anm. 5; Ingo Breuer, Reisebriefe und Gartenkünste. Vorüberlegungen zu Heinrich von Kleists »Ideenmagazin«. In: Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800, Köln, Weimar und Wien, S. 157–182, hier S. 176–178; ders., Deutsche Landschaften? Über Heinrich von Kleists »Amphitheater« und einige andere Topographien. In: Kevin Liggieri, Isabelle Maeth und Christoph Manfred Müller (Hg.), »Schlägt ihn todt!« Heinrich von Kleist und die Deutschen, Heilbronn 2013, S. 59–80.

⁸ In der Wiederaufnahme dieses Arrangements anlässlich der Schilderung von Mainz für Adolphine von Werdeck steht die Frühlingssonne allerdings »[h]och an dem Gewölbe«, um »die entzückende Vorstellung zu beleuchten.« (DKV IV, 251)

⁹ Vgl. Brown, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 12, 15, 20, 27, 39 u.ö. Vgl. auch Fronz, Verfehlte und erfüllte Natur (wie Anm. 3), S. 70f. und Clot, Kleist épistolier (wie Anm. 3), S. 305–326.

¹⁰ Vgl. dazu auch Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist (wie Anm. 3), S. 134 und Kapp, »Des Gedankens Senklein« (wie Anm. 3), S. 238f.

nicht eher, dachte ich, als bis es im Meere ist; u dann fängt es seinen Weg von vorn an. (DKV IV, 97)

Nur hier findet sich die Vorstellung vom *Kreislauf* des Wassers,¹¹ während in allen anderen Schilderungen das Meer als Ziel und Ende fungiert. Auffällig, nebenbei bemerkt, ist der Umstand, dass Kleists Fließgewässer nie Nebenflüsse sind oder Nebenflüsse haben. Das Bächlein fließt ebenso ins Meer wie die Weißeitz (DKV IV, 238), die in Wahrheit ja bei Dresden in die Elbe mündet.

Was die Erzählung vom Waldbach schon andeutet, ist die Anthropomorphisierung nicht nur der Flüsse, sondern auch der Ufer, der widerständigen Felsen usw., wobei eine gewisse Beliebigkeit der Zuordnungen, die sich ja auch in der umstandslosen Übertragung einmal gefundener Bilder auf andere Gegendenbekunden, unübersehbar ist. Da heißt es vom Main:

Von beiden Seiten [...] ziehen im halben Kreise Bergketten sich heran, u nähern sich freundlich, als wollten sie sich die Hände geben, wie ein paar alte Freunde nach einer lange verflossenen Beleidigung – aber der Main tritt zwischen sie, wie die bittere Erinnerung, u sie wanken, u keiner wagt es, zuerst hinüber zu schreiten, u folgen beide langsam dem scheidenden Strome, wehmüthige Blicke über die Scheidewand wechselnd – (DKV IV, 144).

Im selben Brief, nur eine Seite weiter, lesen wir: »Der Main wandte sich bald rechts bald links, u küßte bald den einen, bald den andern Rebenhügel, und wankte zwischen seinen beiden Ufern, die ihm gleich theuer schienen, wie ein Kind zwischen Vater und Mutter.« (DKV IV, 145)

Angesichts der (hier nur angedeuteten) Fülle der Vergleiche, der gehäuften »wie«s und »als ob«s, könnte man von einer regelrechten Deutungswut sprechen. Seiner Braut empfahl Kleist ja im November 1800: »Frage bei jeder Erscheinung entweder: *worauf deutet das hin?* [...]; oder frage wenigstens [...]: *womit hat das eine Ähnlichkeit?*« (DKV IV, 160) Eine Erscheinung, eine Landschaft, ein Stadtbild für sich wahrzunehmen und zu beschreiben genügte offenbar nicht.

Kennzeichnend für die Fluss-Bilder Kleists, auch das hat man längst erkannt, ist die Darstellung eines *Konflikts*:¹² Fast immer steht dem heranströmenden Wasser ein Hindernis entgegen, »wirft sich ihm angeblich in den Weg, und in der Regel »beugt« dieses Hindernis den Flusslauf. Erstmals und noch ohne Konflikt begegnet diese Wendung in der Schilderung der »schauerlich schönen« Gegend hinter Grimma: »Rechts der steile Felsen selbst [...], links der schroffe Abgrund, der den Lauf der *Mulde* beugt« (DKV IV, 96). Auch die Weißeitz »stürzt sich gegen die Wand eines vorspringenden Felsens u will ihn gleichsam durchbohren. Aber der Felsen ist stärker, wankt nicht, u beugt ihren stürmischen Lauf.« (DKV IV, 101)

¹¹ Die von Hilda Brown gezogene Verbindung mit einer Stelle in Werthers Brief vom 9. Mai 1772 und die daraus abgeleitete negative Deutung von Kleists Schilderung (vgl. Brown, Heinrich von Kleist, wie Anm. 2, S. 29 und Anm. 33) vermag ich nicht nachzuvollziehen.

¹² Vgl. z.B. Brown, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 30 und Kapp, »Des Gedankens Senkblei« (wie Anm. 3), S. 237f.

Seine bekannteste und oft kommentierte Ausprägung findet dieses »Dramoletts«¹³ um mit Michael Ott zu sprechen, im Brief vom 11. Oktober 1800 an Wilhelmine von Zenge:

Grade aus strömt der Main von der Brücke weg, u pfeilschnell, als hätte er sein Ziel schon im Auge, als sollte ihn nichts abhalten, es zu erreichen, als wollte er es, ungeduldig, auf dem kürzesten Wege ereilen – aber ein Rebenhügel beugt seinen stürmischen Lauf, sanft aber mit festem Sinn, wie eine Gattin den stürmischen Willen ihres Mannes, und zeigt ihm mit edler Standhaftigkeit den Weg, der ihn ins Meer führen wird – – und er ehr die bescheidne Warnung u folgt der freundlichen Weisung, und giebt sein voreiliges Ziel auf u durchbricht den Rebenhügel nicht, sondern umgeht ihn, mit beruhigtem Laufe, seine blumigen Füße ihm küssend – (DKV IV, 143f.).¹⁴

Das findet sich bekanntlich noch zweimal in Schilderungen des Rheins bei Mainz (vgl. DKV IV, 239 und 252) und regt natürlich zu mancherlei Gedanken an; der Strom/der Mann strebt sein Ziel also an, indem er den Hügel/die Gattin umgeht. Man mag der Mitteilung in einer von Kleists didaktischen Episteln gedenken, dass der Mann schließlich nicht nur der Mann seiner Frau, »sondern auch noch ein Bürger des Staates« sei (DKV IV, 58). Aber in seinen Phantasien über ein künftiges Leben gehört doch immer auch die abendländische Rückkehr zur liebenden Gattin dazu. Nun, wie auch immer. Ich will das hier nicht – und schon gar nicht schülerhaft »psychoanalytisch«¹⁵ – vertiefen, sondern darauf aufmerksam machen, dass es eine interessante Abwandlung dieses Bildes gibt, und zwar bezüglich der Elbe bei Lobowitz, wo sie zwar nicht, wie Kleist meint, ins Erzgebirge, wohl aber ins Böhmisiche (inzwischen: Tschechische) Mittelgebirge eintritt:

Wie eine Jungfrau unter Männern erscheint, so tritt sie schlank u klar unter die Felsen – Leise mit schüchternem Wanken naht sie sich – das rohe Geschlecht drängt sich, den Weg ihr versperrend, um sie herum, der Glänzend-Reinen ins Antlitz zu schauen – sie aber ohne zu harren, windet sich, flüchtig, erröthend, hindurch – (DKV IV, 227).

Dass die Elbe da schon ca. 300 Kilometer auf dem Buckel und unter anderen Moldau und Eger in sich aufgenommen hat, schert den Dichter nicht. Ähnlich schreibt er ja bewundernd über den Rhein bei Basel, es sei »erfreulich zu sehen, wie dieser Strom schon an seinem Beginnen so mächtig anfängt« (DKV IV, 288), in Wahrheit: bei Stromkilometer 375 und schon hinter dem in der Tat imposanten Rheinfall bei Schaffhausen. Auf diese Willkürlichkeiten komme ich zurück.

Probleme hat Kleist mit dem *Geschlecht* der Elbe. Die Jungfrau von Lobowitz war im vorhergehenden Brief an die Braut ein Maskulinum, »ein breiter Strom, der

¹³ Michael Ott, »Einige große Naturscenen. Über Kleists Schrifttheater. In: Ethel Mataja de Mazza und Clemens Pornschlegel (Hg.), *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*, Freiburg i.Br. 2003, S. 27–52, hier S. 31.

¹⁴ Einen größeren Ausschnitt aus diesem Brief (DKV IV, 143, Z. 17–146, Z. 26) hat schon Rudolf Borchardt in seine Sammlung »Der Deutsche in der Landschaft« (München 1925) übernommen (dort S. 286–289). Vgl. auch »Deutsche Landschaften, ausgewählt und eingeleitet von Helmut J. Schneider, Frankfurt a.M. 1981, S. 134–137 (DKV IV, 143, Z. 17 bis zum Schluss des Briefs).

¹⁵ Vgl. Fronz, Verfehlte und erfüllte Natur (wie Anm. 3), S. 79–147 u.ö.

sich schnell wendet, Dreßden zu küssen u hat er es geküßt, schnell wieder flieht« (DKV IV, 221); zweieinhalb Wochen später wird das ausgebaut: »Der Strom verläßt plötzlich sein rechtes Ufer, und wendet sich schnell nach Dresden, seinen Liebling zu küssen.« (DKV IV, 225) Noch ausführlicher findet sich das im Brief an Karoline von Schlieben aus Paris, aber nun ist die Elbe doch wieder ein Femininum und küsst »ihren Liebling Dresden« (DKV IV, 238).

Ganz ohne Konflikt kommt auch die Darstellung der Elbe bei Dresden nicht aus, denn sie (für Karoline von Schlieben) bzw. er (für Wilhelmine von Zenge) »schlängelt sich spielend in tausend Umwegen durch das freundliche Thal, als wollte er nicht in das Meer –« (DKV IV, 226) bzw. »als wollte sie nicht ins Meer –« (DKV IV, 238). Das Meer, zuvor stets wertneutral als Endziel der Flüsse benannt, ist offenbar nicht unbedingt erstrebenswert. Ganz klar kommt das zum Ausdruck im Brief an Adolphine von Werdeck vom 28. Juli 1801. Da heißt es:

Ach, das Leben des Menschen ist, wie jeder Strom, bei seinem Ursprunge am höchsten. Es fließt nur fort, indem es fällt – In das Meer müssen wir alle – Wir sinken u sinken, bis wir so niedrig stehen, wie die Andern, u das Schicksal *zwingt* uns, so zu sein, wie die, die wir verachten – (DKV IV, 251f.).

Zu diesem – hinsichtlich der frühesten Jugend ja doch etwas fragwürdigen – Bild passt genau, was Kleist am 25. November 1800 an die Halbschwester Ulrike schrieb: »Es wäre zwar wohl möglich, daß ich lernen könnte, es wie die Andern zu machen – aber Gott behüte mich davor.« (DKV IV, 169)

Was Kleist sich wünschte, kommt in jener Schilderung zum Ausdruck, die er dem Rhein bei Bingen gewidmet und in Briefen vom Juli 1801 sowohl an Karoline von Schlieben als auch an Adolphine von Werdeck geschickt hat:

Aber still und breit u majestatisch strömt er bei Bingen heran, und sicher, wie ein Held zum Siege, und langsam, als ob er seine Bahn wohl vollenden würde – und ein Gebirge (der Hundsrück) wirft sich ihm in den Weg, wie die Verläumding der unbescholteten Tugend. Er aber durchbricht es, und wanzt nicht, und die Felsen weichen ihm aus, und blicken mit Bewunderung u Erstaunen auf ihn hinab – doch *er* eilt verächtlich bei ihnen vorüber, aber ohne zu frohlocken, und die einzige Rache, die er sich erlaubt, ist diese, ihnen in seinem klaren Spiegel ihr schwarzes Bild zu zeigen – (DKV IV, 239f.; vgl. DKV IV, 252).

Das ist die Vorstellung vom siegreichen Durchbruch, von der einmaligen Großtat, die Mit- und Nachwelt zur Bewunderung nötigen soll. Was aus dem Fluss nachher wird, ob er durch Nebenflüsse bereichert wird – man denke an Goethes Hymne »Mahomets-Gesang« (in der ja auch das Meer als Erzeuger-Vater gepriesen wird) –, ob er zu fruchtbaren schönen Gegenden führt, wie Wilhelmine es in dem einzigen überlieferten Brief an Kleist für ihren Lebensstrom erhoffte (vgl. DKV IV, 305), interessiert ihn nicht. Ihm ging es um den alle Zweifel, auch und gerade die eigenen, niederschlagenden Durchbruch zum Ruhm, und der »Robert Guiskard« wurde dann das Werk, auf das er diese Hoffnung gründete. Das Scheitern dieser Bemü-

hung hat ihn bekanntlich in eine tiefe Depression gestürzt, aus der er sich nur ansatz- und zeitweise wieder erholt hat.¹⁶

Die eindrucksvolle Schilderung des Rheins bei Bingen stellt übrigens ein Wunschbild dar, denn Kleist verschweigt, dass der Strom hier ebenso »gebeugt« wird wie in Mainz, dort in westliche, hier in nördliche Richtung, und das wohl auch unter dem Einfluss der Nahe, die hier mündet (und natürlich unerwähnt bleibt). Umgekehrt stimmt es ja auch nicht, dass die Seine, wie er im August 1801 an Louise von Zenge schrieb, Paris »in fast grader Linie« durchschneidet, um den ekelhaften Ort möglichst rasch wieder zu verlassen (DKV IV, 264); auch Paris liegt an einer Flusskrümmung.

Das heißt: Kleist schmückt seine Landschaftsschilderungen nicht nur mit Vergleichen und Metaphern zu Bildern oder zu dramatischen Szenen aus, sondern er formt auch die Topographie selbst entsprechend seinen jeweiligen Stimmungen und Wünschen um. Es geht ihm nicht um das Faktische, sondern um die Wirkung des Gesehenen auf sein Inneres und um den Transport dieses Inneren nach außen ins Medium der Sprache. Insofern haben wir es hier tatsächlich mit Vorübungen für die eigentliche künstlerische Produktion zu tun, von der Kleist in einem Brief an Marie von Kleist vom Juni 1807 mit Bezug auf Simon Vouets »Sterbende heilige Magdalena« gesagt hat: »nicht das was den Sinnen dargestellt ist, sondern das was das Gemüth, durch diese Wahrnehmung erregt, sich denkt, ist das Kunstwerk.« (DKV IV, 379)¹⁷

Dass in Kleists Dichtungen von den so intensiven Landschaftsbeschreibungen seiner Briefe fast nichts wiederzufinden ist, hat man schon oft bemerkt.¹⁸ Zu welch »wildromantischen« Schilderungen hätte z.B. das Räuberleben des Michael Kohlhaas Anlass geben können; aber nichts davon. Es ist wohl kein Zufall, dass Landschaft nur noch in den ersten Dichtungen, in der »Familie Schroffenstein« und im »Erdbeben in Chile«, eine bedeutendere Rolle spielt, dann erst wieder im »Käthchen von Heilbronn«, das ja, nach Kleists eigenen Worten, »mehr in die romantische Gattung schlägt« (DKV IV, 417).¹⁹ Den Übergang zur Dichtung kann ein in dieser Form nur ein einziges Mal erscheinendes Flussbild markieren; es findet sich im Brief an Ulrike vom 10. Januar 1802: »Dir selbst wird es einleuchten, daß ich für die üblichen Verhältnisse gar nicht mehr passe. Sie beschränken mich nicht mehr, so wenig wie das Ufer einen anschwellenden Strom.« (DKV IV, 292) In der Tat kam jetzt ja gleichsam kataraktartig die Dichtung zum Zuge: In nur fünf Mo-

¹⁶ Vgl. den Brief an Röhle vom 11.8.1806: »Meine Vorstellung von meinen Fähigkeiten ist nur noch der Schatten von jener ehemaligen in Dresden.« (DKV IV, 362) – Dass Kleist auf jedes Scheitern mit Euphorie reagiert hätte (so Adam Soboczynski, Kleist. Vom Glück des Untergangs, München 2011), lässt sich bei seriöser Betrachtung seiner Vita nicht halten.

¹⁷ Vgl. schon im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 29. November 1800 die Definition von »wahrnehmen« als »mit der Seele den Eindruck der Sinne auffassen u denken« (DKV IV, 172).

¹⁸ Vgl. z.B. Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist (wie Anm. 3), S. 123 oder Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen« (wie Anm. 2), S. 99.

¹⁹ Brief an Cotta, 7.6.1808.

naten entstand ›Die Familie Ghonorez‹ samt der Umarbeitung zur ›Familie Schroffenstein‹; angefangen wurde der ›Robert Guiskard‹, und zum ›Zerbrochnen Krug‹ wie vielleicht auch zur ›Verlobung in St. Domingo‹ empfing Kleist zumindest die Anregungen.

Den Wandel von der anthropomorphisierenden Landschaftsbeschreibung in den Briefen zur Darstellung der Menschen in der Dichtung bezeugt der bekannte Brief Kleists an Ulrike vom 1. Mai 1802: Da schwindelt er der Halbschwester zwar eine Besteigung des Schreckhorns während einer Andacht vor, sagt aber kein Wort über die wunderbare Aussicht über den Thuner See auf Mönch, Eiger und Jungfrau: Nicht die Landschaft ist jetzt noch wichtig, sondern die Menschen selbst sind es: Heinrich von Kleist und das Mädeli.

In der ›Familie Schroffenstein‹ spielt Landschaft ja insofern eine wichtige Rolle, als die Liebenden sich in einem Zwischenbereich zwischen den Burgen von Warwand und von Rossitz begegnen, im Gebirge, wo scheinbar keine Gewalt herrscht, wo Agnes sich ebenso furchtlos zum Schlafen niederlegen wie nackt in einem Bach baden kann. Auch nachdem Ottokar und Agnes ihre jeweilige Zugehörigkeit zu den verfeindeten Häusern erkannt haben, finden sie über dem gemeinsamen Trunk aus einer Quelle zueinander, fassen Vertrauen, beschließen, den gegenseitigen Verdächtigungen und Beschuldigungen ihrer Eltern auf den Grund zu gehen. Gleichwohl wird schon die erste dort spielende Szene eingetrübt durch das Auftreten des eifersüchtigen Johann, der Ottokar zum Duell fordern und dabei sterben will. In der zweiten Gebirgsszene kommen Agnes und Ottokar zwar über die Aufklärung von Johanns scheinbarem Attentat auf das Mädchen zu richtigen Schlüssen, fürchten aber – wie sich dann herausstellt: zu Recht – um Jeronimos Leben. Im abschließenden V. Akt wird dann die zuvor verheißungsvoll offenstehende Höhle nicht zur Liebesgrotte, sondern zur Mördergrube. Der idyllische Ort wird zum Schauplatz blindwütiger Rachsucht. Ebenso doppeldeutig erscheinen die Quellen und Bäche im Gebirge. Der Bach, in dem Agnes badet, und die Quelle, aus der Ottokar den Trunk für beide schöpft, stehen für Unschuld und Reinheit. Die Quelle aber, über die Rupert sich beugt, zeigt ihm ein Teufelsgesicht. Und der mörderischen Handlung zugrunde liegt ja der Umstand, dass der kleine Peter in einem Gebirgsbach ertrunken ist.

In der Erzählung ›Das Erdbeben in Chilic‹ steht für die trügerische Idylle das Tal, in dem die Liebenden und ihr Kind auf wunderbare Weise einander wiederfinden und von den anderen Geretteten mit Achtung und Schonung behandelt werden, »als ob das allgemeine Unglück Alles, was ihm entronnen war, zu einer Familie gemacht hätte.« (DKV III, 207) Da ist die Quelle, in deren Flut Josephe den kleinen Philipp reinigt, und da ist der prachtvolle Granatapfelbaum, unter dem die drei sich wie die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten niederlassen.²⁰ Und wahr wird auch, was Shakespeares Julia nur behauptet: »Es war die Nachtigall

²⁰ Von der Positionierung der Figuren her scheint ein entsprechendes Gemälde des Rembrandt-Schülers Ferdinand Bol in der Dresdner Gemäldegalerie als Vorbild gedient zu haben (vgl. die Abb. 2 in DKV III).

und nicht die Lerche, [...] Sie singt des Nachts auf dem Granatbaum dort.²¹ – Ob Kleist die auch bedrohliche Bedeutung des Granatapfels in der Persephone-Sage mitbedacht hat, mag dahingestellt sein. Festzuhalten bleibt, dass die Liebenden, entgegen der Stilisierung als Heilige Familie auf der Flucht, diese Flucht (zwar nicht nach Ägypten, aber doch nach Spanien) eben nicht fortsetzen, sondern sich wiederaufgenommen wähnen und diesen guten Glauben mit ihrem Leben bezahlen müssen. In der Szene des Wiederfindens hatte es von Josephe geheißen: »Sie [...] fand ihn hier, diesen Geliebten, im Tale, und Seligkeit, als ob es das Tal von Eden gewesen wäre.« (DKV III, 201) Es ist aber nicht das Tal von Eden, nicht das Paradies, nicht ein Zustand vor dem Sündenfall. Die Liebesnacht im Klostergarten wird nicht gesegnet, sondern vom Klerus und vom Mob verflucht. Das »Tal von Eden« und die »Ruhe auf der Flucht« stehen symbolisch für irreführende Hoffnungen, für eine schöne Illusion.

Die angebliche »Idylle« »Der Schrecken im Bade« spielt in der freien Natur, die bis in Einzelheiten hinein nach eigenen Eindrücken Kleists gestaltet ist.²² Gleichwohl hat der Alpensee auch hier eine vornehmlich symbolische Bedeutung, steht für die – scheinbare – Freiheit gegenüber der Gebundenheit in religiös fundierter Sitte. Ähnliches gilt für das Landgut V... in der Erzählung »Die Marquise von O....« Auch der Commandant, der »das Landleben nicht liebte« (DKV III, 148), muss schließlich mit der Familie in diese größere Freiheit hinausziehen. In der »Verlobung in St. Domingo« unterstreichen die knappen Landschaftsschilderungen den grundlegenden Kontrast von Hell und Dunkel, von Schwarz und Weiß. In den übrigen Erzählungen spielt Landschaft gar keine Rolle.

In den Dramen gibt es zwar eine ganze Reihe von Szenen, die »im Freien« spielen, doch haben die Szenenanweisungen kaum Eigengewicht, sondern tragen Verweischarakter. Die Anweisung zum »Robert Guiskard« lautet:

Zypressen vor einem Hügel, auf welchem das Zelt Guiskard's steht, im Lager der Normänner vor Constantinopel. Es brennen auf dem Vorplatz einige Feuer, welche von Zeit zu Zeit mit Weihrauch, und andern starkduftenden Kräutern, genährt werden. Im Hintergrunde die Flotte. (DKV I, 236)

Das ist ähnlich symbolisch wie die Anweisung zu Goethes »Iphigenie auf Tauris« (»Hain vor Dianens Tempel«). Hier der das Bild beherrschende Hügel des Heerführers, vor ihm allerdings und als erstes genannt Zypressen als Todesboten,²³ während die Kräuter der Ansteckung durch die Pest entgegenwirken sollen; im Hintergrund die Flotte, von der die Normänner die Heimkehr erhoffen. In geball-

²¹ William Shakespeare, Romeo und Julia, Akt III, Sz. 5, Vs. 2–4 (August Wilhelm Schlegels Übersetzung).

²² Vgl. die Verse »Wie sich der Alpen Gipfel umgekehrt, / In den krystallnen See daniel der tauchen!« (DKV III, 420) mit der Schilderung der Weißeitz bei Tharandt im Brief an Willhelmine von Zenge vom 3. September 1800: »Dicht unter der Ruine bildet sie selbst ein natürliches Bassin, u wirft das verkehrte Bild der Gegend malerisch schön zurück.« (DKV IV, 100)

²³ Vgl. »Penthesilea«, Vs. 878–880: »die Losung / Ist: Rosen für die Scheitel unsrer Helden, / Oder Cypessen für die unsrigen.«

ter Bildlichkeit werden der Konflikt zwischen Guiskard und seinen Leuten sowie sein Kampf gegen die Pest evoziert.

Im ›Zerbrochenen Krug‹ braucht es das Winterwetter, damit Licht und Frau Brigitte Adams Spuren im Schnee verfolgen können. In der ›Penthesilea‹ bleibt es dem Regisseur überlassen, wie er die »Szene: Schlachtfeld bei Troja« (DKV II, 144) zu gestalten gedenkt. Ausgedehnte Landschaftsbeschreibungen finden sich in den Botenberichten und den Teichoskopien als Szenerie für die geschilderten Kampfhandlungen,²⁴ und der Text quillt über von Natur-Metaphern. Aber gerade hier wird ja deutlich, dass Kleist in seinen Dichtungen den genau umgekehrten Weg geht wie in seinen Briefen: Statt die Naturerscheinungen zu anthropomorphisieren, stellt er jetzt die Menschen selbst ins Zentrum, vor allem das, was in ihrem Inneren vorgeht, und Landschaft und Natur bekommen, sofern sie nicht ganz verschwinden, eine dienende, illustrierende, symbolisierende Funktion. Das gilt auch für die ›Herrmannsschlacht‹ und für ›Prinz Friedrich von Homburg‹.²⁵

Etwas anders liegen die Dinge beim ›Käthchen von Heilbronn‹. Da haben Landschaften doch auch wieder einen gewissen Eigenwert. Das Stück beginnt dort, wo die ›Schroffenseiner‹ aufhören: in einer Höhle, in der es, da der Graf der Zauberei und der Teufelsbündelei bezichtigt wird, durchaus auch um Leben und Tod geht. Auch die Erhebung Käthchens zur Katharina von Schwaben findet in einer Höhle statt, allerdings einer solchen »mit der Aussicht auf eine Landschaft« (vor V,10), was die Lichtverhältnisse entscheidend ändert und dem guten Ende präjudiziert. Die Szene »Wald vor der Höhle des heimlichen Gerichts« am Anfang des II. Akts, in der der Graf wortreich und schwülstig seine Liebe zum Käthchen bekennt und sich gleich anschließend auf seine Standesehr besinnt, kann wohl als Travestie auf die Szene »Wald und Höhle« in Goethes ›Faust‹ gelesen werden. ›Wildromantisch‹ ist dann der Schauplatz von Raub und Befreiung der Kunigunde von Thurneck gestaltet: »Köhlerhütte im Gebirg, Nacht, Donner und Blitz« (vor II.4). Ausführlicher ausgemalt wird die scheinbar idyllische Szene »Gebirg und Wald. Eine Einsiedelei« zu Beginn des III. Akts: Theobald redet von Eichen und pickendem Specht und beschreibt das angeblich ›freundliche Gebäude‹, »das mit seinen Türmen zwischen die Felsen geklemmt ist« (DKV II, 376, Z. 1455f.). Dieser durchaus ambivalenten Beschreibung entsprechend will er verhindern, dass »sein einzig liebes Kind« sich im Kloster »begraben« (DKV II, 376, Z. 1484f.) lässt, versucht sie mit der Aussicht auf eine Rückkehr zur Strahlburg zu locken,

²⁴ Vgl. die Schilderung Achills im Siebten Auftritt: »Die Erde rings, die bunte, blühende, / In Schwärze der Gewitternacht gehüllt; / Nichts als ein dunkler Grund nur, eine Folie, / Die Funkelpracht des Einzigsten zu heben!« (Vs. 1040–1043; Hervorhebung K.M.-S.). Vgl. hierzu schon Kapp, ›Des Gedankens Senkbleik‹ (wie Anm. 3), S. 233f.

²⁵ Der Lorbeer, dessen Vorkommen »in meinem märkschen Sand« (Vs. 50) den Kurfürsten verwundert, und die Levkojen und Nelken, zu denen der Prinz fragt: »Wie kommen die herher?« (Vs. 1842), stehen, wenn ich recht sehe, für die außer-ordentliche, von der preußischen Norm abweichende Existenz des Prinzen (wobei Stranzens Antwort: »Es scheint, ein Mädchen hat sie hier gepflanzt« – Vs. 1843 – kryptisch auf die verständnisvolle Prinzessin Natalie verweisen könnte).

bewirkt aber nur ihre totale Resignation,²⁶ aus der sie erst aufwacht, als ihr zufällig der Angriffsplan des Rheingrafen in die Hände fällt und sie damit eine Aufgabe bekommt.

Der IV. Akt beginnt mit einer »Gegend im Gebirg, mit Wasserfällen und einer Brücke« (DKV II, 401). Ob das Gewässer unter der Brücke ein »Fluß« ist (DKV II, 401f., vor Z. 2010 und Z. 2013) oder aber, wie der Graf behauptet, »ein Forellenbach, weder breit noch tief« (DKV II, 402, Z. 2021f.), bleibt unklar. Gottschalk könnte das Mädchen hindurchführen, wenn es sich nur dazu verstehen wollte, das Kleid ein wenig zu schürzen. Dass sie das mit der größten Zimperlichkeit verweigert, haben manche Forscher als »Wasserprobe« interpretiert, was ich nicht nachvollziehen kann. Wenn Gottschalk fürchtet, ohne einen Fährmann sei das der Quelle zueilende Käthchen verloren (vgl. DKV II, 403, Z. 2075–2077), wirkt das doch nur noch komisch, – obgleich in der nächsten Szene tatsächlich »ein Hemdchen und ein paar Strümpfe u.s.w. zum Trocknen aufgehängt« sind (DKV II, 404).

Von dieser Szenerie ist zuvor schon zweimal die Rede gewesen, einmal in Käthchens Bericht vor der Feme: Sie habe sich »draußen« gelagert, »am zerfallnen Mauernring / Wo in süßduftenden Holunderbüschchen / Ein Zeisig zwitschernd sich das Nest gebaut.« (DKV II, 344, Vs. 617–619) und einmal in Theobalds beschwörendem Angebot vor der Einsiedelei (vgl. DKV II, 377, Z. 1508–1512). Die Szenenanweisung für den Zweiten Auftritt des IV. Akts ist dann noch genauer, entbehrt zwar, wohl aus bühnenpraktischen Gründen, des Zeisigs, trägt aber nach, dass der Holunderstrauch eine Art Laube bildet und dass sich dort eine Bank befindet. Anders als im schwülstigen Gerede des Grafen zu Beginn des II. Akts bietet sich hier also eine tatsächliche Idylle, und die vielen im Volksglauben gerade dem Holunder zugeschriebenen positiven Eigenschaften (z.B. soll er auch gegen Hexen wirksam sein)²⁷ spielen natürlich auch mit.

Die wiederholte vorbereitende Nennung der dann vor Augen gestellten Szenerie kennzeichnet sie als den Ort für den Höhe- und Umschlagspunkt des Stücks: Das Verhalten des Mädchens wird erklärt, der auf die Kaisertochter fixierte Graf allerdings zunächst einmal in tiefste Verwirrung gestürzt, bevor er sich aufmacht, auch dieses Rätsel noch zu lösen.

Man kann also sagen, dass im »Käthchen von Heilbronn« die »romantisch-mittelalterliche Einkleidung auch der Landschaft noch einmal eine nicht nur dekorative oder symbolische Bedeutung zukommen lässt. Dem entspricht die Zeichnung der Protagonistin als eines Naturkindes, »als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt« hätte (DKV II, 262, Z. 97f.).

²⁶ Vgl. DKV II, 378, Z. 1543–1545: »[I]ch will den Grafen vergessen, und, wen du willst heiraten; müßt' auch ein Grab mir, von acht Ellen Tiefe, das Brautbett sein.«

²⁷ Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer, Berlin und Leipzig 1927–1942, Nachdruck Berlin und New York 1987, Bd. IV, Sp. 261–276.

Dass Kleist bis in sein letztes Lebensjahr empfänglich geblieben ist für landschaftliche Eindrücke, bezeugt ein Brief an Fouqué vom 25. April 1811, in dem er sich für eine Einladung ins frühlingshafte Nennhausen bedankt und fortfährt:

Fast habe ich ganz und gar vergessen, wie die Natur aussieht. Noch heute ließ ich mich [...], zwischen dem Ober- und Unterbaum, über die Spree setzen; und die Stille, die mich plötzlich in der Mitte der Stadt umgab, das Geräusch der Wellen, die Winde, die mich anwehten, es gieng mir eine ganze Welt erloschener Empfindungen wieder auf. (DKV IV, 482)

Unwissenschaftliche Nachschrift:

Am 21. November 1811 hat Kleist Henriette Vogel und sich nicht in seiner Wohnung in der Mauerstraße und auch nicht in der grünen Stube bei Vogels erschossen, sondern im Freien: in der Machnower Heide, am Ufer eines kleinen Sees, damals noch Stolper Loch oder auch »die kleine Wannsee« geheißen.²⁸ Mit dieser in mehrfacher Hinsicht provokativen Tat hat Kleist über zweihundert Jahre hin, wenn auch mit großer Verspätung und mit mehrmaliger Unterbrechung, etlichen Landschaftsgärtner zu Arbeit und Brot verholfen. Das hätte ihm wohl gefallen. Was er zur jetzigen Gestalt von Grab und Umgebung sagen würde, bleibt der Phantasie jedes Einzelnen überlassen.

²⁸ Nach einer Mitteilung Eduard von Bülow hat Kleist angeblich schon ca. 1801 im Vorüberfahren am gleichen Ort mit Rühle und Pfuel die Möglichkeit eines »sichereren« Selbstmordes diskutiert; man habe sich auf eine Kombination von Erschießen und Ertrinken geeinigt (vgl. LS 53).

Gerhart Pickerodt

DAS AMPHITHEATER Wiederholung und Variation in Kleists Briefen

Kleists Briefe enthalten Berichte und Ankündigungen, Confessionen und Bitten, Selbstbezeichnungen und Selbstbeschwörungen, Exclamationen und Reflexionen, dies alles in atemberaubendem Tempo durcheinandergewirbelt, bei ruhigerer Gemütslage des Verfassers aber auch gemächlich in- und auseinanderfließend.

Neben diesen direkt adressatenbezogenen Elementen enthalten die Briefe jedoch auch eine komplexe Fülle von sich wiederholenden oder variierten Bildern, die sich auf verschiedene Orte und Landschaften beziehen, und diese Bilder – und ihre Funktion – werden im Mittelpunkt der folgenden Betrachtung stehen. In den Bildern ist ein konstruktiver Geist am Werke, der sich nur vordergründig an visuellen Eindrücken orientiert, der vielmehr Landschaftsideen zu Bildern formt und diese auf die jeweiligen Orte projiziert. Möglicherweise ist es aber auch umgekehrt so, dass zunächst per Assoziation Bilder entstehen, die dann aufgrund ihrer spezifischen Formung einen erschließbaren Ideengehalt aufweisen. Für den Leser durchdringen sich also bildgenetische und hermeneutische Gesichtspunkte, je nach dem, ob er vom Ganzen des Bildes oder von dessen Formung im Detail seinen Ausgangspunkt nimmt.

Jedenfalls hat man es mit einer poetischen Einbildungskraft eigener Art zu tun, die sich nicht in der Wiedergabe von Eindrücken erschöpft, die vielmehr das Wahrgenommene in imaginativen Akten verarbeitet und zum größeren Teil auch hinter sich lässt. Kleists solcherart konzipierte Briefe sind deswegen nicht lediglich als Vorstufen der dichterischen Arbeit zu lesen, nicht als bloßes Ideen- und Bildarsenal, mit dem er später in Dramen und Erzählungen operiert, sondern als literarische Entwürfe *sui generis*, deren literarischer Charakter durchaus der Beschreibung und Erschließung würdig ist.

Da bei früherer Gelegenheit hauptsächlich Flusslandschaften im Mittelpunkt der Betrachtung standen,¹ sollen nunmehr Städtebilder im Zentrum der Überlegungen stehen. Im Wesentlichen handelt es sich um drei Städte, deren Bilder aufeinander zu beziehen sind: Dresden, Würzburg und Mainz. Das Bild von Paris

¹ Vgl. Gerhart Pickerodt, Zwischen Erfahrung und Konstruktion. Kleists Bildentwürfe in den Pariser Briefen des Jahres 1801. In: Ders., »zerrissen an Leib und Seele«. Studien zur Identitätsfrage bei Heinrich von Kleist, Marburg 2011, S. 83–111.

könnte als negatives Kontrastbild den idealischen Bildern der deutschen Städte konfrontiert werden.

Über allen Städtebildern steht als eine Art Motto der Wunsch: »Ich möchte an einem Orte geboren sein, wo die Berge nicht zu eng, die Flächen nicht zu weit sind.« (MA II, 613)²

Dass die reale Geburtsstadt Frankfurt diesem Wunsch entspricht, lässt sich ausschließen, da die Formulierung »Ich möchte« auf einen anderen Wunschorst hin-deutet. Der Wunsch impliziert lediglich ein harmonisches Verhältnis der Elemente, in dem eine zu starke Beengung des Blickes sowie eine konturlose Weite ausgeschlossen sind. Der Ort soll einerseits konturiert sein, andererseits freie Blicke ermöglichen, ein Ideal, welches den Ausgleich von Widersprüchen favorisiert. Diesem Wunsch entspricht Dresden beim ersten Anblick keineswegs:

Bei der Rückfahrt sah ich *Dresden* in der Ferne. Es liegt, vielthürmig, von der Elbe getheilt, in einem weiten Kessel von Bergen. Der Kessel ist fast zu weit. Unzählige Mengen von Häusern liegen so weit man sieht umher, wie vom Himmel herabgestreut. Die Stadt selbst sieht aus, als wenn sie von den Bergen herab zusammengekollert wäre. Wäre das Thal enger, so würde dies Alles mehr concentrirt sein. Doch auch so ist es reizend. (MA II, 616)³

Zu weit, zu dezentriert, »zusammengekollert« statt konzentrisch gefügt: Die Landschaft scheint ein ideales Stadtbild auszuschließen. Das Schlusslob »reizend« klingt daher nicht recht überzeugend, eher konventionell. Ein Wunschorst kann Dresden in dieser Betrachtung nicht sein. Im Hintergrund dieses Bildes von Dresden steht offenbar noch die Vorstellung einer aufgeklärten Stadtplanung des 18. Jahrhunderts, einer Planung, die darüber hinaus den natürlichen Gegebenheiten der Landschaft folgt, statt sich in einer unbestimmten Weite zu verlieren.

Die Wunschkvorstellung von einem geplanten und geordneten Stadtbild leitet auch das erste Bild von Würzburg und gelangt zu einem durchgehend negativen Resultat:

Den Lauf der Straßen hat der regelloseste Zufall gebildet. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Würzburg durch nichts, von der Anlage des gemeinsten Dorfes. Da hat sich Jeder angebaut, wo es ihm grade gefiel, ohne eben auf den Nachbar viele Rücksicht zu nehmen. Daher findet man nichts als eine Zusammenstellung vieler einzelner Häuser, u. vermißt die Idee eines Ganzen, die Existenz eines allgemeinen Interesses. Oft ehe man es sich versieht ist man in ein Labyrinth von Gebäuden gerathen, wo man sich den Faden der Ariadne wünschen muß, um sich heraus zu finden. Das Alles könnte man der grauen Vorzeit noch verzeihen, aber wenn heut zu Tage ganz an der Stelle der alten Häuser neue gebaut werden, so daß also auch die Idee, die Stadt zu ordnen, nicht vorhanden ist, so heißt das ein Verschen verewigen. (MA II, 626f)⁴

Deutlicher noch als in Bezug auf Dresden herrscht hier das aufgeklärte, an Gemeinwohl und Gemeinsinn orientierte Ordnungspostulat, unter dessen Dispositiv die Stadt, nicht nur ihr Bild, kritisiert wird. Wenn stadtplanerische Vernunft zu

² Brief an Wilhelmine von Zenge, 3. und 4.9.1800.

³ Brief an Wilhelmine von Zenge, 3. und 4.9.1800.

⁴ Brief an Wilhelmine von Zenge, 11.9.1800.

Kleists Unbehagen hier fehlt, wird leicht auch ein »Versehen« verewigt. »Versehen« ist dabei mehr als Irrtum, es benennt, anders als später in der *Penthesilea*, wo mit dem Doppelsinn von »Versehen« gespielt wird (MA I, 497), eine grundsätzlich verkehrte Sicht der Dinge, ein Ver-Sehen. Warum aber herrscht hier, statt des ästhetischen Blicks, unter dem das städtische Labyrinth doch durchaus reizvoll erscheinen könnte, eine Betrachtungsweise mit moralischen bzw. beinahe schon politischen Implikationen?

Die Stadt soll, so die Vorgabe, »die Idee eines Ganzen«, Geschlossenheit, Einheitlichkeit, Gemeinschaftlichkeit der Bürger verwirklichen, insofern reicht der Blick über die ästhetische Sphäre hinaus, oder, anders gewendet, der ästhetische Sinn, als Sinn für gestaltete Ordnung, besitzt darüber hinaus eine soziale, moralische, politische Dimension. Kleist wünscht sich eine Stadt, welche ihre Bürger aufnimmt, vereint, vor Übeln bewahrt.

Doch die aufgeklärte Kritik an der städtebaulichen Unordnung weicht in Würzburg einem völlig anderen Blick auf die Stadt, einem Blick, in dem Kunst, Natur und Metaphysik zu einer großen, allerdings in sich widerspruchsvollen Einheit zusammengefügt sind. Es handelt sich um das Fundamentalbild des Amphitheaters,⁵ das Kleist, ähnlich wie die Flussbilder der Elbe, der Weißeritz, des Mains und des Rheins, für sich speichert und später auf andere Objekte überträgt. So heißt es, einen Monat später, im Brief vom 11.10.1800 über Würzburg:

In der Tiefe, sagte ich, liegt die Stadt, wie in der Mitte eines Amphitheaters. Die Terrassen der umschließenden Berge dienten statt der Logen, Wesen aller Art blickten als Zuschauer voll Freude herab u. sangen u. sprachen Beifall, oben in der Loge des Himmels stand Gott. Und aus dem Gewölbe des großen Schauspielhauses sank der Kronleuchter der Sonne herab, u. versteckte sich hinter die Erde – denn es sollte ein Nachtstück aufgeführt werden. Ein blauer Schleier umhüllte die ganze Gegend, und es war, als wäre der azurne Himmel selbst hernieder gesunken auf die Erde. Die Häuser in der Tiefe lagen in dunkeln Massen da, wie die Gehäuse einer Schnecke, hoch empor in die Nachtluft ragten die Spitzen der Thürme, wie die Fühlhörner eines Insectes, u. das Klingeln der Glocken klang wie der heisere Ruf des Heimchens – und hinten starb die Sonne, aber hochroth glühend vor Entzücken, wie ein Held, und das blasse Zodiakal-licht umschimmerte sie, wie eine Glorie das Haupt eines Heiligen – – [...]. (MA II, 655f.)

Auf den ersten Blick passt in diesem Würzburg-Panorama nichts zusammen. Zunächst dominiert das Amphitheaterbild, aber bereits dies ist gebrochen durch die Logen der Bergterrassen und des Himmels.⁶ Mit welcher Art Zuschauer man es zu tun hat, bleibt offen: »Wesen aller Art«, nicht einfach Menschen. Sie sind auf keine Weise identifizierbar, im Gegensatz zu Gott, dem traditionsgemäß zwar

⁵ Die Faszination des Amphitheaterbildes dürfte für Kleist insbesondere darin ihren Grund besitzen, dass es die Empfindungen von Umfangensein, Zentriertheit, Unverstelltheit und Offenheit nach oben in Richtung auf metaphysische Sphären in sich vereinigt.

⁶ Im Gegensatz zum barocken Theater, in welchem der Fürst die zentrale Position innehat, besitzen die »Terrassen« bzw. die »Loge des Himmels« einen derartigen zentralen *point of view* gerade nicht, zumal der Besitzer der Himmelsloge für die übrigen Zuschauer nicht ansichtig ist, ein *deus absconditus*.

keine bestimmte Gestalt zugehört, der aber durch den Namen Gott als metaphysisches Prinzip in die weltliche Bildsphäre eingeholt erscheint.

Das Amphitheater mutiert in der nächsten Sequenz zum Schauspielhaus, in dem die Sonne als Inventarobjekt des Kronleuchters herabsinkt. Hier befindet man sich gänzlich auf der performativen Ebene theatricalischer Repräsentation, denn das »Nachtstück«, von dem im Anklang an ein Genre der Malereigeschichte die Rede ist, verweist sowohl auf ein Schauspiel im Dunkeln wie auch frühromantisch auf ein dunkles Stück im Sinne der späteren »Nachtstücke« E.T.A. Hoffmanns.⁷ Dass innerhalb dieser Szenerie der »Kronleuchter der Sonne« sich »hinter die Erde« versteckt, evoziert eine eigentümliche Brechung von naiver Wahrnehmung eines Sonnenuntergangs und artifizieller Theatertechnik, die bewirkt, dass das sinkende Licht einen finsternen Bühnenraum hinterlässt.

Auf dem Theaterboden gewinnen Häuser, Türme und Glocken die Metaphorik von lebendigen Wesen, Tieren, und auch die Sonne bleibt nicht Kronleuchter, sondern erfährt die Metamorphose zum sterbenden Helden, der vor Entzücken »hochroth« glüht. Sie verlässt jedoch am Ende die heroische Sphäre, um sich zur Glorie um das Haupt eines Heiligen zu sakralisieren.

Man würde allerdings zu kurz greifen, wollte man nur die Gebrochenheit der Metaphern-Sphären festhalten. Der Wandel der metaphorischen Ordnungen wird ja wie eine Geschichte im narrativen Präteritum erzählt, und dass die Sonne als Theater-Kronleuchter sich zum sterbenden Helden und zu einer Heiligen-Glorie verwandelt, ist selbst ein Element jener Geschichte eines städtischen Abendbildes, in dem nichts still steht, sondern die erzählerische Bewegung auch die Stilsphären vom antiken Amphitheater über das barocke Welttheater mit Gott als Zuschauer aus dem Himmel herab bis hin zur romantischen Abendstimmung vollzieht. Joseph von Eichendorffs »Mondnacht«-Gedicht (»Es war, als hätt der Himmel / Die Erde still geküßt«) präsentiert sich hier – *avant la lettre* Eichendorffs⁸ – als schon gedichtetes: »und es war, als wäre der azurne Himmel selbst hernieder gesunken auf die Erde«. Hier ist die Theatermetaphorik ganz verlassen zugunsten eines Sonnenuntergangs, der gleichsam absolut gesetzt ist, indem sie, die Sonne, die Gestalt eines tragisch untergehenden, sterbenden Helden annimmt, gesteigert nochmals durch die Allusion auf den Heiligen.

Wer das Stadtbild von Würzburg in dieser Weise zu einer surrealen⁹ Bildgeschichte synthetisiert (Bildgeschichte nicht nur als Geschichte *in* Bildern, sondern als Geschichte *von* wechselnden Bildern), dem ist es weder um das Charakteristische der Stadt zu tun noch um klassizistische Stileinheit. Er sucht vielmehr nach einem Entsprechungsverhältnis zwischen Innen und Außen, zwischen seiner Gemütsverfassung und den ihr korrespondierenden Bildsphären. Man hat es hier zu

⁷ Hoffmanns »Nachtstücke« sind erstmals 1817 erschienen.

⁸ Eichendorffs »Mondnacht« stammt aus dem Jahr 1837.

⁹ »Surreal« bezieht sich hier nicht auf ein Stilphänomen, sondern lediglich darauf, dass die inhomogene Bildergeschichte nicht mit einem abendländlichen Stadtbild der Empirie in Einklang zu bringen ist.

tun mit einer ausgeprägten Einbildungskraft, die sich in einer wahren Sturzflut von wechselnden Bildern ergießt. »Dabei«, so Walter Busch,

ist ihm [Kleist] auch die Erfahrung nicht fremd, einer unbewussten Dynamik folgen zu müssen, die sich der willentlichen Intention entzieht. Es geht in der Folge um nichts Geringeres als den Umbau der ganzen Sphäre von Person, Ausdruck, Zeichen, Bild und Geste.¹⁰

Oder, um es mit Kleists eigenen Worten auszudrücken: »Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß.« (MA II, 289) Wenn nicht *wir* es sind, die wissen oder in Bildern einen gewissen *Zustand* unsrer zum Ausdruck bringen, dann hat dies zur Folge, dass die Bilderwelt instabil gerät und insbesondere die Abfolge jener Bilder sich nicht einem bewusst formenden Subjekt verdankt, vielmehr den spontanen Impulsen einer produktiven Einbildungskraft.

Jedoch, einmal als Geschichte von Bildern niedergeschrieben, verändert der nun entstandene Text seinen Charakter: Er wird als eigener bewusst, wird ins eigene Gedächtnis eingeschrieben, wird zitierbar, verfügbar und auf andere Gegenstände oder Orte übertragbar. Die zum Text geronnene Erfahrungsgeschichte einer Stadtlandschaft ist beides: poetischer Entwurf und Versuch einer Selbstkonstitution in diesem Entwurf, der in der wiederholenden Übertragung personale Stabilität verspricht, obwohl er in seinem Charakter als Text alles andere repräsentiert als ein stabiles Ich.

Etwa neun Monate später, im Brief aus Paris an Karoline von Schlieben, kehrt das Erinnerungsbild an Dresden mit dem Zentralmotiv des Amphitheaters und in einer gewissen Verwandtschaft zum Würzburg-Entwurf wieder:

Was macht auch mein liebes Dreßden? Ich sehe es noch vor mir liegen in der Tiefe der Berge, wie der Schauplatz in der Mitte eines Amphitheaters – ich sehe die Elbhöhen, die in einiger Entfernung, als ob sie aus Ehrfurcht nicht näher zu rücken wagten, gelagert sind, und gleichsam von Bewunderung angewurzelt scheinen – und die Felsen im Hintergrunde von Königstein, die wie ein bewegtes Meer von Erde ausschen, und in den schönsten Linien geformt sind, als hätten da die Engel im Sande gespielt – und die Elbe, die schnell ihr rechtes Ufer verläßt, ihren Liebling Dreßden zu küssen [...]. (MA II, S. 742)¹¹

Im Vergleich mit dem Abendbild von Würzburg zeigt sich zunächst das identische Hauptmotiv des Amphitheaters, welches, gemessen an der früheren Dresden-Darstellung, nicht recht passend erscheinen will. Man gewinnt den Eindruck, dass das Amphitheater als Stadt-Idee sich lediglich dem Zitat des Würzburg-Bildes verdankt, wobei allerdings die Frage im Mittelpunkt steht, was die Faszination ausmacht, welche das Zitat erzwingt. Jedenfalls dürfte das Amphitheater nichts mit der visuellen Erinnerung an Dresden zu tun haben, es sei denn, man unterstellt, dass die visuelle Erinnerung gleichsam determiniert ist durch das Zitat aus dem Würzburg-Zusammenhang. Aber der Vergleich dokumentiert sofort auch die Variation, treten hier doch keine Zuschauer auf und kein Gott blickt aus dem

¹⁰ Walter Busch, Von der aufgeklärten Bildungsrhetorik zu neuen Formen der literarischen Kommunikation, bisher unveröffentlichtes Manuskript, S. 8.

¹¹ Brief an Karoline von Schlieben, 18.7.1801.

Himmel auf die Stadt, sondern die Berghöhen selbst zeigen menschliche Empfindungen wie Ehrfurcht und Bewunderung. Sie halten Distanz zur Stadt, dergestalt, dass man glauben könnte, besäßen sie nicht die Distanz verbürgenden Empfindungen, würden sie sich der Stadt in gefährlicher Weise nähern. Was in der ersten Dresden-Darstellung noch negativ angemerkt wurde, dass nämlich aufgrund der Entfernung der Berge die Stadtlandschaft zu weit geraten sei, ist hier ins Positive gewendet. Die Stadt wird, weil der Blick sich ausschließlich auf die umgebenden Berghöhen richtet, nicht mehr als »zusammengekollert« kritisiert. Formung ist hier Eigenschaft der Felsenhöhen, nicht der Stadt, die als »liebes Dreßden« bzw. später als »Liebling« der Elbe emotional aufgewertet erscheint. Die Stadt selbst wird aus dem Bildentwurf eskamotiert, es gibt sie hier nicht visuell, sie erscheint lediglich als Gegenstand von Empfindungen: des Schreibers, der Berge sowie der Elbe. Nur dadurch wird sie zur Stadt, und die Nähe zu ihr, welche ihre Weite und die Entfernung zu ihr kompensiert, ist lediglich emotional bestimmt.

Fragt man sich nochmals nach dem Zentralmotiv des Amphitheaters, so lässt sich konstatieren, dass es zur übrigen Darstellung nicht passt. Es ragt wie ein erratischer Block aus der Würzburg-Erinnerung in das Dresden-Bild hinein, suggeriert Geschlossenheit und Aufgehobensein, während doch der Abstand der Berge solches eher ausschließt. Die Motivation für den positiven Dresden-Entwurf dürfte dem Schreibort Paris entstammen, welcher für den Schreiber, lediglich kulissenhaft kaschiert, das schmutzige Chaos schlechthin verkörpert.¹² Die Paris-Erfahrung verlangt geradezu die Umwertung Dresdens, eines Ortes der positiven Erinnerung, der erklären städtischen Identität, der emotionalen Nähe zu jener Identität, die wie die eines lebendigen Menschen vorgestellt wird.

Im Unterschied zur abendlichen Stadtlandschaft Würzburgs fehlt hier der erzählte Wechsel der Bildszenen. Der Blick bleibt von der Stadt her auf die Berge gerichtet, und ein Blickwechsel setzt erst ein, als die Elbe als Flusslandschaft in den Mittelpunkt rückt. Die relative Geschlossenheit der Darstellungsweise zwingt dem Stadtbild Dresdens etwas auf, das es gemäß der früheren Darstellung nicht besitzt: nämlich ein harmonisches Verhältnis von begrenzter Weite, Konturiertheit und Geschlossenheit. Dafür steht das Amphitheater, welches den weiteren Gang der Darstellung suggestiv überwölbt.

Briefstrategisch ist das Amphitheater also mehr als nur ein Relikt der Würzburg-Erinnerung, es setzt ein Ausrufezeichen, fungiert als eine Geste, die nicht am Ende, sondern am Beginn der Darstellung steht und ihre Aufnahme durch die Adressatin zu lenken bestimmt ist. Doch ist dieser Brief nicht nur an die Adressatin gerichtet, sondern Kleist schreibt ihn gleichsam auch sich selber, um sich mittels des positiv-emotionalen Dresden-Entwurfs selbst zu befestigen. Der Stadtentwurf repräsentiert zugleich den Ich-Entwurf.¹³ In der variierenden Übertragung

¹² Vgl. MA II, 751–760; Brief an Adolphine von Werdeck, 28. und 29.7.1801.

¹³ »Kleists Briefe bezeugen kein Leben, und sie kommentieren auch keines; sie suchen es vielmehr unablässig und in neuen Entwürfen zu erfinden, wie sie sich auch die Partner erfinden, an die das Geschriebene gerichtet ist«; Gerhard Neumann, Heinrich von Kleist. In: Gunter E. Grimm und Frank Rainer Max (Hg.), Deutsche Dichter. Leben und Werk

der bereits als Text fixierten und als solcher erinnerten Würzburg-Erfahrung auf Dresden schafft sich Kleist Momente eines Zusammenhangs, der Stadtbilder sowohl wie auch der eigenen Erinnerung, wenngleich das Resultat lediglich eine höchst prekäre Einheit und Geschlossenheit vermittelt.

Ein weiteres Stadtbild hat Mainz zum Gegenstand, und hier scheint es so, als hätte Kleist in seinem Bildermagazin geblättert und wäre, als er auf Würzburg stieß, fündig geworden:

In der Tiefe liegt *Mainz*, wie der Schauplatz in der Mitte eines Amphitheaters. Der Krieg war aus dieser Gegend geflohen, der Friede spielte sein allegorisches Stück. Die Terrassen der umschließenden Berge dienten statt der Logen. Wesen aller Art blickten als Zuschauer voll Freude herab, u. sangen und sprachen Beifall – Oben in der Himmelsloge stand Gott. Hoch an dem Gewölbe des großen Schauspielhauses strahlte die Girandole der Frühlingssonne, die entzückende Vorstellung zu beleuchten. Holde Düfte stiegen, wie Dämpfe aus Opferschalen, aus den Kelchen der Blumen u. Kräuter empor. Ein blauer Schleier, wie in Italien gewebt, umhüllte die Gegend, u. es war, als ob der Himmel selbst hernieder gesunken wäre auf die Erde – (MA II, 754)¹⁴

Es bedarf keines weiteren Kommentars, um festzustellen, dass der Mainz-Entwurf eine variierte Wiederholung des Würzburg-Bildes darstellt. Auch hier das Amphitheater, auch hier die Bergterrassen als Zuschauer-Logen, auch hier die Himmelsloge mit Gott als metaphysischem Schlusspunkt, der merkwürdig unbewegt die Szene komplettiert. Auch in diesem Bildentwurf verwandelt sich das Amphitheater in ein großes Schauspielhaus. Als beinahe wörtliches Zitat kehrt am Ende der Satz wieder: »u. es war, als ob der Himmel selbst hernieder gesunken wäre auf die Erde –«

Im Unterschied allerdings zu Würzburg wird hier keine abendliche Szenerie vermittelt, ein Sonnenuntergang findet nicht statt, und zwar weder tragisch-heroisch noch in sakraler Färbung. Es handelt sich hier vielmehr um eine Frühlingssonne, locker verknüpft mit der Girandole-Beleuchtung eines Schauspielhauses, eine Sonne, als deren Wirkung ein italienischer Schleier über die Stadtlandschaft geworfen und die entsprechende Stimmung einer Vereinigung von Himmel und Erde erzeugt wird.

Entscheidend für den Charakter der Darstellung ist hier der zweite Satz der Passage: »Der Krieg war aus dieser Gegend geflohen, der Friede spielte sein allegorisches Stück.« Allegorisch ist nicht nur das gespielte Friedens-Stück, allegorisch ist auch die Darstellung selbst mit Krieg und Frieden als handelnden Figuren. Das gespielte Friedens-Stück erscheint bereits in der Darstellungsweise einer allegorischen Landschaft, in welcher der Frühling neues Leben allegorisiert und wie zum Dank die Blüten als Opferschalen – wiederum eine sakrale Komponente – »[h]olde Düfte in die Lüfte schicken. Friede, Frühling, neues Leben, Dank der Natur: Dies sind die wesentlichen Momente der Stadtallegorie, in der sich, wie bei Würzburg und Dresden, nichts Charakteristisches von Mainz wiederfindet. Es

deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1993, S. 331–347, hier S. 334.

¹⁴ Brief an Adolphine von Werdeck, 28. und 29.7.1801.

handelt sich um die versinnlichte Idee einer Stadtlandschaft, angelehnt an die früheren Darstellungen, angelehnt gewiss auch an französische¹⁵ und italienische Landschaftsgemälde, doch variiert im Hinblick auf Frieden und Jahreszeit.

Das Prinzip der versinnlichten Idee trifft auch auf die Fluss-Landschaften zu, deren Darstellung, was den Main bei Würzburg und den Rhein bei Koblenz angeht, nahezu identisch erscheint.¹⁶

Die Rede war anfangs bezüglich der Stadtlandschaften von literarischen Entwürfen, und es wurde zu zeigen versucht, dass, zumindest was Würzburg betrifft, eine Bildgeschichte bzw. eine Geschichte von differenten Bildern entworfen wird. Dies gilt für Dresden und Mainz nicht im selben Umfang, insofern hier zwar auf Bildelemente von Würzburg zurückgegriffen, jedoch ein Bewegungsablauf allenfalls angedeutet wird.

Zu fragen ist nach der Funktion der Stadtentwürfe für den Schreibenden. Erinnert sei dabei an den zitierten Satz: »Ich möchte an einem Orte gebohren sein, wo die Berge nicht zu eng, die Flächen nicht zu weit sind.« (MA II, 613) Diesem Satz gehen folgende Sätze voraus:

Das *Enge* der Gebirge scheint überhaupt auf das *Gefühl* zu wirken u. man findet darin viele Gefühlsphilosophen, Menschenfreunde, Freunde der Künste, besonders der Musik. Das *Weite* des platten Landes hingegen wirkt mehr auf den *Verstand* u. hier findet man die Denker u. Vielwisser. (MA II, 613)

Zurückgegriffen wird hier auf die Physiognomik des 18. Jahrhunderts, insofern die Landschaften Züge tragen, die für die in ihnen wohnenden Menschen dominante Charaktermomente anzeigen.

Was Kleist in den Stadtentwürfen also sucht, ist der landschaftlich verbürgte Ausgleich von Gefühl und Verstand, von Musischem und Rationalem. Indem er nun die Städte in einem harmonischen Verhältnis von Bergen und flachem Land entwirft, schafft er sich Wunschorte eines ausgeglichenen Menschseins, bei dem keine Seite über die andere zu herrschen verlangt. In den Flussbildern hingegen sucht er nach entschiedenen Geschlechtscharakteren, dem männlichen Main und Rhein, der weiblichen Elbe, die in ihrer jeweiligen Eindeutigkeit¹⁷ aber ebenso Potentiale des Ausgleichs realisieren, des Ausgleichs etwa von Triebnatur und Moral. Die Stadtentwürfe eignen sich insofern als Wunsch- und Suchbilder, weil sämtliche genannten Städte den Charakter von Orten des sterbenden (Würzburg) bzw. des neu erwachenden (Mainz) Lebens tragen, welches in allegorischen Bildern seine textliche Präsenz findet.

Kleist indessen sieht sich nicht *in* den Städten, sondern entwirft deren Bilder als *außerhalb* seiner. Er vermag sich ihrer nur literarisch zu bemächtigen, in von ihm

¹⁵ Im Hinblick auf das Elbtal sieht sich Kleist erinnert an Gemälde von Claude Lorrain. Vgl. MA II, 727; Brief an Wilhelmine von Zenge, 4.5.1801.

¹⁶ Vgl. Pickerodt, Zwischen Erfahrung und Konstruktion (wie Anm. 1), S. 93.

¹⁷ Im Brief vom 4.5.1801 steht statt »die Elbe« der »Strom« (MA II, 727). Ob damit allerdings auf der Bildebene der entschiedene Weiblichkeitscharakter der Elbe eingeschränkt erscheint, wäre zu diskutieren. Immerhin küsst auch hier der Strom die Stadt Dresden. Vgl. den Beitrag von Klaus Müller-Salget im vorliegenden Jahrbuch.

entworfenen Bildern, nicht praktisch als Orten des eigenen Lebens. Die Bilder vermitteln deswegen nichts Charakteristisches jener Städte, weil diese nur als Wunschbilder figurieren, sozusagen als Texte, die sich von Kleist, dem Autor und Produzenten, ablösen und ihm daher als variierbare literarische Masse zur Verfügung stehen, als gestische Zeichen, die geradezu nach Wiederholung verlangen. Kleist vermag so eine Art von dialogischem Verhältnis zum eigenen Text zu entwickeln, der eine Ankerfunktion gewinnt für das suchende Ich.

Und umgekehrt gilt: Vermöchte er die Bilder von Städten als Einlösung seiner Wünsche lebenspraktisch zu realisieren, so brauchte er sie nicht, sie auf andere Städte projizierend, zu reproduzieren. Als Elemente seines Ideen- und Bildermagazins¹⁸ trägt er sie mit sich und wiederholt sie in einer Weise, die gewissermaßen als obsessiv gelten kann. Vielleicht liegt hier einer der wichtigsten Schreibimpulse Kleists, zumindest in den Briefen: Er muss sich seinen Geburtsort als Ort seiner einander widerstrebenden Wünsche und ihres Ausgleichs stets in Varianten textuell entwerfen, ohne ihn in seinen Grundstrukturen neu erfinden zu können. Das Amphitheater lässt ihn nicht los, so sehr er sich müht, es zu einem Schauspielhaus oder zu einer Abendszenerie mit untergehender, heldenhaft sterbender Sonne bzw. zu einer Frühlingsallegorie zu verwandeln. An der Idee des Amphitheaters hält Kleist schon deswegen fest, weil es, im Gegensatz zu seiner Paris-Erfahrung, ein Theater ohne Kulissen und somit ohne Bühnenillusion darstellt, ein Theater des unverstellten Lebens, welches, nach oben hin offen, direkt in die Loge des Gotteshimmels übergeht.

Literarische Bildentwürfe sind bei Kleist stets solche praktisch nicht realisierbarer Wünsche, später aber auch von Phobien. Als besonders zwanghaft erscheinen sie dann, wenn Wünsche und Phobien sich unauflösbar vermengen, wie es zum Ende seines Lebens mehr und mehr der Fall sein wird.

Hier, in den Briefen der Jahre 1800 und 1801, findet man Kleist auf der Suche. Es handelt sich um eine geradezu manische Suche nach Entsprechungen seiner Ich-Wünsche, Entsprechungen, die als Bild- und Bildergeschichten einen bisweilen surrealen Charakter gewinnen. Die Bilder finden kraft der ihnen innewohnenden Dynamik keinen Stillstand, sie scheinen zu implodieren und kaleidoskopartig zu neuen Formationen zu gerinnen. Eine Art von Festigkeit finden sie lediglich in der vom Autor abgelösten Form als wiederholbare bzw. variierbare Texte. Die gewünschte und erhoffte Stabilität des Ichs findet in ihnen daher nur insofern eine Chance, als er sie als Texte¹⁹ fixiert hat und diese immer wieder neu zu reproduzieren vermag, indem er sie in neue Zusammenhänge überträgt. Dergestalt gewinnen für Kleist die Brieftexte – neben anderen Funktionen – den Charakter eines Mediums, in dem er sich selbst beschwört und *in* der Beschwörung verzaubert.

Wer oder was hier das empirische Ich des Schreibenden verkörpert, lässt sich insofern nicht eruieren, als in den Brieftexten stets nur Such- und Wunschbilder in Gestalt literarischer Entwürfe sich manifestieren. Die Frage, wer es ist, der in den

¹⁸ Vgl. MA II, 674; Brief an Wilhelmine von Zenge, 16. und 18.11.1800.

¹⁹ Am 25.4.1811 schreibt Kleist, bezogen auf den »Zerbrochenen Krug«, von der »Tinte meines Wesens«. (MA II, 968)

Briefen »ich« sagt, bleibt demnach ohne Antwort. In Abwandlung von Descartes' *sum cogitans* könnte Kleist von sich sagen *sum sribens* bzw. *sum in epistulis meis*: Ich bin, indem ich schreibe bzw. in dem, was ich geschrieben habe. Dies gilt, obwohl, aber auch insofern ihn das eigene Schreiben bisweilen ekelt.²⁰

²⁰ Vgl. MA II, 729; Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.5.1801.

Anna Castelli

KLEIST, ROUSSEAU UND DER LUXUS

Oszillation eines Begriffs in Briefen, »Berliner Abendblättern« und »Der Findling«

Kleists Briefwechsel stellt keineswegs ein isoliertes Phänomen in seinem Schreiben dar, was in den letzten Jahren von der Forschung mehrmals hervorgehoben wurde. Die Briefe an Wilhelmine von Zenge, die fehlenden Briefe von der Würzburger Reise und die zusammen mit Henriette Vogel verfassten Abschiedsbriefe werfen nicht nur ein bezeichnendes Licht auf das ruhelose Leben seines Verfassers, sondern lassen auch wichtige Fragen in Bezug auf verschiedene Ebenen seines Werks zutage treten. Eine Besonderheit dieser Kommunikationsform sind die fiktiven Briefe in den »Berliner Abendblättern«, von Kleist selbst verfasste Leserbriefe, die an die Redaktion adressiert sind und von der Redaktion auch beantwortet werden.¹ Beispielsweise gibt sich Kleist in der »Zuschrift eines Predigers« als fiktiver Pfarrer einer kleinen Gemeinde aus, deren Mitglieder durch eine vom Staat eingeführte Lotterie dazu verleitet werden, sich an Glücksspielen zu beteiligen, statt den Pflichten eines guten Christen nachzukommen. Kleist wartet gleich im Anschluss in seiner Funktion als Herausgeber mit einer Antwort auf, in der er sich ironisch

¹ Neben der grundlegenden Studie von Sibylle Peters (Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003) vgl. zum vielschichtigen Thema der Kommunikation in den »Berliner Abendblättern« auch Elke Dubbels, Zur Dynamik von Gerüchten bei Heinrich von Kleist. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 131 (2012), S. 191–210; Dirk Grathoff, Die Zensurkonflikte der »Berliner Abendblätter«. Zur Beziehung von Journalismus und Öffentlichkeit bei Heinrich von Kleist. In: Klaus Peter u.a. (Hg.), Ideologiekritische Studien zur Literatur. Essays 1, Frankfurt a.M. 1972, S. 35–168; Jochen Marquardt, Der mündige Zeitungsleser. Anmerkungen zur Kommunikationsstrategie der »Berliner Abendblättern«. In: Beiträge zur Kleist-Forschung (1986), S. 7–36; Sibylle Peters, Von der Klugheitslehre des Medialen. (Eine Paradoxe.) Ein Vorschlag zum Gebrauch der »Berliner Abendblätter«. In: KJb 2000, S. 136–160; Bodo Rollka, Die Belletristik in der Berliner Presse des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Sozialisationsfunktion unterhaltender Beiträge in der Nachrichtenpresse, Berlin 1985, S. 60–85. Zur Einbettung der fiktionalen Leserbriefe Kleists in ihren medialen Kontext siehe Anna Castelli, Fiktive Briefe in den »Berliner Abendblättern«. Kleist, die »Zuschrift eines Predigers« und die Quinen-Lotterie. In: Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800, Köln, Weimar und Wien 2013, S. 197–206.

mit dem Thema Glück und Zufall auseinandersetzt und gegenüber dem Verfasser des Briefs eine kritische Haltung einnimmt. Mit ihrer Schlagfertigkeit und beißenden Ironie zeugt die *›Zuschrift eines Predigers‹* vom Kommunikationsdrang des Autors, der versucht, mit seinen Lesern in einen direkten, unzensierten Kontakt zu treten und gleichzeitig indirekt Raum für seinen individuellen Standpunkt zu schaffen. Dieser Kontakt, der aufgrund der eingeschränkten Ausdrucksmöglichkeiten der Redaktion nicht unmittelbar erfolgen kann, braucht den Kunstgriff eines fiktiven Briefs, eine Strategie Kleists, um sich ungehindert an den Leser zu wenden.

Gegenstand dieses Beitrags ist ein anderes fiktionales Schreiben in den *›Berliner Abendblättern‹* der am 20. Dezember veröffentlichte Brief über die Luxussteuern, der wie die *Zuschrift eines Predigers* dem Muster der unmittelbaren Kommunikation folgt. Der Verfasser dieses Briefs ist diesmal kein armer Pfarrer, der sich um die geistig-seelischen Schätze seiner Gemeindemitglieder sorgt, sondern ein begüterter Bürger, dessen Interessen von den mittels eines Edikts am 28. Oktober 1810 eingeführten Luxussteuern bedroht werden. Mit diesem Edikt, in dem bestimmte Güter und Dienste zu steuerpflichtigen Luxusobjekten deklariert werden, unterrichtet die preußische Regierung ihre Bürger über die Unvermeidlichkeit der Maßnahme und fordert sie auf, sich daran zu halten.² Der fiktive Verfasser sichert das mit einem ironischen Unterton zu und beginnt seinen Brief mit Kommentaren über die Notwendigkeit der Luxussteuern: Einkommen und Vermögen würden damit »im festen Vertrauen auf den Edelmuth und den Gemeinsinn der Nation, als eine Art von patriotischem Beitrag, in Augenblicken dringender fast hülffloser Noth, zur Rettung des Staats« belegt (BKA II/7, 345). Der Briefeschreiber, der sich jedes Kommentars zu den Gründen der Steuereinführung enthält, betont, dass sie ihn allerdings gar nicht betreffe. Er erstellt eine Liste seiner vermeintlich steuerpflichtigen Güter, um dann deren Besitz und Nutzung entweder zu bagatellisieren, umzudeuten oder anderen Personen in seinem Umkreis zuzuschreiben: Sein Koch sei hauptberuflich Bäcker des Dorfes und bei ihm nur nebenher tätig; ein edles Hundepaar gehöre einem seiner Diener; die meisten Pferde und Wagen seien Gebrauchsgegenstände. In der Folge fällt die Anzahl von steuerpflichtigen Gütern erheblich geringer aus und kann der Luxussteuer gar nicht unterliegen. Die Antwort der Redaktion drückt die Überzeugung aus, dass es sich nur um eine vereinzelte Stimme handelt: »[g]lücklicherweise aber fehlt es an wackern, der Aufopferung fähigen Leuten, die den Drang des Augenblicks und die Zweckmäßigkeit der Luxussteuer begreifen, im Lande nicht« (BKA II/7, 347) und deutet ironisch an, dass eine nachsichtige Regierung die Maßnahmen einfach durchsetzt, ohne die Reichen in Zusammenhang mit einem Steuererlass, der ebenfalls möglich wäre, öffentlich anzuprangern.

Der Luxusbegriff, der hier mit der Auflistung von Bediensteten, Hunden, Pferden und Wagen so plastisch zum Ausdruck kommt, schillert jedoch in dieser Zeit und zwingt zur Abgrenzung von verwandten Ausdrücken, deren Bedeutungsgehalt sich überschneidet. Im *›Brockhaus Conversations-Lexikon‹* von 1809 wird *›Luxus‹*

² Vgl. Edikt über die neuen Consumtions- und Luxus-Steuern. 28. Okt. 1810 (Nr. 3). In: *Gesetz-Sammlung für die Königlichen Preußischen Staaten*, Berlin 1810, S. 37–39.

beispielsweise dem ›Wohlleben‹ gegenübergestellt: Luxus impliziere das Schädliche und Verderbliche, während Wohlleben – wenngleich mit möglichen negativen Auswirkungen – »fähig [sei], durch die Anweisung zur Hervorbringung und Bearbeitung der Gegenstände desselben, die Industrie zu befördern, und auf diese Art unmittelbar auf den Wohlstand einer Nation zu wirken.³ In Zusammenhang mit seinem Einfluss auf das Gemeinschaftsleben erscheint ›Luxus‹ 1801 auch in der ›Oekonomisch-technologischen Encyklopädie‹ von Johann Georg Krünitz, die allerdings eher eine polemische Stellungnahme als eine sachliche Begriffsdefinition darstellt. Eingeleitet wird der Begriff mit Bemerkungen über die Schwierigkeit seiner Bestimmung:

Mit der Mannigfaltigkeit der [Begriffe von Luxus] ließen sich ganze Bogen und mit den verschiedenen Meinungen [über die Schädlichkeit des Luxus] ganze Bücher ausfüllen [...]. Ich übergehe mehrere ungenannte Schriftsteller über diesen Gegenstand, so wie den großen Haufen französischer Schwätzer hierüber. Man verwirrt bey Untersuchungen über diesen Gegenstand gewöhnlich verschiedene Begriffe, namentlich Aufwand, Luxus, Verschwendug [...]. Luxus ist [...] die Ueberfeinerung des sinnlichen Geschmacks in Gegenständen des Bedürfnisses, der Bequemlichkeit und Lebensverschönerung, oder auch blos des Bedürfnisses und Lebensverschönerung, in Absicht auf Menge, Wechsel und Kostbarkeit.⁴

Auch wenn der Verfasser hier die Rolle des Luxus im gesellschaftlichen Leben erörtert, indem er Termini aus der Privatsphäre der Bürger verwendet (Bequemlichkeit, Lebensverschönerung, Bedürfnis), beschränkt er sich im Folgenden auf die ökonomischen Auswirkungen einer luxuriösen Lebensführung für den nationalen Geschäftsverkehr. Dementsprechend plädiert er für restriktive Maßnahmen gegen den Import ausländischer Güter, wie beispielsweise fertiger Seidenprodukte, da er ihn für überflüssig und kontraproduktiv hält. Die Einfuhrbeschränkung soll auch die bessere Qualität der deutschen Produkte hervorheben, die durch Luxusverordnungen und öffentliche Belohnung – sogar in Form von Unterhaltungsangeboten wie Theaterstücken – geschützt werden sollten.

Mit dem »großen Haufen französischer Schwätzer«, den der Verfasser des Eintrags absichtlich übergeht, ist die Debatte gemeint, die in Frankreich im Laufe des 18. Jahrhunderts entstanden und in den letzten Jahrzehnten heftig entbrannt war. Neben den Überlegungen im Rahmen philosophischer Abhandlungen fand der Luxusbegriff auch in Diderots ›Encyclopédie‹ (1764) Eingang, wobei sich die Form beträchtlich von jener in Krünitz' ›Oekonomisch-technologischer Encyklopädie‹ unterscheidet. Der Eintrag wird mit einer Gegenüberstellung der Positionen von Kritikern und Verteidigern einer opulenten Lebensführung eröffnet, um die geschichtliche Entwicklung des Luxusbegriffs sowie seine Virulenz in den franzö-

³ Luxus [Art.]. In: Brockhaus Conversations-Lexikon oder kurzgefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit, Amsterdam 1809, Bd. 2, S. 442f., hier S. 442.

⁴ Luxus [Art.]. In: Johann Georg Krünitz (Hg.), Oekonomisch-technologische Encyklopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft, und der Kunst-Geschichte, Berlin 1801, Bd. 82, S. 40–94, hier S. 40, 42.

sischen Klassenauseinandersetzungen zu zeigen. Der mutmaßliche Autor Jean-François de Saint-Lambert, der in der *Encyclopédie* auch für den Eintrag „Faste“ (Prunk) verantwortlich zeichnet, legt hier jedoch besonderen Nachdruck auf die Eigenheiten der zeitgenössischen Gesellschaft:

Wenn es Regierungen auf der Grundlage der völligen Gleichheit und Einheitlichkeit der Sitten, der Lebensweise und des Standes aller Staatsbürger gäbe – wie etwa die Regierungen Spartas, Kretas und einiger wilder Völker gewesen sind –, dann könnte unter ihnen der Wunsch, sich zu bereichern, gewiß nicht unschädlich sein. Jeder, der dort den Wunsch hätte, sich ein besseres Los zu verschaffen als seine Mitbürger, würde schon aufgehört haben, die Gesetze seines Landes zu lieben und die Tugend in seinem Herzen zu bewahren.

Doch unter den heutigen Regierungen, unter denen die Verfassung des Staates und Zivilgesetzes das Eigentum fördern und sichern; in unseren großen Staaten, die des Reichtums bedürfen, um ihre Größe und ihre Macht aufrechtzuhalten: da scheint jeder, der arbeitet, um reicher zu werden, ein nützlicher Mensch für den Staat und jeder Reiche, der genießen will, ein vernünftiger Mensch zu sein.⁵

Er betont demzufolge die Bedeutung des Luxus als Triebfeder für die Wirtschaft eines Staats und begrüßt seine allmähliche, auf individuellem Verdienst beruhende Verbreitung, die bei einer guten Verwaltung keineswegs zu einer ungerechten Güterverteilung führen muss. Seine Stellungnahme beginnt als rationale Verteidigung des Luxus und mündet schließlich in ein klares Bekenntnis:

An anderer Stelle werde ich beweisen, wieviel der *Luxus* zum Glück der Menschheit beiträgt; doch hoffe ich, daß aus diesem Artikel hervorgeht, warum der *Luxus* zur Größe und Stärke der Staaten beiträgt und warum man ihn fördern, läutern und lenken muß.⁶

In dieser Debatte, an der sich die gesamte gebildete Öffentlichkeit Frankreichs beteiligte und die so folgenreiche gesellschaftliche Fragen thematisierte, durfte Voltaire nicht fehlen. Auch in seinem *Philosophischen Wörterbuch* (1764), das parallel zu den enzyklopädischen Werken der Zeit entstand, findet man einen Eintrag „Luxus“, in dem er den Begriff aufgrund der Einsicht in seine historische Varianz relativiert.⁷ Voltaire hatte diesen Begriff allerdings schon im dichterischen Kontext von *Le Mondain* (1736), *Défense du Mondain ou l’apologie du luxe* (1737) und *Sur l’usage de la vie* (veröffentlicht 1767) herausgestellt,⁸ wo er sowohl auf den privaten Aufwand als auch auf die gesellschaftlichen Auswirkungen des Luxus einging:

⁵ Luxus (Moral und Philosophie) [Art.]. In: Denis Diderot, Enzyklopädie. Philosophische und politische Texte aus der *Encyclopédie* sowie Prospekt und Ankündigung der letzten Bände, aus dem Französischem von Theodor Lücke, München 1969, S. 308–334, hier S. 316. Der Artikel wird Saint Lambert zugeschrieben.

⁶ [Saint-Lambert], Luxus (wie Anm. 5), S. 333.

⁷ Siehe Luxus [Art.]. In: Voltaire, Kritische und satirische Schriften, München 1970, S. 674–676.

⁸ Siehe *Le Mondain*, *Défense du Mondain ou l’apologie du luxe*, *Sur l’usage de la vie pour répondre aux critiques qu’on avait faites de Mondain*. In: Voltaire, *Oeuvres complètes*, Oxford 2003, Bd. 16: *Writings of 1736*, S. 295–303, S. 304–309, S. 311–313.

Ich liebe Luxus, üppig und bequem,
Die Künste, das Vergnügen, Reinlichkeit:
Ein jeder Ehrenmann sich daran freut.
[...]
Es dient dem Luxus, des Vergnügens Zweck:
Wie gut es sich im Eisenalter lebt!
Das Überflüssige, nicht zu entbehren,
Verbindet jetzt die beiden Hemisphären.⁹

Jedoch erst im Eintrag »Luxe« eines weiteren enzyklopädischen Projekts (*Questions sur l'Encyclopédie*, 1771), nimmt die öffentliche Seite des Luxusdiskurses – in den letzten Versen seines Gedichts prägnant zur Darstellung gebracht – explizit polemische Gestalt an:

Wenn in einem Land alle barfuß gehen, lebt dann der erste, der sich Schuhe anfertigen lässt, tatsächlich in Luxus? Ist er nicht äußerst vernünftig und sehr fleißig? Gilt für ihn nicht das Gleiche wie für den Menschen mit dem ersten Hemd? Den, der es bleichen und bügeln lässt, halte ich für ein einfallsreiches Genie, das auch einen Staat lenken könnte.¹⁰

Sowohl bei Saint-Lambert (»einiger wilder Völker«) als auch bei Voltaire (»Wenn in einem Land alle barfuß gehen«) bildet Rousseau mit seiner Aufforderung zur Rückkehr zur Natur den ideellen Gesprächspartner: Luxus wird in seinem »Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen« (1755) mit Verweichlichung in Verbindung gebracht und im allgemeineren Kontext der Ungleichheit verortet. Bereits im »Diskurs über die Wissenschaften und Künste« (1750) erhalten seine Überlegungen aber eine präzisere und facettenreichere Gestalt: Aus der Ungleichheit ist Reichtum entstanden und aus diesem wurden Luxus und Muße generiert, die wiederum für die Entstehung von Künsten und Wissenschaften verantwortlich sind. Von der historischen Darstellung ausgehend, die bei Voltaire zu einer Relativierung des Luxusbegriffs führt, gelangt Rousseau folglich zu der Einsicht, Luxus mit Kunst und Wissenschaften zu assoziieren:

Der Luxus zeigt sich selten ohne die Wissenschaften und die Künste, und diese niemals ohne jenen. Ich weiß, daß unsere Philosophie, welche an sonderbaren Grundsätzen reich genug ist, gegen die Erfahrung aller Jahrhunderte behaupten will, der Luxus gäbe den Staaten ein herrliches Ansehen; allein sollte sie, nachdem sie die Notwendigkeit der Gesetze wider die Verschwendung vergessen hat, noch zu leugnen wagen, daß die guten Sitten für die Dauer der Reiche wesentlich sind und daß der Luxus den guten Sitten gerade entgegensteht?¹¹

⁹ Voltaire, Das Weltkind [Le Mondain]. In: Voltaire. Ein Lesebuch für unsere Zeit, hg. von Martin Fontius, aus dem Französischen von Thorgerd Schlücker, Berlin und Weimar 1989, S. 7–10, hier S. 7f.

¹⁰ Voltaire, Luxe [Art.]. In: Ders., *Oeuvres complètes*, Oxford 2012, Bd. 42b: *Questions sur l'Encyclopédie*, par des amateurs. VII Langues–Prières, S. 122–124, hier S. 122f. (Übersetzung A.C.).

¹¹ Jean-Jacques Rousseau, Abhandlung über die Wissenschaften und Künste. In: Ders., *Schriften*, Frankfurt a.M. 1988, S. 27–60, hier S. 47f.

Rousseau zufolge gibt der Luxus keinen Impuls für eine positive Entwicklung der Gesellschaft, sondern trägt, indem er sowohl Reiche als auch Arme korrumptiert, wesentlich zur Verweichlichung des Menschen bei.

Diese Debatte, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich tobt und auch in England mit der *Fable of the Bees* von Bernard de Mandeville (1714) eine beachtliche Dynamik erfährt, verbreitet sich in den folgenden Jahrzehnten mit unterschiedlichen Stoßrichtungen auch im restlichen Europa. Außer in Abhandlungen, Streitschriften und literarischen Texten wird sie auch im Kontext der deutschsprachigen Zeitschriften publik, wie im von Christoph Martin Wieland herausgegebenen *>Teutschen Merkur,*¹² in dem polemische Beiträge und Rezensionen einzelne Aspekte der europäischen Diskussion aufgreifen. Über den abstrakten Gelehrtenstreit hinaus erfährt der Luxusdiskurs aber auch noch eine plastische Veranschaulichung anhand von materiellen Objekten. Neben anderen in dieser Zeit entstehenden Modezeitschriften ist in diesem Zusammenhang vor allem das *>Journal des Luxus und der Moden* von Friedrich Justin Bertuch zu nennen, das von 1786 bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts erscheint. In der Einleitung zur ersten Ausgabe geht der Herausgeber neben der Präsentation des Themenspektrums der Zeitschrift (Kleidung und Schmuck sowie Einrichtungsgegenstände und Fahrzeuge) auf die Begriffsbestimmung des Luxus ein und unterscheidet zwischen seiner verderblichen Seite (*>Üppigkeit*) und seinen positiven Qualitäten (*>Wohlleben*), die seine Zeitung zur Darstellung bringen soll.¹³

In dieser Kontroverse, die die deutsche Medienlandschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts und anfänglichen 19. Jahrhunderts miteinschließt, lässt sich auch Kleists Mitteilung in den *>Berliner Abendblättern* verorten. Im begrenzten Ausdrucksrahmen seiner Zeitung, die viel strengeren Zensurmaßnahmen als die Modezeitschriften unterlag, kommt dem Beitrag deutlich die Funktion zu, Sprachrohr des Herausgebers zu sein. Der Beitrag kann jedoch – schon wegen des wachsamen Auges der Regierungsorgane – nicht den Charakter einer offenen Stellungnahme annehmen. Kleist, der sich in dieser Angelegenheit hinter den Regierungserlass stellt, gibt eine eindeutige Antwort auf den fiktiven Brief in den *>Berliner Abendblättern*, ohne dass seine Einstellung explizit genannt würde. Aus dem isolierten, knappen Schriftwechsel hört man vielmehr die Stimme des Bauchredners Kleist heraus, der auf das Kommunikationsmodell der *>Zuschrift eines Predigers* zurückgreift, indem zunächst er als fiktiver Verfasser Stellung nimmt, um dann dem Redakteur das Feld zu überlassen: eine unverblümte und impertinente Luxus-Apologie und seine knappe, spöttische Entwertung. Der Luxusdiskurs, der hier nicht vollständig zur Entfaltung kommt, findet auch an anderer Stelle Eingang in die Zeitschrift, wie beispielsweise am 29. Januar und am 9. März 1811 mit den Berichten über den prächtigen Schmuck des römischen Adels und das gute Leben

¹² Siehe dazu Astrid Ackermann, Die Sittlichkeit des Luxus. In: Andrea Heinz (Hg.), *>Der Deutsche Merkur – die erste deutsche Kulturzeitschrift?* Heidelberg 2003, S. 276–293.

¹³ [Friedrich Justin Bertuch], Einleitung. In: *Journal des Luxus und der Moden* 1 (1786), S. 3–14. Vgl. dazu Angela Borchert und Ralf Dressel (Hg.), *Das >Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800*, Heidelberg 2004.

in Paris.¹⁴ Deutlicher noch wird Kleists Haltung zum Luxus in der Besprechung der Weihnachtskunstaustellung am 18. Dezember 1810, wenige Tage vor Veröffentlichung des fiktiven Briefs über die Luxussteuern. In diesem Beitrag beschreibt Kleist Fülle und Pracht der zur Schau gestellten Gegenstände, ohne sich allerdings ein paar Bemerkungen über die Verfertigung dieser Luxusobjekte zu verkneifen: »Schaam, Armuth und Fleiß haben hier, in durchwachten Nächten, beim Schein der Lampe, die Wände mit Allem was prächtig oder zierlich oder nützlich sein mag, für die Bedürfnisse der Begüterten, ausgeschmückt« (BKA II/7, 337).

Ausführlicher setzt sich Kleist mit der Rolle des Luxus im Briefwechsel auseinander, wie in seinem in Anlehnung an Rousseaus »Abhandlung über die Wissenschaften und Künste« geschriebenen Brief an Wilhelmine von Zenge vom 15. August 1801 aus Paris:

[Der Staat] will das Bequeme noch bequemer machen, das Sinnliche noch versin[n]lichen, den raffinirtesten Luxus noch raffiniren.—Und wenn am Ende auch das üppigste u. verwöhnteste Bedürfniß keinen Wunsch mehr ersinnen kann, was ist dann—? [...] sobald wir in das Reich des Wissens treten, so bald wir unsre Ken[n]tnisse anwenden, uns zu sichern u. zu schützen, gleich ist der erste Schritt zu dem Luxus u. mit ihm zu allen Lastern der Sinnlichkeit gethan. (BKA IV/2, 89)¹⁵

Diese Überlegungen, die im Briefwechsel die Gestalt einer isolierten Betrachtung zur Rousseauschen Position annehmen, werden bald um den intensiven sinnlichen Eindruck, den Paris auf ihn macht, angereichert. Im gleich am folgenden Tag an Luise von Zenge adressierten Brief beschreibt Kleist, wie der Glanz der Stadtbewohner die Aufmerksamkeit des Besuchers auf sich zieht:

Ein Aprillmonat kann kaum so schnell mit der Witterung wechseln, als die Franzosen mit der Kleidung. Bald ist ein Rock zu eng für Einen, bald ist er groß genug für zwei, und ein Kleid, das sie heute einen Schlafrock nennen, tragen sie morgen zum Tanze, und umgekehrt. (BKA IV/2, 99f.)

¹⁴ Vgl. BKA II/8, 125, 295f. (Übernahmen aus dem »Korrespondent von und für Deutschland«).

¹⁵ Die Rolle Rousseaus für Kleist ist in den letzten Jahren von Christian Moser besonders ausgearbeitet worden; vgl. Christian Moser, Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau, Würzburg 1993; ders., Angewandte Kontingenzen. Fallgeschichten bei Kleist und Montaigne. In: KJb 2000, S. 3–32; ders., Prüfungen der Unschuld: Zeuge und Zeugnis bei Kleist und Rousseau. In: Tim Mehigan (Hg.), Heinrich von Kleist und die Aufklärung, Rochester (NY) u.a. 2000, S. 92–112. Zur Rousseau-Rezeption Kleists siehe auch Bernhard Böschenstein, Kleist und Rousseau. In: KJb 1981/1982, S. 145–156; Walburga Hülk, Natur und Fremdheit bei Rousseau und Kleist. In: KJb 2000, S. 33–44; Marcel Krings, Naturunschuld und Rechtsgesellschaft. Kleists romantische Rousseau-Modifikationen. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 37 (2005) S. 13–27; Jochen Marquardt, »Rousseau ist immer das vierte Wort der Franzosen« Zum Frankreichbild Heinrich von Kleists während seiner Dresdner Zeit. In: Michel Espagne und Matthias Midell (Hg.), Von der Elbe bis an die Seine. Kulturtransfer zwischen Sachsen und Frankreich im 18. und 19. Jahrhundert, Leipzig 1993, S. 235–247; Stefania Sbarra, La statua di Glauco. Letture di Rousseau nell’età di Goethe, Roma 2006, S. 202–240; Siegfried Streller, Kleist und Rousseau. In: Ders., Wortweltbilder. Studien zur deutschen Literatur, Berlin und Weimar 1986, S. 117–143; Oskar von Xylander, Heinrich von Kleist und J.J. Rousseau, Berlin 1937.

Diese Bemerkungen über die Wechselhaftigkeit der französischen Mode gehen einher mit der Schilderung der festlichen Stimmung, des Luxusgüterkonsums und der Sehenswürdigkeiten der Stadt:

Eine ganz rasende Sucht nach Vergnügungen verfolgt die Franzosen u. treibt sie von einem Orte zum andern [...] Alles strömt nun nach öffentlichen Orten, der gemeinere Theil in das palais royal, die Vornehmen und in die Caffehäuser, wo entweder ein Concert von Blinden, oder ein Bauchredner oder irgend ein anderer Harlekin die Gesellschaft auf Kosten des Wirthes vergnügt, der vornehmere Theil nach Frascati oder dem pavillon d'Hannover, zwei fürstlichen Hotels [...]. Da wird dann der letzte Tropfen aus dem Becher der Freude wollüstig eingeschlürft: eine prächtige Gruppe von Gemächern, die luxuriösesten Getränke, ein schöner Garten, eine Illumination u. ein Feuerwerk— Denn nichts hat der Franzose lieber, als wenn man ihm die Augen verbunden. (BKA IV/2, 100, 103)

Die künstliche Beleuchtung der Stadt wirkt allerdings wie eine schlichte Nachahmung der Natur, und Kleist zögert nicht, Paris selbst im Gegensatz zu seiner Vorstadt *Unnatur* zu attestieren. Wenige Wochen später wird er erklären: »Ich will im eigentlichsten Verstande ein Bauer werden« (BKA IV/2, 120), und seine Absicht verkünden, sich in der Schweiz niederzulassen.

Die Gegenüberstellung von natürlicher Schönheit und künstlicher Unnatur und die Schilderung der verschwenderischen Fülle in Frankreich werden im Briefwechsel um eine weitere Facette angereichert, wenn Kleist in den zwischen Frühjahr und Sommer 1800 verfassten ›Denkübungen‹ auf den Umgang mit Luxus in der privaten Sphäre der Ehe eingeht. In der Liste der Alternativen, mit denen er Zenge die verschiedenen Voraussetzungen einer glücklichen Ehe vor Augen führt, ist zu lesen:

- III. Wie das Haus selbst eingerichtet sein soll, ob groß u. prächtig, oder nur geräumig, bequem & &
- III. Ob Luxus; in de[m]r Wirthschaft herrschen soll, oder Wohlstand &
- V. Welche Geschäfte sie führen will, welche nicht &
- VI. Welche Vergnügungen in dem Hause herrschen sollen, ob geräuschvolle, oder stille, prächtige oder edle, moderne oder sinnreiche & & (BKA IV/1, 146).

Diese Anregungen zum Nachdenken über Luxus und Wohlstand gehen im Laufe des Briefwechsels mit weiteren, pädagogisch motivierten Beobachtungen einher, wie beispielsweise im Brief vom 10./11. Oktober 1800:

Liebe Wilhelmine, [...] ich mögte Dir[re]iner Seele nur den Gedanken recht aneignen, daß es höhere Freuden giebt, als die uns aus dem Spiegel, oder aus dem Tanzsaale entgegen lächeln. Das Gefühl, im Innern schön zu sein, u. das Bild das uns der Spiegel des Bewußtseins in den Stunden der Einsamkeit zurückwirft, das sind Genüsse, die allein & unsere heiße Sehnsucht nach Glück ganz stillen können. (BKA IV/1, 343)

Gelegentlich berichtet Kleist Wilhelmine auch von übertriebener Zurschaustellung von Reichtum und Luxus, was einen deutlichen Kontrast zu seinem Idealbild von einer Frau bildet. Paradebeispiel ist der Brief vom 21. und 22. Januar 1801, der die mit auffälligem Schmuck behängte Frau und die herausgeputzte Tochter eines Kaufmanns aus Magdeburg zum Gegenstand hat, für Kleist willkommener Anlass,

eine nicht gerade nuancenreiche Unterscheidung zwischen den »bloß angezogenen, u. [den] geschmückten Mädchen« vorzunehmen, wobei Letztere versuchen, »in Ermangelung eignen Glanzes durch etwas zu glänzen, das [...] gar keinen innern Werth hat« (BKA IV/1, 459).

Im Briefwechsel durchläuft der Luxusbegriff also mehrere Gestaltwechsel oder konstituiert sich vielmehr in Abhängigkeit von biographischem Moment oder situationsabhängigen Vorkommnissen. Wie in den Diskussionen der Zeit wird auch hier keine klare Begrifflichkeit fassbar: Luxus erscheint als Gegenbegriff zur Natur, Produkt der Wissenschaften, wie sie Rousseau verurteilt, oder zügeloser Auswuchs der Eigentumsverhältnisse. Auch im restlichen Werk von Kleist gelangt er nicht explizit zur Darstellung, sondern verortet sich irgendwo in der Sphäre des Besitztums. Ein Beispiel ist die Gegenüberstellung von rechtmäßig verdientem Eigentum und der Unverfrorenheit des sich in Szene setzenden Reichtums, wie es zwischen Michael Kohlhaas und Wenzel von Tronka geschieht. Wie der fiktive Schreiber in den *›Berliner Abendblättern‹* umgibt sich Letzterer mit Gütern wie Bediensteten, Hunden, Pferden und Wagen und pflegt einen lockeren Umgang mit dem Gesetz. Erst in *›Der Findling‹* zeigt jedoch der Luxus – hier verstanden als Eigentumsexzess – seine problematischsten Facetten.¹⁶

Schauplatz dieser Erzählung ist Rom, eine Stadt, deren einstige Prachtentfaltung samt späterem Verfall in den Luxus-Schilderungen der Zeit regelmäßig als negatives Beispiel für eine verschwenderische Wirtschaftsführung herhalten muss. Im Krünitz liest man: »Bey keinem Volke ist der Luxus aber je so ausschweifend geworden, als bey den Römern nach den Zeiten des Cäsars. In Rom reitzte alles zur Wollust und Weichlichkeit.«¹⁷ Im *›Teutschen Merkur‹* wird anhand des damals verbreiteten Bildes italienischer Dekadenz sogar eine Verbindung zwischen Luxus einerseits und andererseits Katholizismus, amoralischen Pfaffen, Ehemüdigkeit und niedrigen Geburtenzahlen hergestellt.¹⁸ In Artikeln, die Kleist in den *›Berliner Abendblättern‹* veröffentlicht, wird dasselbe Bild vermittelt, etwa im oben genannten Artikel über den Schmuck einer römischen Prinzessin sowie in dem am 14. Februar 1811 veröffentlichten Bericht über die »prächtigen Verschönerungen« an den Monumenten in Rom. Ähnlich wie in Kleists Beschreibung von Paris zeichnet sich hier ein Bild von einer Stadt des Überflusses und der Vergeudung ab. Der kollektive, öffentliche Hintergrund (der allerdings nur sporadisch in Erscheinung

¹⁶ Zu Kleists *›Der Findling‹* siehe Günter Blamberger, Die Novelle als Antibildungsgeschichte. Anmerkung zu Kleists *›Der Findling‹*. In: Peter-André Alt u.a. (Hg.), Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik, Würzburg 2002, S. 479–494; Rudolf Behrens, *›Der Findling – Heinrich von Kleists Erzählung von den infortunes de la vertu im Spannungsfeld zwischen Helvétius und Rousseau. In: Angel San Miguel, Manfred Tietz und Richard Schwaderer (Hg.), Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert, Tübingen 1985, S. 9–28; Steven Howe, From *›Gottes Sohn to ›höllischer Bösewicht? Education, Violence and Identity in Kleist's ›Der Findling. In: Ricarda Schmidt, Seán Allan und Steven Howe (Hg.), Heinrich von Kleist. Konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt, Würzburg 2012, S. 195–210.**

¹⁷ Krünitz (Hg.), Oekonomisch-technologische Encyklopädie (wie Anm. 4), S. 77.

¹⁸ Vgl. Ackermann, Die Sittlichkeit des Luxus (wie Anm. 12), S. 280f.

tritt) kontrastiert in der Erzählung mit einer privaten Figurenkonstellation, die einen differenzierteren Umgang mit Luxus und Luxusgegenständen zum Ausdruck bringt.

Piachi ist ein »wohlhabender Güterhändler« (BKA II/5, 19), ein Immobilienmakler, der über ein beträchtliches »Vermögen« verfügt und in Haus und Kontor etliche Bedienstete und Mägde beschäftigt. Er lebt mit seiner Frau in einem »schönen und weitläufigen Wohnhaus[]«, das mit einer aufwändigen Einrichtung wie einem Bett mit Vorhängen und Bodentäfelung ausgestattet ist (BKA II/5, 26).¹⁹ Piachis Vermögen verdankt sich seinem kaufmännischen Fleiß und seinen Handelsverbindungen, die sich bis Genua und Ragusa erstrecken. Weit davon entfernt, sich mit der im Krünitz geschilderten römischen ›Wollust und Weichlichkeit‹ zu verbinden, liegt seinem Wohlstand ein solides, rechtmäßig verdientes Eigentum zugrunde. Der Kontrast zwischen ihm, dem fleißigen Reichen im Wagen, und Nicolo, dem Bettler auf der Straße, ist augenscheinlich. Bei Piachi und Elvire lebt Nicolo in einer Umgebung, in der es an nichts fehlt: Liebe (er wird adoptiert), Erziehung (er wird zur Schule geschickt) und Wohlstand. Sogar mit kostspieligen, luxuriösen Gegenständen kann er sich vergnügen, wie etwas mit den »kleinen, elfenbeinernen Buchstaben«, mit denen er lesen lernt. Sein Fleiß im Kontor und seine Erziehung zum tüchtigen Bürger werden aber von der vorzeitigen Hinterlassenschaft des häuslichen Vermögens konterkariert. Beim Verkehr mit den Karmeliten (die alles andere als eine enthaltsame Lebensweise fördern) wird Nicolos Hang zu den Vergnügen des Körpers geweckt und verstärkt, so dass er der »tugendhafte[n] und wohlerzogene[n]« (BKA II/5, 33) Constanze zuerst die Geliebte des Bischofs und dann auch noch seine Adoptivmutter vorzieht. In der Beziehung zu Xaviera Tartini verbindet Nicolo den Überfluss, den er zu Hause genießt, mit der Unzucht, und also, wie Kleist an Wilhelmine von Zenge aus Paris am 15. August 1801 schreibt, mit »allen Lastern der Sinnlichkeit« (BKA IV/2, 89): *Luxus* und *luxuria* kommen somit zusammen.

Ähnlich wie in den antithetischen Weiblichkeitsmodellen, die Kleist in den oben genannten Briefen skizziert, scheinen sich die Frauengestalten der Erzählung in zwei Gruppen einzuteilen: Einerseits Xaviera Tartini, mit der Nicolo sich Belustigungen wie den Karneval gönnt,²⁰ und Xavieras Zofe, die »geschürzt und geschminkt« (BKA II/5, 33f.) in Piachis Wohnung auftaucht. Die Vorliebe für unprätentiöse Kleidung, die Bescheidenheit des Auftretens, die ›Schönheit des Innern, um die Kleist Wilhelmine von Zenge bittet, werden hingegen von Constanza, die unter Aufsicht von Elvire erzogen wurde, und von Elvire selbst

¹⁹ Vgl. beispielsweise die Darstellung des verweichlichten Reichen in ›Der gute Wille‹. In: Zeitung für die elegante Welt 8 (1808), S. 1751, und den Artikel ›Moden‹. In: BKA II/8, 295f.

²⁰ Kleist veröffentlichte im zweiten Quartal der ›Berliner Abendblätter‹ zahlreiche Artikel über den verschwenderischen Prunk der Karnevalszeit in Paris, Florenz, Venedig, Neapel, wo beispielsweise Feste mit nur in Seide gekleideten Gästen oder sprudelnden Weinbrunnen stattfinden. Vgl. BKA II/8, 114, 213, 337, 365 (Übernahmen aus ›Privilegierte Liste der Börsen-Halle‹, ›Der Korrespondent von und für Deutschland‹, ›Nordische Miszellen‹ am 26. Januar, 19. Februar, 20. und 27. März 1811).

verkörpert. Letztere, die nach Kleists Schilderung »wenige Wünsche in der Welt hatte« (BKA II/5, 26), ist allem Anschein nach gutherzig, ehrlich, hilfsbereit und auch sparsam, da sie von Anfang an in der reichen Wohnung hauszuhalten weiß. Sie übergibt Nicolo die Kleider des verstorbenen Paolo, beschäftigt sich mit weiblicher Handarbeit und webt sogar ihr Leinen selbst (vgl. BKA II/5, 38), entspricht damit den Anforderungen an die Eigenproduktion von Konsumgütern, wie es im Krünitz gefordert wurde. Unter diesen Umständen würde Xaviera Tartini in Elvires Zimmer bestimmt keine Stickereien finden, dieses Attribut der distinguierten Dame.²¹ Wie aber das Bild von Elvires Tugendhaftigkeit und ihrer Treue zu Piachi im Laufe der Erzählung umschlägt, so zeigt auch ihr unprätentiöses, wenig mondänes, prunkloses Leben noch eine andere Seite, die Seite eines Menschen, der sehr wohl »Wünsche in der Welt« hat: In einer Nische »hinter einem rothseidenen Vorhang« (BKA II/5, 39) bewahrt Elvire das Bild von Colino auf. Die schlichte, ärmliche, selbstgewebte Leinwand wird dort durch prächtige rote Seide ersetzt, Luxus-Attribut der distinguierten Einrichtung, wie der bereits erwähnte Artikel in den ›Berliner Abendblättern‹ vom 9. März 1811 berichtet:

Der Luxus der Zimmersverzierungen ist außerordentlich gestiegen. Sonst begnügte sich die Bürgersfrau mit gemalter Leinwand in ihrem Schlafzimmer, die vornehme Dame mit Seidenstoff, jetzt verlangt die Geringste der Erstern Seide in ihrem Zimmer (BKA II/8, 295).

Wie Nicolo begehrt Elvire *Luxus* und *luxuria*; sie spürt die Neigung zum Überfluss und zu einer wollüstigen Liebe, die sie als Nachfolgerin seiner ersten Frau mit dem alten Piachi nicht verwirklichen kann. In den ›Denkübungen‹ hatte Kleist Wilhelmine von Zenge nicht nur dazu aufgefordert zu bestimmen, ob das Haus groß und prächtig oder geräumig und bequem eingerichtet sein solle und ob Luxus oder Wohlstand in der Wirtschaft herrschen solle, sondern auch »[w]elchen Grad von Herrschaft sie darin führen u. welchen sie ihrem Gatten überlassen will« (BKA IV/1, 149). Ob die Institution Ehe an der mondänen Lebensführung oder nur an der einseitigen Dominanz des Familienlebens zugrunde geht, ist in ›Der Findling‹ nicht eindeutig zu bestimmen; in Kleists Schilderung der Auswüchse von Eigentum wird den Lesern allerdings die ruinöse Auswirkung von Luxus vor Augen geführt.

Die Haltung Kleists zum Luxus und zu Luxuserscheinungen wird deutlich, auch wenn sie sich innerhalb seines Werks in einer facettenreichen Begrifflichkeit offenbart. Dem ›Findling‹ kommt sowohl hinsichtlich der Darstellungsform als auch hinsichtlich der Einstellung zum Thema Luxus eine besondere Bedeutung zu: Nach der Warnung vor den schädlichen Auswirkungen einer prunkvollen Lebensgestaltung auf das menschliche Zusammenleben, wie sie in den ›Berliner Abendblättern‹ (nebst der spöttischen Leseransprache im fiktiven Brief über die Luxussteuern) ausgesprochen wird, und nach der Herabwertung des Luxus für Frau und Ehe im Briefwechsel (mit den pädagogisch motivierten Aufforderungen an Zenge), werden die verhängnisvollen Effekte einer im Zeichen des Überflusses

²¹ Vgl. ›Ueber elegante Frauenzimmer Arbeit, und insbesondere über das Sticken. In: Pandora oder Kalender des Luxus und der Moden für das Jahr 1789, 1789, S. 99–119.

praktizierten Erziehung nun erzählerisch zum Ausdruck gebracht. Der Grad an Explizitheit von Kleists Einstellung zum Luxus unterscheidet sich in diesen Kontexten offenbar, auch deshalb, weil Autorschaft und Herausgeberschaft unterschiedlichen Bedingungen unterliegen. In all den verschiedenen Äußerungen zum Luxus lässt sich Kleists ausgeprägter Hang zur Entwicklung darstellerischer Strategien erkennen (von der Entlarvung Elvires, die sich als scheinheilig erweist, bis zur Gegenüberstellung vermeintlicher Alternativen in den ›Denkübungen‹, die klar definierte pädagogische Ziele anstreben), ein Verfahren, das, wie schon in der ›Zuschrift eines Predigers‹, seinen Höhepunkt in den Täuschungsmanövern des fiktiven Briefwechsels über die Luxussteuern in den ›Berliner Abendblättern‹ erlebt.

Ingo Breuer

POST ALS LITERATUR
Brief- und Personenbeförderung
bei Heinrich von Kleist

Die Erforschung der Briefe Kleists ist und bleibt ein Desiderat der Forschung, nicht zuletzt da die Briefe bis heute großteils im Rahmen von Kleist-Biographien behandelt werden, also vor allem der Erhellung von Leben und Werk dienen.¹ In den letzten Jahren sind jedoch einige wichtige Untersuchungen und Sammelbände zum Thema erschienen, die sich besonders dem Medium Brief und seiner Materialität² bei Heinrich von Kleist angenommen haben – eine Fragestellung, die sonst fast ausschließlich in editionsphilologischen Überlegungen Raum gefunden hatte: Neben der Dokumentation der Krakauer Ausstellung und Tagung zu »Kleist und die Briefkultur um 1800«³ und dem oft übersehnen Begleitband zu den 14. Kleist-Festtagen 2005 in Frankfurt (Oder) zu »Kleists Briefwechsel«⁴ sind vor allem die wichtigen Studien von Marie Isabel Schlinzig zu Abschiedsbriefen im 18. Jahrhundert⁵ und von Cécile-Eugénie Clot über den Briefautor Kleist zu nennen.⁶

¹ Einen Überblick bieten Anne Fleig in ihrem Vorwort zu der hier dokumentierten Berliner Kleist-Tagung sowie die einleitenden Passagen der dazu gehörigen Beiträge von Thorsten Gabler und Klaus Müller-Salget in diesem Band. Siehe auch Klaus Müller-Salget, Briefe [Art.]. In: Ingo Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2009, S. 180–183.

² Vgl. hierzu grundsätzlich Anne Bohnenkamp und Waltraut Wiethölter (Hg.), Der Brief – Ereignis und Objekt. Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt a.M. und Basel 2008.

³ Vgl. Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800, Köln u.a. 2013. Verwiesen sei dort v.a. auf die Beiträge von Barbara Gribnitz (»Meine theuerste Ulrike«, Heinrich von Kleist an Ulrike von Kleist. Spuren ihrer Briefbeziehung, S. 85–104), Caroline Socha (Kritische Briefausgaben als editorische Herausforderung, S. 69–84) und Ingo Breuer (Bilder einer Ausstellung. Erläuterungen zu den Bildtafeln, S. 369–388).

⁴ Vgl. Kleist-Museum (Hg.), die post geht ab. Kleists Briefwechsel, Frankfurt (Oder) 2005.

⁵ Vgl. Marie Isabel Schlinzig, Abschiedsbriefe in Literatur und Kultur des 18. Jahrhunderts, Berlin 2012; vgl. auch ihren Beitrag »Heinrich von Kleists und Henriette Vogels Abschiedsbriefe im Spiegel der Konventionen letzten Schreibens um 1800« in: Breuer, Jaśtal und Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine (wie Anm. 3), 221–236.

Die Rolle des Postsystems hat bisher allein Bernhard Siegert in seiner Studie *Relais. Geschicke der Literatur als Post 1751–1913*⁶ näher beleuchtet; er bringt die staatlichen Versuche, mit Hilfe der *Polizey*-Ordnung Kontrolle über das Postwesen zu erlangen und somit auch die private Briefkultur zu einer (Selbst-)Kontrolle der Briefpartner werden zu lassen, mit Kleists Versuch zusammen, seine Verlobte in den Briefen und durch die Briefe zu kontrollieren und zu erziehen und durch diese patriarchale Machtausübung sich selbst als Autor zu definieren.⁷ Diese methodisch zwischen Michael Foucault und Friedrich Kittler oszillierende Untersuchung besticht durch Detailreichtum und starke Thesen, die aber nicht unbedingt immer überzeugen:

An die Stelle der Polizey [...] läßt die Technik eines selbstbewußt gewordenen Regierens sich selbst regelnde/regierende Strukturen treten, die eine Polizeywissenschaft so überflüssig machen, daß selbst ihre Enthauptung entfallen kann. Das alte Befehlsmedium Post tritt mit den medialen Praktiken des pädagogisch-psychologischen Diskurses [...] in die Epoche der Regelungstechnik ein.⁸

Die »Polizeywissenschaft« wird allerdings keineswegs überflüssig, sondern selbst Teil der technischen und politischen Revolutionen und Innovationen: politisch im Hinblick auf die Einführung der Gewaltenteilung als demokratische Modifikation der Polizey-Ordnung, technisch in immer neuen Verfahren der staatlichen, aber auch kommerziellen Kontrolle. (Selbst wenn die »Enthauptung« entfällt, gibt es noch in vielen demokratischen Staaten z.B. die Anwendung von polizeilicher und militärischer Gewalt, Folter und Todesstrafe.) Von der »Regelungstechnik« als universellem System kann keineswegs derart apodiktisch gesprochen werden, auch wenn Siegerts Studie vielfältige Anregungen für die Erforschung des Zusammenhangs zwischen Diskursmacht und Kommunikationstechnologie oder auch nur für Brief und Literatur gibt. Ohne damit die Prozesse der internalisierten Sozialdisziplinierung und die Rolle der Medien in dieser Machtpolitik anzweifeln zu wollen, dürfte es für eine nähere Beleuchtung von Kleists Umgang mit dem zeitgenössischen Brief- und Personenbeförderungssystem in seinem brieflichen und literarischen Werk hilfreich sein, einen methodischen Schritt zurück zu tun und einen transporttechnischen Blick auf Kleists Briefe zu werfen, der stärker von den Texten als den Theorien ausgeht. Dabei wird sich herausstellen, dass erstens die

⁶ Vgl. Cécile-Eugénie Clot, *Kleist épistolier. Le geste, l'objet, l'écriture*, Bern u.a. 2008. Clot hat dort in Kap. 2 ausführlich die Materialität des Kleist'schen Briefs sowie die darauf befindlichen Korrekturen und (Unter-)Streichungen, Grußformeln und Postskripta, Schriftverteilung auf den Briefblättern usw. interpretiert (S. 89–166).

⁷ Vgl. Bernhard Siegert, *Relais. Geschicke der Literatur als Post 1751–1913*, Berlin 1993, bes. S. 92–101. Der hohe Stellenwert, den die *Polizey* bei Siegert einnimmt, dürfte nicht zuletzt der Tatsache entspringen, dass sie nur in Deutschland zu einem eigenen universitären Fach und dadurch zu einem groß angelegten, umfassenden Ordnungssystem wurde. Auch wenn sie theoretisch mit dem Ancien régime unterging, hatte sie noch Anfang des 19. Jahrhunderts in verschiedenen europäischen Regionen großen Einfluss; vgl. Andrea Iseli, *Gute Polizey. Öffentliche Ordnung in der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 2009, S. 30f. Zudem wäre noch genauer das Verhältnis zwischen Postwesen und Polizey-Ordnung zu klären.

⁸ Siegert, *Relais* (wie Anm. 7), S. 83f.

politischen Revolutionen sich zu Kleists Zeit (noch) nicht in nachrichtentechnischen Revolutionen niederschlagen, was ja bereits Bernhard Siegert vermutet hatte,⁹ und dass zweitens mancher Mediendiskurs selbst teilweise ›fiktional‹ ist, wenn er der medialen (Selbst-)Inszenierung des Briefschreibers als ›Autor‹ aufsitzt. Tatsächlich erweisen sich Kleists Beschreibungen von Nachrichten- und Transportsystemen als hochgradig strategisch kalkuliert bzw. literarisch vorgeprägt.

Revolutionen des Post- und Transportwesens finden erstens in der Frühen Neuzeit mit der Gründung der Thurn-und-Taxis'schen Post und zweitens Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Erfindung und dem zunehmenden Einsatz der Eisenbahn und des elektrischen Telegraphen statt. Mit diesen beiden Erfindungen sind die zwei zukunftsträchtigen Innovationsmomente abgesteckt: die radikale Beschleunigung der Kommunikation und ihre Lösung vom leiblichen bzw. materialen Träger (d.h. dem Sprechenden bzw. dem Papier). Kleists Epoche befindet sich zwischen den postalischen Umwälzungen und damit einerseits in einer Phase der Konsolidierung und Optimierung des Vorhandenen; andererseits weckt die politisch revolutionäre Epoche mit ihren gesamteuropäischen Kriegshandlungen zugleich das Bedürfnis nach deutlichen technologischen Fortschritten auch im Transportwesen für Menschen und Nachrichten, wie sie wenige Jahrzehnte später die Eisenbahn bereitstellt.

Kleists einzige Erwähnung eines solchen Phänomens findet sich in den ›Berliner Abendblättern‹, aber nicht so sehr als ernsthafte Reflexion über technologische Möglichkeiten und innovative Projekte, sondern vielmehr als ironisches Vexierspiel. Im ›Entwurf einer Bombenpost‹ als erstem Text in einer Rubrik namens ›Nützliche Erfindungen‹, dem ein fingierter Leserbrief und eine entsprechende Antwort folgen, werden der elektrische Telegraph und die Bombenpost einander gegenübergestellt – mit der Frage, wozu eine Beschleunigung der Kommunikation von Nutzen sei, solange nur recht belanglose Kurzmitteilungen oder gar schlechte Nachrichten übertragen werden, während längere Botschaften und größere Objekte, z.B. WarenSendungen, damit nicht verschickt werden könnten.¹⁰ Wenn in-

⁹ Siegert, Relais (wie Anm. 7), S. 39f. merkte bereits für die durch Gellert ausgelöste Revolution, also die Erfindung des Privatbriefs, an, dass diese »auf einer systematischen Umwertung aller Werte der barocken Diskurspraxis durch ihre Implosion« beruhe und »es bei Gellert exakt dieselben rhetorischen Figuren sind, die seit Cicero oratorische Kunsfertigkeit bewiesen, die nun von Natürlichkeit zeugen.«

¹⁰ Vgl. DKV III, 592–595. Die Texte erschienen mit vier Tagen Abstand: der ›Entwurf einer Bombenpost‹ am 12. Oktober (Blatt 11) und der Leserbrief einschließlich Antwort der Redaktion am 16. Oktober 1810 (Blatt 14). Nur angemerkt sei, dass zwischen diesen beiden Textabdrucken eine Artikelserie zu einem weiteren Transportsystem beginnt: der Luftschiffffahrt. Vgl. hierzu im KJb 2005 die Beiträge zur Tagung ›Kleist und die Naturwissenschaften‹ von Sibylle Peters (Die Experimente der ›Berliner Abendblätter‹, S. 128–141) und Roland Borgards (Experimentelle Aeronautik. Chemie, Meteorologie und Kleists Luftschiffkunst, S. 142–161).

nerhalb des Fiktionsspiels die Redaktion schreibt, sie werde sich »seines moralischen und publizistischen Eldorados nicht befassen können«, auf das der Leserbriefschreiber in seiner Entgegnung offenbar abhebe, so kehren sich die Verhältnisse geradewegs um: Die im »obigen witzigen Schreiben[]« geäußerte Hoffnung, »morgen [...], unter dem Donner der Kanonen, ein Nationalfest feiern« zu können, erweist sich als Hoffnung der (non-fiktionalen) Redaktion – und die »Persiflage und Ironie«, von der sich die Redaktion angeblich »nicht irre machen« lassen will, als ihr originäres Mittel, dieses Ziel zu erreichen (DKV III, 595). Dies wird umso deutlicher, als der Redakteur Kleist als Alternativen zwei Extreme vorführt: die Ochsenpost als zwar extrem langsames, aber auch »zugkräftiges« Transportmittel und der elektrische Telegraph als zu Kleists Zeit noch nicht ganz ausgereifte Technik, deren Geschwindigkeits- und Zukunftspotential er aber offenbar realistisch einschätzte. Dies verwundert umso weniger, als seit den 1790er Jahren sowohl in Zeitungen als auch in technischer Literatur zahllose Berichte über alle Arten von Telegraphensystemen zu finden sind und in Frankreich ab 1792 das optische (Chappe-)Telegraphensystem mit rapider Geschwindigkeit aufgebaut wird, was in Preußen erst lange nach Kleists Tod der Fall sein sollte.

Interessant ist vor allem die titelgebende »Bombenpost«, die gelegentlich für eine originelle und originäre Erfindung Kleists gehalten wurde. Nachweisen lässt sich der Einsatz jedoch bereits bei der Belagerung von Neuss 1474/75, als die Neusser dadurch Briefe mit den Kölner Verbündeten austauschten.¹¹ Doch auch in der Folzezeit wurde diese Bombenpost dann immer wieder neu erfunden, was von der Kleist-Forschung bisher übersehen wurde und darum hier kurz beschrieben werden soll, so durch Gottfried Wilhelm von Leibnitz, der am 4. Januar 1707 an Kurfürstin Sophie schrieb:

Je ne suis estonné plusieurs fois que les grands princes n'ont établi le langage de canons pour se signifier promptement certaines choses ... Ces canons disposés en distance convenable signiferoient bientôt une chose dont on seroit convenu ... Quand le Roy de Prusse signifiera la naissance de Son petit-fils ... il pourrait employer ce langage, et il l'employerait le premier.¹²

Tatsächlich lässt Friedrich I., während er »in seinem Schlößchen in Landsberg weilte, [...] von Berlin bis dorthin in gewissen Abständen Kanonen [aufstellen], um dem König die Nachricht von der Entbindung schnellstens übermitteln zu

¹¹ Vgl. Kleist-Museum (Hg.), die post geht ab (wie Anm. 4), S. 52–59, wo der Text und Materialien zum Einsatz der Bombenpost bei der Belagerung von Neuss 1474/75 abgedruckt sind. Die folgenden, für Kleist relevanteren, Varianten fehlen dort.

¹² Zit. nach Carl Hinrichs, Friedrich Wilhelm I. von Preußen. Hamburg 1941, S. 699, Anm. zu S. 389. Eine deutsche Übersetzung findet sich bei Heinrich Thiel, Wilhelmine von Bayreuth. Die Lieblingsschwester Friedrichs des Großen, München 1967, S. 12: »Ich bin mehrmals darüber in Erstaunen geraten, daß die großen Fürsten die Sprache der Kanonen überhaupt nicht eingerichtet haben, um sich unverzüglich gewisse Dinge anzuseigen ... Diese Kanonen in passender Entfernung aufgestellt, würden alsbald ein Ereignis anzeigen, über das man übereingekommen ist ... Wenn der König von Preußen die Geburt seines Enkels anzeigen wird, könnte er diese Sprache verwenden, und er würde sie als erster verwenden.«

können«.¹³ Allerdings kam er früher als geplant nach Berlin zurück, so dass dieses Nachrichtensystem nicht zum Einsatz kam.¹⁴ Zudem muss diese Idee Leibniz' als wenig originell gelten, nicht nur weil es bereits 200 Jahre früher eine Bombenpost gab, sondern weil diese auch technisch deutlich avancierter war, da mit ihrer Hilfe Briefe befördert wurden und nicht nur die quasi-digitale Botschaft: ja oder nein. Für einfache verabredete Signale blieb die abgefeuerte Bombe oder Granate jedoch weiterhin im Einsatz, so auch 1792/93 bei der Belagerung von Mainz, an der Kleist selbst teilgenommen hatte: Die Ankunft des »Prinz[en] von Hohenlohe mit einem Theil seines Korps [...] sollte eine nach Hochheim hinein geworfene Haubitzgranate anzeigen und auch das Signal zum Angriff geben.«¹⁵

Die alte Idee der Bombe bzw. Granate als Mittel des Nachrichtentransports wurde erst zu Kleists Zeit reaktiviert: Die »Allgemeine Literatur-Zeitung« vom 17. Mai 1797 rezensierte eine Reihe von nachrichtentechnischer Schriften, darunter einen Band, in dem es u.a. um die »Geschwindpost des Herrn Linguets« geht:

Zur geschwinden Beförderung von Briefen werden Haubitzgranaten mit einer Oeffnung ohngefähr wie eine Sparbüchse, oder ein Armenstock empfohlen, auf deren Außenseite der Ort ihrer letzten Bestimmung eingegraben seyn soll. Die in manchen Stücken einer Verbesserung fähige Einrichtung der *Stationen* etc. wird kurz beschrieben, und die Einrichtung der *Haubitzgranaten* zur Briefbeförderung [...].¹⁶

Im revolutionären Frankreich 1789 habe bereits jemand den Vorschlag gemacht,

eine schnelle Verbindung der Armeen der Republik mit Paris auf folgende Weise zu stande zu bringen. Es sollten in Schussweite um die Hauptstadt nach allen Richtungen hin besondere Stationen für die Kugelpost erbaut werden. Die von Paris abgeschossenen Kugeln sollten hohl und ihre Hälften durch Scharniere verbunden sein. [...] Die Kugeln würden auf den Stationen in einem besonderen Kugelfang aufgelesen, so gleich wieder in das Geschütz der Station geladen und zur nächsten Station abgeschossen.¹⁷

Doch selbst in Preußen war der Vorschlag anscheinend nicht unbekannt – im »Versuch eines Handbuchs der Erfindungen« wird berichtet:

Ein Herr Moretti oder La Moretti, der ehedem in Sachsen-Meinigen Rath und Inspector des Bauwesens war, aber nachher nach Berlin gieng, soll den Vortheil erfunden haben, Briefe, vermittelst künstlicher Bomben, in kurzer Zeit unbeschädigt an entfernte Oerter zu bringen. Eine nähere Nachricht von dieser Erfindung ist mir jedoch nicht bekannt worden.¹⁸

¹³ Hinrichs, Friedrich Wilhelm I. von Preußen (wie Anm. 12), S. 385.

¹⁴ Vgl. Thiel, Wilhelmine von Bayreuth (wie Anm. 12), S. 12.

¹⁵ Vgl. Samuel F. Seydel, Nachrichten über vaterländische Festungen und Festungskriege, 4. Teil, Leipzig und Züllichau 1824, S. 179f.

¹⁶ Allgemeine Literaturzeitung No. 155 vom 17. Mai 1797, Sp. 417–423 (Rezension »Vermischtte Schriften«), hier Sp. 417 und 421. Der Rezensent sieht hier keine Innovation, sondern nur eine Variante der »altrömischen Signalirung« (Sp. 421).

¹⁷ Franz Maria Feldhaus, Modernste Kriegswaffen – alte Erfindungen, Leipzig [1915], S. 108.

¹⁸ Gabriel Christoph Benjamin Busch, Versuch eines Handbuchs der Erfindungen, Fünfter Theil, Eisenach 1794, S. 264f. In der Ausgabe von 1820 findet sich nach der (wörtlich

Um 1800 finden keine Transportrevolutionen statt, doch die Revolutions- und napoleonischen Kriege führten zu einem geradezu hektischen Experimentieren mit neuen Transportmitteln v.a. für Nachrichten. Kommunikation und Information waren immer schon militärisch-strategische Waffen, doch findet um 1800 eine massive Beschleunigung statt. Die Asymmetrie zwischen Frankreich und Preußen zeigt sich auch im Einsatz neuer Kommunikations- und Informationstechnologien, vornehmlich der optischen Telegraphie, so dass der kleine »Abendblätter-Beitrag zur Bombenpost möglicherweise auch als Anklage gegen die preußische Rückständigkeit, die die Redaktion als eigene Position satirisch spiegelt, verstanden werden kann.¹⁹ Doch selbst wenn hier keine letzte Klarheit gewonnen werden kann, worauf Kleists Bezüge auf die zeitgenössischen französischen und preußischen Überlegungen zur Bombenpost genau abzielen, erweist sich Kleist jedenfalls als bestens informiert und kann davon ausgehen, dass auch seine Zeitgenossen – wahrscheinlich vor allem aus den zahlreichen Berichten über die neuen Nachrichtensysteme in Zeitungen und Büchern – ausreichend informiert sind, um seine Hinweise zu verstehen.

Auffällig in Kleists Werken und Briefen ist jedoch, dass eine derart ausführliche Auseinandersetzung mit neuen Medien – so satirisch sie auch sein mag – eine der wenigen Ausnahmen bleibt. Drei weitere Beispiele seien kurz genannt: Das erste findet sich in den Fragelitaneien des Briefs an Wilhelmine von Zenge vom 16./18. November 1800:

Ein Mädchen, das verliebt ist, u es vor der Welt verbergen will, spielt in Gegenwart ihres Geliebten gewöhnlich mit dem Fächer. Ich nenne einen solchen Fächer einen Telegraphen, (zu Deutsch: Fernschreiber) der Liebe. – Warum? (DKV IV, 161)

Kleist setzt bei seiner Verlobten die Kenntnis des in Frankreich bereits existierenden, aber in Preußen erst dreißig Jahre später als überregionales Nachrichtensystem eingeführten optischen Telegraphen ungefragt voraus – zum Thema wird er allerdings nicht.²⁰ Zweitens präsentiert die Anekdote »Der Griffel Gottes« eine ver-

identischen) Beschreibung von Morettis Bombenpost auch Linguets Variante erwähnt; vgl. ders., Handbuch der Erfindungen, Zehnten Theils zweyter Abtheilung, Eisenach 1820, S. 442f.

¹⁹ Vgl. aber Reinhold Steig, Kleists Berliner Kämpfe, Berlin 1901, S. 68f., der dies u.a. als Parodie auf die Hoffnungen interpretiert, die man sich allenthalben angesichts von Sömmerings Erfahrung des elektrischen Telegraphen machte. Jedenfalls kann diese Passage nicht nur allgemein militärtechnisch gelesen werden, wie bei Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003, S. 176, wo es heißt, dass die »Gegenüberstellung von Ochsenpost und Bombenpost als Umschreibung der Alternative zwischen regulärer Armee und Volkssturm zu sehen« sei. Wenn, wie Peters recht einleuchtend ergänzt, »das Medium die Form der Botschaft determiniert« und eine Art von »medialer Vernunft« erscheine (ebd., S. 177), so müsste dies nun jedoch nochmal vor dem Hintergrund der konkreten zeitgenössischen kommunikations- und medientechnischen Gegebenheiten der Zeit reflektiert werden.

²⁰ Zum sogenannten Chappe-Telegraphen vgl. Frank Haase, Von Seelenbriefen zum Geschlechterkrieg. In: Kleist-Museum (Hg.), die post geht ab (wie Anm. 4), S. 19–24, hier

meintlich göttliche Blitz-Schrift, die den das Leben der bösartigen Gräfin von P... beschönigenden Text des Grabsteins umwandelt in ein sachlich angemessenes »*sie ist gerichtet*« (DKV III, 355) Doch bereits in diesem Beispiel findet sich das Paradox einer Mischung von innovativen Ideen einer elektrischen Telekommunikation per Blitz mit völlig traditionellen Kommunikationsmitteln und Botschaften: hier mit den *prodigia* und *mirabilia*, der Warn- und Wunderzeichen Gottes, die seit jeher den Rahmen üblicher Kommunikationssysteme gesprengt hatten. Drittens und letztens führt der ›Allerneueste Erziehungsplan‹ eine elektrisch induzierte Kommunikation vor. Frank Haase konstatiert:

Die Unvereinbarkeit beider nachrichtentechnischer Welten bestimmt auch die poetologische Grundstruktur der Literatur des Seconde-Lieutenants Heinrich von Kleist. Gutenberggalaxis und Telekommunikation, Repräsentation und Codes, Symbol und Signal, Hermeneutik und Willkür – das sind jene inkompatiblen Gegensatzpaare, die Kleist in seiner literarischen Welt aufeinanderprallen lässt und die die interpretatorische Sperrigkeit seiner Texte bedingen.²¹

Doch die Kommunikationsprobleme in Kleists Werk sind – wenn man von diesen Anekdoten absieht – kaum von der Kollision moderner und vormoderner Kommunikation bestimmt. Trotz aller sprachskeptischer und medienkritischer Reflexion, die sich auf die Briefkultur bezieht und auf die die Forschung immer wieder aufmerksam gemacht hat,²² kommen die Errungenschaften des Postsystems der letzten 200 Jahre, also seit Einrichtung der Thurn-und-Taxis'schen Post als kaiserlichem Kuriersystem neben den regionalen Postanstalten, weder in den Dramen noch in den Erzählungen in auffälligem Umfang vor.²³ Man ist fast geneigt von einem Anachronismus zu sprechen. Die Diskrepanz im Reden über das Kommunikationssystem seiner Zeit wird besonders deutlich, wenn man die Aussagen in den Briefen und Werken vergleicht.

Bemerkungen und Reflexionen zum Postsystem der Zeit finden sich in den Briefen selbstverständlich in großer Menge, so dass sie neben all den biographischen Details auch Eindrücke sowohl des Brief- als auch des Reiseverkehrs erlauben, die ja teilweise auf identischen Reisemitteln basieren, denn die zentralen Postwege, die

S. 19. Vgl. auch Ingo Breuer, Reisebriefe und Gartenkünste. Vorüberlegungen zu Heinrich von Kleists »Ideenmagazin«. In: Breuer, Jaštal und Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine (wie Anm. 3), S. 157–182, hier S. 182 mit der Abbildung eines optischen Telegraphen für private Zwecke aus einem Kleist wahrscheinlich bekannten Gartenmagazin.

²¹ Haase, Von Seelenbriefen zum Geschlechterkrieg (wie Anm. 20), S. 21.

²² Vgl. zuletzt mit einem kurzen Forschungsüberblick Leonhard Herrmann, Sprechen von den Grenzen der Sprache. In: Breuer, Jaštal und Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine (wie Anm. 3), S. 207–220.

²³ Zum Stand des Postwesens um 1800 vgl. Gottfried North, Die Post. Ihre Geschichte in Wort und Bild, Heidelberg 1987, S. 36–39 und S. 80–84; Klaus Beyer, Der alte Weg des Briefes. Von der Botenpost zum Postboten. In: Ders. und Hans-Christian Täubrich (Hg.), Der Brief. Eine Kulturgeschichte der schriftlichen Kommunikation, [o.O.] 1997, S. 11–25.

von Kutschen bedient werden, sind stets auch Reisewege. So stammt der erste erhaltene Brief von einer Fahrt mit der Postkutsche und enthält zahlreiche Auskünfte zur Briefkultur und zum Postsystem der Zeit:

Gnädigste Tante!

Was soll ich Ihnen zuerst beschreiben, zuerst erzählen? Soll ich Ihnen den Anblick schöner Gegenden, oder den Anblick schöner Städte, den Anblick prächtiger Paläste oder geschmackvoller Gärten, fürchterlicher Kanonen oder zahlreicher Truppen zuerst beschreiben. Ich würde das Eine vergeßen u das Andere hinschreiben, wenn ich Ihnen nicht von Anfang an alles erzählen wollte. Ich fahre also in der Beschreibung meiner Reise fort.

Es war 10 Uhr als ich den Brief an Gustchen zusiegelte, u ihn dem Aufwärter über gab. Ich legte mich im Bette. Es war seit 3 Tagen die erste ruhige Nacht. Folgenden Tags am Donnerstag war es noch nicht bestimt wenn wir abreisen wollten u der Kaufman beschloß bis Freitag früh um 7 Uhr auf Briefe zu warten, u dann abzureisen. (DKV IV, 9)

So schrieb Kleist 1793 an seine Tante Auguste Helene von Massow und schildert, was von einem Reisebrief inhaltlich erwartet werden kann: Beschreibungen von Landschaften und Gärten, Palästen und Städten, auf die hier nicht näher eingegangen werden muss,²⁴ aber auch zu postalischen Details. Kurz darauf berichtet er von einem Straßenräuber, den der Postillon verjagt sowie Touristisches, aber nichts Postalisches über seinen Besuch im Posthaus Rippach:

Hier sah ich im Posthause den Stuhl auf welchen *Friedrich* nach der Bataille von Rossbach aus ruhte. Dieser Stuhl steht noch so, wie er stand als König Friedrich davon aufstand; über ihm ist ein Aschenkrug mit der Inschrift gemahlt: Place de repos de Frédéric II R. d. P. apres la bataille de Rossbach. (DKV IV, 10)

Detailversessen ist Kleist auch in anderen Briefen vor allem, was die abgehenden und ankommenden Briefe betrifft; so gibt Kleist hier am späten Mittwochabend seinem Aufwärter einen Brief, da offensichtlich am Donnerstagvormittag die Post in Richtung Berlin den Ort verlässt, während der Kaufmann bis Freitagmorgen vergeblich auf Briefe wartet, die anscheinend bereits für Donnerstag erwartet wurden: Doch dann »fuhren [sie] den Freitag, da noch keine Briefe kamen, von Leipzig ab« (DKV IV, 9). Auf die Unzuverlässigkeit der Post, vor allem in Kriegszeiten, wird noch zurückzukommen sein – interessant und für Kleists Biographie bei weitem noch nicht ausreichend produktiv gemacht sind die Reisewege, die sich mehr oder weniger eindeutig anhand der weit verbreiteten »Post=Charten« und Reisebücher rekonstruieren lassen. Tatsächlich listet Kleist in den Briefen immer wieder seine Reisestationen auf, die sich selbstverständlich mit den wichtigen Poststationen decken – besonders kompakt im Brief an Tante Massow:

²⁴ Vgl. hierzu die Beiträge von Klaus Müller-Salget und Gerhardt Pickerodt im vorliegenden Jahrbuch, außerdem Breuer, Reisebriefe und Gartenkünste (wie Anm. 20), S. 157–182; ders., Deutsche Landschaften? Über Heinrich von Kleists »Amphitheater« und einige andere Topographien. In: Kevin Liggieri, Isabelle Maeth und Christoph Manfred Müller (Hg.), »Schlagt ihn todt!« Heinrich von Kleist und die Deutschen, Heilbronn 2013, S. 59–80.

Aus dem Fuldischen Postamt, kamen wir in dem Hessischen *Schüchtern* u von hier wieder in dem erstern, in *Fulda* selbst an, die schönste, nein die angenehmste Stadt die ich je gesehen – (doch ich entsinne mich Ihnen Leipzig als die schönste angepriesen zu haben. Sie werden mir diesen Fehler verzeihen, denn zulezt weis ich selbst das Schönste was ich gesehen habe nicht zu nennen.) – Von Fulda kamen wir nach *Westminster*, von hier nach *Kellnhausen*, u nach *Hanau*. (DKV IV, 12)

Obwohl Reihenfolge und Ortsnamen nicht immer ganz zuverlässig sind (Schüchtern liegt vor Fulda, »Kellnhausen« heißt Gelnhausen, mit »Westminster« muss Salmünster gemeint sein), skizziert Kleist hier eine der wichtigen Reiserouten, die auch Postrouten für Briefe sind. Diese Route wird damit wohl auch weitgehend den Weg beschreiben, den sein Brief zurück in die Heimat nimmt – hier an seine Tante, in anderen Fällen z.B. an seine Verlobte. Selbst in denjenigen Fällen, in denen er sich privat eine Kutsche oder Pferde anmietete, wie dies bei der gemeinsamen Reise mit Ulrike von Kleist nach Paris geschah, wird man sich fast immer an die großen Postwege gehalten haben, da diese die am besten ausgebauten Straßen darstellten, also eine relativ hohe Reisegeschwindigkeit, einen halbwegs passablen Komfort durch die oft höhere Qualität des Straßenbelags und höhere Sicherheit garantierten. Selbstverständlich benutzte Kleist Karten und Reisebücher als unumgängliche Reiseutensilien – an Wilhelmine von Zenge schreibt er am 1. September 1800: »Nim doch eine Landkarte zur Hand, damit Du im Geiste den Freund immer verfolgen kannst. Ich breite, so oft ich ein Stündchen Ruhe habe, immer meine Postkarte vor mir aus, reise zurück nach Frankfurt« (DKV IV, 94). Während die Zuhausegebliebene mit einer normalen topographischen Karte Vorlieb nehmen kann, benutzt der Reisende eine Reisekarte – sie beschreibt die Reise des Mannes fort von der Geliebten, aber auch erstens die Rückreise des Briefes und zweitens seine ständigen Rückreisen in der Phantasie:

und suche dich auf des Morgens an Deinem Fenster in der Hinterstube, Nachmittags an dem Fenster des unteren Saales, gegen Abend in der dunkeln Laube, u wenn es Mitternacht ist in Deinem Lager, das ich nur einmal flüchtig gesehen habe, u das daher meine Phantasie nach ihrer freisten Willkür sich aus malt. (DKV IV, 94)

Postgeschichtlich interessant, wenn auch für das Verständnis von Kleists Leben und Werk von geringerer Bedeutung sind die zahlreichen postalischen Details, von denen hier einige nur kurz aufgelistet sein sollen, um die Breite des Spektrums erahnen zu lassen:

- 1) Die Postkutschen dienen nicht nur der Beförderung von Briefen, sondern auch von Geld und Paketen. Zum Beispiel hatte Kleist, wie er in einem Brief vom 25. Februar 1795 an Ulrike von Kleist schrieb, ein »Paket, worinn die Strümpfe von der Nogier, und noch andere Wäsche war, nebst die Briefe vom 21^t Decbr: 1794, [...] durch die Post erhalten« (DKV IV, 18), und später »seinen Koffer [...] durch die Post nach Bern geschickt« – so in einem Brief vom 2. Dezember 1801 an Wilhelmine von Zenge (DKV IV, 285).
- 2) Es werden nicht nur offene und geschlossene Postkutschen, Mietpferde und die Extra-Post benutzt, sondern Kleist fährt ab Mainz auf seiner »Rheinreise nach Bonn [...] mit dem großen Postschiff, das ganz bedeckt ist«, wie er am 21. Juli

1801 im Brief an Wilhelmine von Zenge berichtet (DKV IV, 246), so dass sich in den Briefen das ganze Spektrum gängiger Transportmöglichkeiten finden lässt.

3) Kleist berichtet immer wieder über das gängige Verfahren, Umschläge mit Briefen an unterschiedliche Adressaten zu bestücken, die dann am Zielort entsprechend verteilt bzw. weiterversandt wurden – dies liegt vor allem bei solchen Briefen nahe, die weite Wege zurückgelegt haben, deren Umschläge aber keine Postvermerke tragen. Wenn er am 25. Februar 1795 aus Eschborn an Ulrike von Kleist berichtet, dass ihm »Gustchens Brief, und der Brief von der Tante Massow und der Nogier [...] ein gleich lebhaftes Vergnügen gemacht« haben (DKV IV, 17), so liegt es nahe, dass er sie zusammen erhalten hat – evtl. in einem von der Adressatin dieses Briefs abgesandten Sammelbrief. So freut er sich in einem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 13.–18. September 1800 auf das »Couvert [...], das *kleine Gefäß* das so *vieles* in sich schließt!« (DKV IV, 123) In den Nachschriften finden sich gelegentlich explizite Hinweise, so im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 15. August 1801, wo es heißt: »Gieb das folgende Blat Louisen, das Billet schicke Carln.« (DKV IV, 263), und am 25. Mai 1809 an Joseph von Buol:

In dem Briefe, der für Sie nach Prag gegangen ist, liegt ein Brief an *Hartmann*. Wenn Knesebeck den Brief erbrechen soll, so müssen Sie ihn erinnern, daß er den Brief an *Hartmann* nicht etwa auf die Post gebe. Der Brief muß durch Eichler gehn. – Die Einlage an *Hartmann*, die in diesem Briefe liegt, besorgen Sie doch möglichst schnell. (DKV IV, 435)

4) Schwierigkeiten treten auf, wo Adressen außerhalb der wichtigen Postwege liegen bzw. die empfehlenswerte Postroute unbekannt ist, was Kleist zum Beispiel am 5. Januar 1808 gegenüber Ulrike von Kleist bitter beklagt, vor allem da er sich gerade wieder in finanziellen Nöten befindet:

Es sind nun schon wieder nahe an drei Monaten, meine theuerste Ulrike, daß ich keine Zeile von deiner Hand gesehen habe. Dieses Wormlage liegt in einem solchen Winkel der Erde, daß die Post es gar nicht kennt, und der Eine sagt, die Briefe gingen über Berlin, der Andere, über Cottbus. Ich schicke dir also diesen Boten, als eine Art von Execution, die nicht eher von dir gehe, als bis du dich zu einer Antwort entschlossen hast. Setze dich sogleich hin, mein liebstes Mädelchen, und schreibe mir, warum das Geld, das du mir zu Weihnachten versprochen hast, ausgeblieben ist? [...] Schreibe mir also unverzüglich, ob du mir mit einem Vorschuß zu Hülfe kommen kannst, oder nicht; und wenn es bloß daran liegt, daß du das Ganze, das du versprachst, nicht aufzutreiben kannst, so schicke den Theil, den du vorräthig hattest, und zwar gleich, durch meinen Boten, welches ein, zum Postamt gehöriger, Portechaisenträger, und völlig sicher. (DKV IV, 405f.)

Zentraler für die vorliegende Fragestellung sind jedoch die Briefpassagen, in denen Kleist über die Posttermine schreibt: »und weil noch ein Stündchen Zeit übrig ist, ehe die Post abgeht, so nutzte ich es, wie ich am besten kann, und plaudre mit Dir«, schreibt Kleist am 1. September an Wilhelmine von Zenge (DKV IV, 93) und greift das Gellert'sche Ideal vom Brief als Fortsetzung des Gesprächs auf, doch häufiger als solche zeitlichen Freiräume scheinen die Posttermine Abbrüche von Briefen zu legitimieren, so am 27. Oktober 1801 an die selbe Adressatin: »Ich kann nicht länger schreiben, denn der Brief muß auf die Post« (DKV IV, 278)

und am 13. Juli 1807 an Rühle: »Doch die Post drängt, ich muß schließen« (DKV IV, 381). Medientheoretisch ließe sich hier unschwer über die Macht des Mediums bzw. die mediale Zurichtung der Nachricht reflektieren; vor allem zeigen solche Passagen Momente der Selbstinszenierung des Schreibenden. Denn es geht weder hier noch an den meisten anderen Stellen um die absichtliche Mitteilung von Details aus dem Postsystem, sondern um strategische Narrativierungen. Hierzu zählen die bereits häufig vor allem in Kleist-Biographien konstatierten Konstruktionen von Abenteuergeschichten; besonders markant sind erstens die Szene, als die Pferde aufgrund von Eselgeschrei durchgehen, die Kutsche schließlich umstürzt und Kleist in diesem Brief an Karoline von Schlieben vom 18. Juli 1801 beklagt, dass »an einem Eselgeschrei [...] ein Menschenleben« hängen könne (DKV IV, 243), und zweitens – wie bereits erwähnt – der im Brief an Tante Massow geschilderte angebliche Überfall auf die Postkutsche, der die erste der später vor allem für Kleists Erzählungen bekannten Quasi-Wendungen enthält: Man sei »einem Menschen im tiefsten Gebürge« begegnet, »der uns mit einem Straßenräuber nicht viel unähnliches zu haben, schien« – als der Postillion den »Räuber (denn dies war er ganz gewiß)« prügelt, folgt selbstverständlich auch hier ein »fürchterlich[es]« »Schreyen u Toben u Lärmen«, das »an jedem Berge [...] doppelt stark zurück« tönte und ebenso zu einem – allerdings nur kurzzeitigen – Durchgehen der Pferde führt (DKV IV, 11).

Solche Narrativierungen lassen sich selbst noch an den Berichten von drohenden Zusammenbrüchen des Postwesens, von Störungen durch Kampfhandlungen und Besitzerwechsel der Postsysteme in der Zeit der europäischen Kriege im Gefolge der Französischen Revolution ablesen. Massive Störungen sind vor allem für die Phase nach der Schlacht bei Jena und Auerstedt, also im Herbst 1806, überliefert und auch in Kleists Briefen dokumentiert. An Marie von Kleist schreibt er am 24. November 1806 aus Königsberg:

Ich schrieb Ihnen zweimal, um die Zeit des Ausbruchs des Krieges etwa, doch ohne von Ihnen Antwort zu erhalten. Darunter ist mir besonders der erste Brief wichtig, in welchem eine Einlage an Fr. v. N. war. Ihr letzter Brief war noch nach Pillau adressiert, traf mich aber schon in Königsberg. Gleich darauf war ich willends, nach Berlin abzureisen, traf auch schon alle Anstalten dazu; doch als ich auf die Post kam, war der Cours schon unterbrochen. (DKV IV, 364f.)

Wo der Personenverkehr unterbrochen ist, kommen auch andere Sendungen kaum noch durch, wie der Brief an Ulrike von Kleist vom 31. Dezember, also einen Monat später, zeigt, wo er über seine finanziellen Probleme klagt:

Nicht sowohl dadurch, daß nun vom October aus wahrscheinlich diese Pension ganz aufhören wird: denn ich hatte nicht so darauf gerechnet, daß sie zu meinem Fortkommen ganz unerlaßlich gewesen wäre. Da sie mich ein Jahr lang durchgeholfen hat, so hat sie gewissermaßen ihre Wirkung gethan. Aber dadurch, daß der Postencurs gestört ist, und ich weder dies Geld, noch auch Manuscrite, die ich nach Berlin geschickt hatte, oder ihren Werth, erhalten kann. Ich bitte dich also, der Kleisten zu sagen [...] – daß sie mir dies Geld, durch Anweisung oder durch einen Wechsel, in die Hände schaffe. Wie wäre es, wenn sie es nach Schorin schickte? Oder nach Frankfurt?

Sollte Stojentin nicht dort eine Zahlung haben? Könnte er nicht das Geld in Stolpe, oder in Danzig, zahlen? Oder in Falkenburg, da Borks aus Falkenburg hier sind, und sie vielleicht eine Anweisung von ihm, aus Gefälligkeit, respektieren würden? Oder gibt es irgend eine andere Art, mir dazu zu verhelfen, da die directe Überschickung auf der Post unmöglich ist? (DKV IV, 368f.)

Die fast chronischen Finanznöte Kleists sind hinlänglich bekannt, doch hier resultieren sie im wesentlichen aus der Unsicherheit über den gesundheitlichen Zustand der Tante und den Störungen im Postverkehr, die Kleist verzweifelt über andere Möglichkeiten des Geldtransfers spekulieren lässt. Dennoch vertraut Kleist völlig darauf, dass diese beiden Briefe ihre Ziele in relativ kurzer Zeit erreichen werden, und äußert also keine grundsätzlichen Zweifel am Funktionieren des Postsystems. Dies gilt auch für die übrigen Phasen, aus denen Briefe Kleists überliefert sind. Bereits ein Jahr zuvor, am 20. Juli 1805, schrieb er an Marie von Kleist:

Ich hoffe, meine gnädigste Frau, daß *dieser* Brief endlich, den ich mir die Freiheit nehme, an die Fr. Gräfin von Voß zu adressiren, in Ihre Hände kommen wird. Es ist der dritte zu zweien, die, so völlig unbegreiflich dies auch ist, durch die Post verloren gegangen sind. Den einen schickte ich vor etwa 4 Wochen nach Perleberg, den andern vor etwa 14 Tagen nach Dobberan; und wenn ich gleich [ho]ffen darf, daß vielleicht der letzte Ihnen noch zukommt, so habe ich doch, was [den e]rsten betrifft, numehr alle Hoffnung dazu aufgegeben. – Was sind dies für Anstalten, meine Freundinn, für Handel und Wandel, und für die Freundschaft! Zuletzt sind die Posten an allem Unheil Schuld, Schuld, wenn es wahr ist, was die Leute sagen, daß Treu und Glauben von der Welt verschwinden. (DKV IV, 344)

Das Problem, das Kleist schildert, also die Unzuverlässigkeit der »Posten«, zählt zu den verbreiteten Klagen über das Postsystem der Zeit – trotz aller staatlichen Kontrollen der Postsysteme; dennoch kann das Problem, jedenfalls nach Kleists eigener Erfahrung, nicht allzu groß gewesen sein, denn er bezeichnet den Verlust von ein oder zwei Briefen als »völlig unbegreiflich«. Briefverluste scheinen also selbst zu Kriegszeiten eher die Seltenheit gewesen zu sein – üblich waren jedenfalls längere Unterbrechungen und zeitintensive Umleitungen des Postverkehrs.

Jenseits solcher Störungen im Krieg stehen postinterne Probleme, denn Briefe gingen selten z.B. durch Diebstahl verloren, sondern eher verzögerten sie sich (zum Teil beträchtlich) durch Schlampigkeiten bzw. aufgrund einer fast unausweichlichen Fehlerquote beim häufigen Umladen und Umsortieren der Briefe an zentralen Zwischenstationen, denn durchgehende Postkurse wurden erst allmählich und nur auf einigen (teilweise intereuropäischen) Hauptstrecken eingerichtet. So klagt Kleist gegenüber Wilhelmine von Zenge am 21. August 1800:

Also beruhige Dich für immer, was auch immer vorgenommen mag. Wie leicht können Briefe auf der Post liegen bleiben, oder sonst verloren gehen; wer wollte da gleich sich ängstigen? Geschrieben habe ich gewiß, wenn Du auch durch Zufall nicht eben so gleich den Brief erhalten solltest. Damit wir aber immer beurtheilen können, ob unsere Briefe ihr Ziel erreicht haben, so wollen wir beide uns in jedem Schreiben wechselseitig wiederholen, wie viele Briefe wir schon selbst geschrieben u empfangen haben. Und so mache ich denn hier mit unter folgender Rubrik den Anfang:

Abgeschickt

Von Berlin den 1^t Brief.

Empfangen

----- (DKV IV, 81f.)

Dies führt letztlich zu den bekannten umfänglicheren Listen wie der folgenden vom 18. September 1800:

<i>Abgeschickt.</i>	<i>Empfangen</i>
1 ^t Brief aus Berlin	5 ^t aus Leipzig
2 ——— Pasewalk.	6 ——— Dresdnen
3 ——— Berlin	7 ——— Reichenbach
4 ——— Berlin	8 ——— Baireuth
9 ^t aus Wirzburg	
10 ^t aus Wirzburg	
u diesen.	2 Briefe.
	(DKV IV, 126)

Bei diesen Listen geht es Kleist nur vorgeblich um eine Kontrolle der Post (obwohl dies sicherlich ein Seiteneffekt sein sollte und vielleicht auch nicht unüblich war), doch steht es hier deutlich im Kontext des »womengeneering«, das zunächst Bernhard Siegert aufgezeigt und dann Katarzyna Jaśtal ausführlicher beschrieben hat, also der Zurichtung und Kontrolle seiner Verlobten als zukünftiger Mutter und Erzieherin,²⁵ oder zumindest dafür, das durch den Brief simulierte Gespräch einzuklagen. Entsprechend nutzt Kleist immer wieder diese Listen als Anlass zu Vorwürfen gegenüber seiner Verlobten über die geringe Zahl von empfangenen Briefen, während er das eventuelle Ausbleiben eigener Briefe bereits vorsorglich mit der Unzuverlässigkeit der Post zu entschuldigen versucht.

Der Brieferverlust erweist sich so – ähnlich wie später in den literarischen Werken – als kommunikatives Kalkül statt Reflex auf tatsächlich schwerwiegender Probleme der postalischen Zustellung. Die von Kleist geschilderten postalischen Details entsprechen zwar sicher in ihrer Basis meist der Realität, doch fungieren sie in zahlreichen Fällen als Material für fiktionalisierte Darstellungen zum Postwesen der Zeit. Entsprechend erscheinen selbst die dramatischen Schilderungen von Problemen und Gefahren gemildert durch ihre oft deutliche Funktionalisierung für andere Zwecke: sei es um ansprechende Geschichten zur Unterhaltung der Leser(innen) zu bieten, sei es um die Dringlichkeit in (meist finanziell) prekären Lagen zu verstärken oder die Verlobte zu kontrollieren. Damit erscheint das Postsystem in Kleists Briefen insgesamt als überraschend stabil – sein Vertrauen in die Post scheint selbst während der turbulentesten Kriegszeiten in beinahe naivem Ausmaß unerschütterlich gewesen zu sein.²⁶

²⁵ Siegert, Relais (wie Anm. 7), S. 94; Katarzyna Jaśtal, »Ich kenne die Masse, die ich vor mir habe ...«. Zur Pädagogik in Kleists Brautbriefen. In: Breuer, Jaśtal und Zarychta (Hg.), Gesprächsspiele & Ideenmagazine (wie Anm. 3), S. 117–130.

²⁶ So schickt er Briefe an Wilhelmine von Zenge mit zahlreichen Streichungen und Korrekturen, die nicht den Eindruck erwecken, als habe zunächst einen Entwurf und dann eine Reinschrift angefertigt, die er dann versandt habe. Dies erscheint im Rahmen eines Freundschafts- und Liebesbriefs durchaus plausibel, doch gelten ihm diese Briefe auch als eine Art »Ideenmagazin« (DKV IV, 164) und Investition in die Zukunft. Wenn er also – was zu Kleists Zeit sehr häufig vorkam – aus seinen Aufzeichnungen und Briefen vielleicht eine Art von Reisejournal publizieren wollte, muss er auf die Zuverlässigkeit der Zustellung trotz großer Distanzen und kriegerischer Zeiten stark vertraut haben.

Ganz anders als im Fall der realen Briefe bieten die Dramen und Erzählungen überraschend wenig systematisch ergiebige Informationen und Reflexionen zum Postwesen der damaligen Zeit – dafür ist das dort skizzierte Postsystem umso stärker von Störungen und Problemen betroffen. Selbstverständlich werden auch hier nicht wenige Briefe gewechselt. Rein quantitativ gesehen, kommt das Wort »Brief« im *Kohlhaas* sogar über vierzig Mal vor (Synonyme und verwandte Begriffe nicht mit gerechnet), um die dreißig Mal findet es sich jeweils im *Käthchen von Heilbronn*, in der *Herrmannsschlacht* und in *Prinz Friedrich von Homburg*, etwa ein Dutzend Male in der *Marquise von O....*, in der *Verlobung zu St. Domingo* und in der *Heiligen Cäcilie*. Tatsächlich kommen Briefe an zentralen Stellen, oft auch an Wendepunkten der Handlung, vor, doch die postalische Dimension findet kaum eine Erwähnung. So werden Briefe geschrieben und gesiegelt, verschickt und abgefangen, geöffnet und gelesen, mit Tränen benetzt oder zerrissen, doch ein Postsystem ist nicht erkennbar bzw. deutet sich nur in Einzelfällen an.

Einige markante Beispiele seien hier genannt, so die auffällig hohe Zahl gefälschter Briefe. Im *Zerbrochenen Krug* gibt es z.B. den von Adam zu erpresserischen Zwecken gefälschten »Brief, [...] die geheime Instruktion die Landmiliz betreffend«, nach dessen Lektüre Walter ausruft »O unerhört, arglistiger Betrug! – / Der Brief ist falsch! / [...] Falsch, so wahr ich lebe!« (DKV I, 356), während im *Zweikampf* zwei angebliche Briefe Littegardens an den Grafen in Wahrheit von ihrer eifersüchtigen Kammerzofe gefälscht werden. Im *Findling* fängt Piachi einen Brief Nicolos an Xaviera Tartini ab und fälscht eigenhändig eine angebliche Antwort, mit der er Nicolo auf die Beerdigung von Constanze lockt. Als Seitenstück hierzu mag der entwendete Brief gelten, hier z.B. derjenige, der in der *Verlobung in St. Domingo* heimlich an Strömlí überbracht wird. In einem anderen Sinne markant ist das Drama *Die Herrmannsschlacht*, in dem eine Locke und sogar Körperteile versandt werden, außerdem ein halber Brief zurückgeschickt wird. Eine solche Rückgabe von beschädigten Briefen an ihre Absender findet sich auch im *Zweikampf*, wo Friedrich von Trota den (durch einen »Herold« überbrachten) Brief »der Herren von Breda« nur eines flüchtigen Blickes würdigt und dann »von oben bis unten zerriß, und die Stücke, samt seinem Handschuh, die er zusammen wickelte [...], dem Grafen Jacob dem Rotbart ins Gesicht warf« (DKV III, 328f), wodurch der (Fehde-)Handschuh zum Couvert mutiert. In der *Marquise von O....* setzt sich die Zerstörung von Briefen fort:

Der Commandant erwiederte, indem er, mit einer plötzlich heftigen Bewegung, den Brief zerriß: sie wisse, daß er mit ihr nichts zu schaffen haben wolle, und er verbiete ihr, in irgend eine Gemeinschaft mit ihr zu treten. Er siegelte die zerrissenen Stücke ein, schrieb eine Adresse an die Marquise, und gab sie dem Boten, als Antwort, zurück. (DKV III, 175).

So viele Briefe bei Kleist auch immer zerrissen werden – sie sind zunächst wohlbehalten beim Empfänger angekommen und werden erst von diesem in einer meist theatralischen Geste zerstört. Postsysteme wie private Boten machen also stets einen zuverlässigen und vertrauenserweckenden Eindruck – ganz anders als mancher Absender oder Empfänger.

In der ›Marquise von O....‹ treffen Briefe des Grafen möglicherweise mittels des üblichen Postsystems bei der Marquise ein, aber bereits der zweite Brief wird über das Elternhaus wohl eher per Bote an sie weitergeleitet, ebenso wie ja auch der zerrissene Brief »dem Boten [...] zurück[gegeben]« wird. Der erste Brief, den der Vater nicht selbst geschrieben, sondern als Zeichen der Verstoßung lediglich der Mutter »diktiert« hatte (DKV III, 166) und deren Schrift durch Tränen verwischt sind, so dass die tränenreiche Herzensschrift der Mutter die diktierte herzlose Tintenschrift des Vaters teilweise überschreibt, wird (innerhalb des Hauses) von einer Botin der Mutter überbracht.

Für den Kurzstreckenbereich werden durchweg Boten eingesetzt: In der ›Verlobung in St. Domingo‹ bringt der Knabe Nanki in Tonis Auftrag den Brief an Herrn Ströml, um ihn »mit Allem, was zu ihm gehört«, in das Haus Congo Hoangos zu locken (DKV III, 246), nachdem Gustav den Knaben bereits zuvor mit Lebensmitteln, einer Mitteilung und seinem Ring als Beweis für deren Richtigkeit zu diesen Leuten gesandt hat (vgl. DKV III, 244f.). Auch im ›Findling‹ soll die Zofe Xaviera Tartinis ihr einen Brief von Nicolo bringen, den Piacchi abfängt: Er selbst schreibt »mit verstellter Schrift, im Namen Xavieras«, eine Antwort, »siegelte diesen Zettel mit einem fremden Wappen zu, und ließ ihn [...] in Nicolo's Zimmer abgeben« (DKV III, 272). Ein gefälschter Brief findet sich auch im ›Zweikampf‹, als die eifersüchtige Kammerzofe Littegarde einen angeblich von ihrer Herrin verfassten Brief schreibt und ihn selbst als Botin überbringt (vgl. DKV III, 343f.).

Kleists *literarisches* Postuniversum besteht auch ansonsten zu weiten Teilen aus persönlichen Boten, selbst in Werken, die zu Zeiten spielen, als an den Handlungs-orten ein funktionierendes öffentliches Postwesen bereits besteht. Graf F... fungiert als ein hochgestellter Bote, der Depeschen, also staatliche Eilmittellungen, unbedingt persönlich nach Neapel zu bringen habe und aus diesem Grund allzu früh die »bedeutende[] Stadt im oberen Italien« namens »M...« verlassen muss (DKV III, 143), was durchaus bei politisch wichtigen, geheimen Botschaften üblich war. Nur vereinzelt tauchen postalische Institutionen auf. In ›Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ existiert nur ein einziger Brief, der aber wahrscheinlich mit normaler Post befördert wird:

ein vor dem angegebenen Zeitraum, am Vorabend eines Fronleichnamsfestes, geschriebener Brief des Prädikanten, an seinen Freund, einen Schullehrer in Antwerpen, worin er demselben, mit vieler Heiterkeit oder vielmehr Ausgelassenheit, von einer gegen das Kloster der heiligen Cäcilie entworfenen Unternehmung, über welche sich die Mutter jedoch nicht näher auslassen wollte, auf vier dichtgedrängten Seiten vorläufige Anzeige mache. (DKV III, 293/295)²⁷

²⁷ Dass »dichtgedrängt[]« beschriebene Seiten an einen Freund abgefassst sind, versteht sich fast von selbst, da nach den Briefkonventionen der Zeit unbeschriebene Bereiche in Freundschaftsbriefen bedeuten würden, dass man sich nichts mitzuteilen habe, während diese (in genau vorgeschrriebener Form) gegenüber Höhergestellten als Respekt bezeugender Devotionalraum unbedingt erforderlich waren; diesem Freundschaftsverhältnis entspricht dann auch der freundschaftlich-heitere Stil. Zum Devotionalraum vgl. Ulrich Joost, Lichtenberg, der Briefschreiber, Göttingen 1993, S. 72–74; Gribnitz, »Meine theuerste Ulrike« (wie Anm. 3), S. 89–99.

In der Erzählung »Die Marquise von O.... findet sich nach meinem Eindruck das einzige Mal eine postalische Institution:

Der Commandant, der sich selbst auf das Posthaus verfügte, und sich nach den näheren Umständen dieses Vorfalls erkundigte, erfuhr noch, daß er [d.i. Graf F...] auf dem Schlachtfeld, in dem Moment, da ihn der Schuß traf, gerufen habe: »Julietta! Diese Kugel rächt dich!« und nachher seine Lippen auf immer geschlossen hätte. (DKV III, 148)

Die Tatsache, dass Kleists literarisches Nachrichtenwesen ansonsten weitgehend von privaten Boten bevölkert ist, nährt die Vermutung, das System sei entweder archaisch oder spiele einfach in Zeiten vor Einrichtung eines breit angelegten Postsystems (wie in der »Herrmannschlacht«). Allerdings sind in vielen Fällen nur kurze Distanzen zu überwinden, für die traditionell (wenn man das Geld hatte) Hausangestellte oder gemietete Boten eingesetzt wurden. Ein Fernverkehr von Nachrichten scheint selten statzufinden – im »Michael Kohlhaas« immerhin laufen die Nachrichten überregional, in der »Sonderbaren Geschichte«, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug; sogar in einem Fall international, z.B. als Graf Scharfeneck brieflich aus Venedig um die Hand der Signora Franzeska anhält, worauf bald die »schreckliche Post« »in einem schwarz versiegelten Briefe« folgt, dass er »in dem Hafen von Venedig ertrunken sei« – Trauerbriefe wurden nicht wie üblich rot, sondern schwarz gesiegelt (DKV III, 371). Alles in allem jedoch finden sich in den Werken nur wenige konkrete Reflexe auf das seit Jahrhunderten funktionierende Postsystem.

Auch aus einem anderen Grund wäre es irreführend, das in Kleists Werken rudimentär dargestellte Postsystem als Abbildung von Wirklichkeit zu sehen. Bei Kleists Briefen handelt es sich um dramaturgisch eingesetzte Briefe: Liebes- und Abschiedsbriefe, zerrissene und mit Tränen benetzte Briefe, immer wieder gefälschte, gestohlene und abgefangene Briefe, die eben weniger der Realität als dem Theaterdepot entstammen. Die Inszenierung der misslingenden Briefkommunikation spiegelt letztlich die für Kleist bereits häufig beschriebene Kommunikations- und Sprachkrise wider. Diesen dramaturgischen und philosophischen Intentionen opfert Kleist weitgehend die historische Konkretion. Kleists Briefsystem in den Werken erweist sich sozial- und postgeschichtlich als nicht besonders ergiebig, doch kommunikationstheoretisch höchst spannend. Dabei hätten sich Kommunikationsstörungen gerade im realen Postsystem problemlos finden lassen. Dass er diese in seinen Werken nicht aufgreift, liegt darin begründet, dass Kleist zwar in der Literatur fast durchgängig vom Scheitern postalischer Kommunikation berichtet, in der Realität jedoch ein überraschendes Vertrauen darin zu besitzen schien.

Bei Kleist gerät der Brief zwar in eine kommunikative Krise, doch nicht auf dem Feld der Infrastruktur, sondern inhaltlich – und zwar gerade dort, wo er den empfindsamen Duktus besonders zu pflegen scheint, der ja gerade eine vermeintlich authentische Kommunikation zwischen den Briefpartnern voraussetzt. So schreibt er am 13./14. März 1803 an Ulrike von Kleist:

Und dich begleitet auf allen Schritten Freude auf meinen nächsten Brief? O du Vortreffliche! Und o du Unglückliche! Wann werde ich den Brief schreiben, der dir so viele Freude macht, als ich dir schuldig bin? – Ich weiß nicht, was ich dir über mich *unaussprechlichen* Menschen sagen soll. – Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und dir zuschicken. – Dummer Gedanke! (DKV IV, 312f.)

Das Ideal der Herzensschrift wird in diesem Brief zwar noch aufgerufen, doch zugleich wieder verworfen. Erstens glaubt er nicht, die Erwartungen seiner Halbschwester (und wahrscheinlich auch der Familie) so schnell erfüllen zu können, zweitens hält er sich selbst für »*unaussprechlich*[]«, also unerklärbar, drittens bestreitet der Freundschaftsgestus, mit dem die Briefe an seine Halbschwester und Vertraute geschrieben sind, sich selbst: Die Herzensschrift ist nicht brieflich übermittelbar; bereits die eigene Unerklärbarkeit und dann vor allem der Medienwechsel lassen die ideale – besser: idealisierte – Kommunikation zusammenbrechen. Diesen kommunikativen Zusammenbruch inszeniert Kleist häufiger – und zwar meist in Kombination mit einer Serie von Gedankenstrichen, so bereits in seinem Brief an Christian Ernst Martini vom 18./19. Mai 1799: »— — Lieber! ich schäme mich nicht zu gestehen, was Sie befürchten: daß ich nicht deutlich weiß, wovon ich rede« (DKV IV, 23), und vor allem dort, wo vom Lebensplan die Rede ist, so an Ulrike von Kleist im Mai 1799: »Ein Lebensplan ist — — Mir fällt die Definition vom Birnkuhen ein, die Du einst im Scherze Pannwitzten gabst, u wahrlich, ich möchte Dir im Ernste eine ähnliche geben« (DKV IV, 40). Nun folgt also das berühmte Bild des Reiseplans als Vor-Bild des Lebensplans und dann die abschließende Bemerkung, die Kleists Rede von sich als einem »*unaussprechlichen* Menschen« präzisiert: »Ja, es ist mir so unbegreiflich, wie ein Mensch ohne Lebensplan leben könne« (DKV IV, 40). Doch nicht nur ein fehlender Lebensplan führt zur Unbegreiflichkeit und Unaussprechlichkeit, sondern die Krise des Subjekts, das sich seiner Identität kaum mehr gewiss sein kann und folglich auch erst recht kein authentisches Ich, kein Herz, mehr in den Brief zu legen vermag. So schreibt er am 5. Februar 1801 an Ulrike von Kleist:

– Ach Du weißt nicht, Ulrike, wie mein Innerstes oft erschüttert ist — — Du verstehst dies doch nicht falsch? Ach, es giebt kein Mittel, sich Andern *ganz* verständlich zu machen u der Mensch hat von Natur keinen andren Vertrauten, als sich selbst. (DKV IV, 197)

Kleist widerruft hier das Gellert'sche Briefideal, das er gerade gegenüber seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge immer wieder bemüht hat – die Fortsetzung des Gesprächs *als* Brief. Wo Äußerungen zum Selbst unmöglich werden, zerbricht die Basis kommunikativen Austauschs und führt höchstens noch zu Tautologien und Gemeinplätzen:

Glücklich zu sein ist ja der erste aller unsrer Wünsche, der laut und lebendig aus jeder Ader und jedem Nerv unsres Wesens spricht, der uns durch den ganzen Lauf unsres Lebens begleitet, der schon dunkel in den ersten kindischen Gedanken unsrer Seele lag, und den wir endlich als Greise mit in die Gruft nehmen werden. — — — — (DKV IV, 25)

Die Gedankenstriche markieren hier – anders als in manchen Fällen, wo sie nur die Sprechpausen des mündlichen Gesprächs simulieren sollen – den Abbruch der Mitteilung, die Unaussprechlichkeit der Gedanken. In diesem Sinne sind Kleists Briefe an Wilhelmine von Zenge weniger Gespräch als dessen Inszenierung. Die räumliche Entfernung führt zu einer kommunikativen Entfremdung im doppelten Sinne: Einerseits werden sich die Kommunikationspartner fremd, da ein Austausch nur mittels materialer Medien, also z.B. mittels einer Übersetzung der Herzensschrift in Tintenschrift sowie der Mimik und Gestik in Elemente der Briefgestaltung möglich wird; andererseits bedarf es eines Dementi dieses medialen Fremdwerdens in der Behauptung, es handele sich um nichts anderes als die Fortsetzung des unmittelbaren Gesprächs. Kleist selbst hatte später in der ›Allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ den vermeintlich idealen Dialog geradezu parodiert, doch bereits Gellert wusste, dass das Gespräch und der Brief nicht identisch sind, sondern nur komplementäre Funktionen ausüben.

Wenn Gellert betonte, dass der Brief als Fortsetzung des Gesprächs verstanden werden sollte, so war sein Ausgangspunkt der Überlegungen nicht, wie sich ein Gespräch über längere Entfernungen fortsetzen lasse, sondern wie der noch weitgehend von der Rhetorik bestimmte Brief den Bedürfnissen der neuen Zeit angepasst werden könne. Daher ist das Gespräch idealer Orientierungspunkt, nicht aber die Sache selbst – es ist vielleicht nur ein literarisches Bild. Entsprechend hatte Gellert ja stets betont, dass die Briefsprache sich keineswegs der mündlichen Kommunikation völlig angleichen dürfe, denn den Hiatus zwischen Brief und Gespräch hielt bereits er für unüberbrückbar. Diese Lücke markiert auch Kleists regelmäßiges Aufzählen der absolvierten Poststationen: Die Postreisekarte beschreibt (topo-)graphisch die klaffende Lücke zwischen Sender und Empfänger. Dass die Briefe in der Realität zuverlässig expediert werden, spielt keine Rolle, in der Literatur ist die Post weit weniger zuverlässig, eben weil sie nicht Realität, sondern nur Bild ist. Dramaturgisch gibt ein eher abstraktes Postsystem mit seinen staatlichen Postbeamten weit weniger her als Boten, die die Szene betreten und dann wieder von ihr abtreten (oder dort ermordet werden) – und sind seit jeher Überbringer des dramatischen Botenberichts, der – neben der Mauerschau – nicht Darstellbares auf der Bühne narrativ vor Augen stellt.

Kleist wählt seine ›Post-Geschichten‹ je nach Kontext und Gattung aus – selbst innerhalb der Briefe werden sie Bestandteil der Autor-Inszenierung oder Genre-Maske. Die geschriebenen ebenso wie die beschriebenen Briefe befinden sich in narrativen und dramatischen Traditionen, sind intertextuelle Konstruktionen.²⁸ Etwas ketzerisch ließe sich für den vorliegenden Fall sagen: Nicht (nur) »the medium is the message«, wie Marshall McLuhan schrieb, sondern (auch) »the genre is the message«.

²⁸ Vgl. Wilhelm Voßkamp, Wissen und Wissenskritik. Kleist als Briefschreiber. In: Yixu Lü, Anthony Stephens, Alison Lewis und ders. (Hg.), *Wissensfiguren im Werk Heinrich von Kleists*, Freiburg i.Br. 2012, S. 223–234.

TAGUNG FÜR NACHWUCHS-
WISSENSCHAFTLER/-INNEN
OKTOBER 2012

›LEHRMEISTERIN UND
AMMENMÄRCHEN.
NATUR IN DEN BRIEFEN
UND WERKEN
HEINRICH VON KLEISTS«

Organisation

Barbara Gribnitz
Helmut J. Schneider

Helmut J. Schneider

EINFÜHRENDE BEMERKUNGEN ZU KLEISTS NATUR

I. Entzug der aufklärerischen Norminstanz und der Horizont des Absoluten

Kleist und »die Natur – diese Zusammenstellung hat zunächst nichts besonders Schlagendes. Goethe und die Natur, Schiller, Hölderlin, Jean Paul oder die Romantiker von Novalis bis Eichendorf: Das ruft ohne Weiteres reiche Assoziationen auf. Aber Kleist? Der Autor des Gesetzes, des Rechts und des Gerichts, des Staats und der Nation, des Kriegs und der Gewalttätigkeit, des Missverständnisses, der Spaltung und der Katastrophe – zumindest die befriedend-emotionalen Momente der in der Epoche der Empfindsamkeit seelisch aufgeladenen Naturvorstellung wird man kaum mit seinem Werk verbinden. So gibt es in Kleists dichterischen Texten auch kaum ausführlichere Naturschilderungen, wie wir sie bei den genannten Autoren und anderen der Zeit in großer Fülle finden.

Andererseits ist Kleists intellektueller Habitus zutiefst von der aufklärerischen, normativen Naturidee geprägt, auf die sich sein poetisches Werk immer wieder zurück bezieht. Die »Lehrmeisterin Natur«, an die sich zu halten er seine Verlobte ermahnt (SW⁹ II, 604), so wie er selbst ihr in den Jahren nach dem Abschied vom Militär Folge leisten will, bezeichnet die Instanz, in der die europäische Aufklärung nach dem Verlust religiöser und metaphysischer Werte eine neue, mit der Vernunft übereinstimmende Orientierung fand. In Kleists Dichtung bildet sie einen festen Bezugspunkt auch und gerade dort, wo sie kompromisslos zerstört wird.¹ Natur war für das 18. Jahrhundert eine zugleich rationalistische und suggestiv emotionalisierte Norminstanz, wofür insbesondere das auch für Kleist maßgebende Werk Jean-Jacques Rousseaus stand. Man denke etwa an die Idee des Naturrechts und der auf ihm gegründeten staatlichen Ordnung (u.a. im »Michael Kohlhaas«, in der »Penthesilea« und der »Hermannsschlacht«, in der »Verlobung von St. Domingo«), an die geschichtsphilosophisch gewendete Vorstellung des Paradieses und seines Verlusts (und der möglichen Wiedergewinnung), an die Gefühlswerte einer ursprünglichen Unverstelltheit und Unmittelbarkeit, an Grazie, Unschuld und Reinheit, an unbedingtes Vertrauen, Offenheit, Aufrichtigkeit und bedingungslose Lie-

¹ Die umfassendste Monographie zum Thema ist Hans Dieter Fronz, *Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema bei Heinrich von Kleist*, Würzburg 2000. Fronz geht ausführlich auf die frühen Briefe und die Idyllenkonstellationen im Werk ein.

be – allesamt Werte, die von der im Banne Rousseaus stehenden Epoche eng mit der „Natur“ und mit „Natürlichkeit“ verbunden wurden. Vor allem viele Frauenfiguren Kleists zeichnen sich durch sie aus, erinnert sei nur an Agnes Schroffenstein, an Käthchen, an Eve aus dem ›Zerbrochnen Krug‹, an Alkmene, an Toni aus der ›Verlobung‹, an Littegarde aus dem ›Zweikampf‹; sie alle werden äußeren und inneren Konflikten ausgeliefert, auf zerreißende Proben gestellt, in dramaturgische Konstellationen verwickelt, die ihr Selbstverständnis und ihre Identität bis ins Innerste erschüttern, die aber diesen Werten doch die (poetische) Treue halten.

Bei aller poetischen Destruktionsenergie, die Kleistische Werke auszeichnet, und allem analytischen Dekonstruktionseifer, mit dem ihre neueren Deuter dieser gerecht zu werden versuchen: Es ist schwer, so meine ich, aus dem Œuvre Kleists eine Art Absolutum wegzudenken, auf das es gerichtet ist, das freilich nie fixiert wird und nicht dingfest gemacht werden kann – nicht im ‚absoluten Ich‘, wie ein bekannter alter Buchtitel lautet, nicht im ‚absoluten Gefühl‘, nicht im absoluten Vertrauen, und auch nicht in einer unbefragten Wertgröße ‚Natur‘; ein Unbedingtes, dessen Existenz sich immer wieder entzieht, aber doch möglicherweise in diesem Entzug, im Scheitern erfahrbar wird.

Das ist viel, und vielleicht auch schon zu viel gesagt. Unsere Skepsis gegenüber jeder Art Dingfestmachung von Absolutem, mittlerweile selbstverständliche Voraussetzung jeder Herangehensweise an Kleists Dichtung, möchte ja genauso wenig Halt machen vor den inversen Gedankenfiguren der negativen Dialektik, an die eine Formulierung wie die von der Erfahrbarkeit im Entzug erinnert. Überdies ist große Vorsicht angebracht, wenn in der Einzelanalyse der Texte ein undifferenzierter Begriff von ‚Natur‘ angelegt wird; darauf weist zurecht der Beitrag von Stefan Descher hin, ein anspruchsvoller, m.E. erstmals unternommener Versuch einer Typologisierung der verschiedenen Verwendungs- und Erscheinungsweisen der Naturvorstellung in den Erzählungen. Doch könnte es zumindest einen Diskussionsimpuls abgeben, dass Kleists Dichtung auf eine solche Horizontlinie absoluter Unbedingtheit hin ausgerichtet ist, und dass Begriff und Vorstellung der Natur, historisch im Kontext der Aufklärung bestimmt, sie näher beschreiben können. Woher bezieht diese Dichtung ihre bis heute ungebrochene Energie, die vielberufene, zu stets neuen Lektüre- und Entschlüsselungsversuchen provozierende Rätselhaftigkeit, wenn nicht aus etwas buchstäblich Unergründlichem, Unverfügbarem, das ihrer Sprache, ihren Figuren und Handlungen eingesenkt ist? Dabei scheut dieselbe Dichtung wie vielleicht keine andere der klassischen Epoche vor sei es noch so indirekten oder impliziten Normsetzungen zurück; sie ist faktorenorientiert, gibt sich geradezu faktizistisch; sie hält sich an die Kontingenzen historischer Tatsachen bzw. gibt das vor, sie zeichnet die Oberflächen-Verkettung der Erscheinungen nach und verharrt an deren sichtbarer Außenseite (z.B. der Gestik und Mimik der Figuren, in deren Innenleben wir kaum unmittelbaren Einblick gewinnen); Wertungen, wo sie auftreten, sind nur Teil dieser Oberfläche und können keine darüber stehende Gültigkeit beanspruchen usw. Aber bei alledem erzeugt das scheinbar so festgefügte Netz der Geschehnisse, Sinneseindrücke, Gefühlsäußerungen für den Leser oder Zuschauer einen Sog, ›dahinter zu kommen, eine verborgene Kausalität zu entdecken, ihm gar einen Sinn zuzuschreiben.‹

Dass Kleist mit solchen Sinnerwartungen und -suggestionen, genau so wie mit den referenziellen (das heißt pseudo-referenziellen) Tatsachensetzungen spielt, auch das gehört zum festen Deutungsbestand der gegenwärtigen Forschung. Das spielerische Moment seiner »Poetik des Entzugs« tritt wohl am deutlichsten in der Erzählung der »Marquise von O....« und dem Lustspiel vom »Zerbrochnen Krug« hervor – beides vielleicht nicht zufällig Werke, die um das »unergründliche« Naturfaktum par excellence von Geschlechtsverkehr und Zeugung kreisen. Das Lustspiel lässt in der Begegnung von Adam und Eve zugleich die mythische Gemeinschaftsikone zu Bruch gehen, die ein historisches Gründungsereignis präsent gehalten hatte. Es ist ein totaler Gewissheitsverlust, vom zwischenmenschlichen Vertrauen über den staatlichen bis in den metaphysischen Bereich, überhöht mit der Topik des biblischen Sündenfalls. Dass er auch die Darstellung der Kunst selbst betrifft, die mit der Verankerung in einer letzten Referenz ihren hergebrachten Status verliert, zeigt das »zerscherzte Faktum« (SW⁹ I, 201; Siebter Auftritt) des schönen Krugs, einem Lieblingssymbol des Klassizismus. Eine andere, kaum minder berühmte Bildbeschreibung Kleists treibt die Entzugsdynamik in die Naturanschauung der zeitgenössischen Romantik hinein. Die »Empfindungen vor Friedrich Seelandschaft«, gemeint ist Caspar David Friedrichs Gemälde »Mönch am Meer«, nehmen den Blick der frommen Vordergrundfigur *auf* dem Bild in die wüste Wasserlandschaft zum Ausgangspunkt einer Deutung, die dem Betrachter *des* Bildes – also außerhalb des Bildes – jegliche Gegenständlichkeit, ja Sichtbarkeit entzieht; es sei, »als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären«, lautet die berühmte Formulierung (SW⁹ II, 327). Mit dieser radikalen Entleerung aller Referenz trennt sich Kleist, nach der Verabschiedung der klassisch-klassizistischen Ästhetik im »Krug«, auch von der romantischen Ästhetik des Erhabenen, die den von einer übermächtigen Natur überwältigten Betrachter an eine transzendenten Dimension verwiesen hatte. Dem »Anspruch« des Herzens – für den Maler Friedrich ein religiöser Anspruch – wird hier keine höhere Befriedigung zuteil, ihm geschieht vielmehr ein »Abbruch«, der über alle Weltlichkeit und Sichtbarkeit hinaus jegliche Bedeutsamkeit und die Kunst selbst betrifft: »Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen« (SW⁹ II, 328; gl. zu diesem Text den Aufsatz von Viola Rühse).

Damit betrifft der Verlust aller religiösen und ontologischen Sicherheit auch noch jene Instanzen, die seit der frühen Aufklärung und gipfelnd in der Zeit um 1800 gerade für ihn kompensieren sollten: Natur und Kunst, und zwar Kunst in ihrer Beziehung zu einer letztlich noch in den metaphysischen Horizont gestellten Natur. Es bleibt allein eine ihren Kunstcharakter ablegende, entkunstete Kunst, die sich mit einer gänzlich entidealisierten, naturalisierten Natur trifft: Friedrichs Gemälde, so heißt es, liege vor seinem Betrachter »wie die Apokalypse da« (SW⁹ II, 327). Man könnte von einer Art negativer Theologie sprechen. Eine solche erscheint in grotesker Form in der »Heiligen Cäcilie«, wenn die durch die wunderbare Musik von ihrem reformatorischen Bildersturm abgehaltenen und fromm gewordenen Brüder zu jeder Mitternachtsstunde mit tierischem Gebrüll das »Gloria in excelsis« absingen, das die Pfeiler des Hauses erschüttert und die Fenster klirren

lässt; in einer ähnlichen Formulierung wie in der Bildbeschreibung heißt es: »So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen« (SW⁹ II, 223). Mögen sie nicht die heiligen Bilder der Kirche zerstört haben, so existieren die vom Wahnsinn geschlagenen Brüder jetzt doch in einer gänzlich *bildlosen Welt*.² –

In seiner obsessiven Fixierung auf die von der Aufklärung hinterlassene Leere erweist sich Kleist als ihr enttäusches Kind, das nicht mehr an die Instanzen zu glauben vermag, mit denen der kritische Rationalismus sich einen Grund zu geben suchte – Instanzen, oder schärfer gesagt, Ersatzbildungen, denen Kleist selbst angehangen hatte und die sich mehr als irgendwo sonst in der Vorstellung einer idealen Natur kristallisierten. Für das aufklärerische Verständnis war ›Natur‹ ein Komplement zur ›Vernunft‹, beide Begriffe waren ineinander konvertierbar. Die derart aufgefasste Vernunftnatur verkörperte Ordnung, Harmonie, Transparenz; sie war in mathematischen und physikalischen Formeln erfassbares Gesetz, und sie war unabweisbare ethische Instanz. Das qualifizierte die Natur dazu, einer Epoche, die sich aus den hergebrachten Autoritäten löste, als anthropologische Leitvorstellung und neue ontologische Garantieinstanz zu dienen. Wobei für Kleist, wohl nicht zuletzt unter dem Einfluss des französischen Materialismus (er erwähnt mehrmals Helvétius), die Identität des physikalischen mit dem moralischen Kosmos wichtig ist: »es walitet ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt«, heißt es einmal (SW⁹ II, 308, ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden‹; vgl. auch SW⁹ II, 330, ›Allerneuester Erziehungsplan‹), und eine Reihe von Äußerungen in kleinen Texten, nicht zuletzt dem Marionettentheater-Essay, der sogar das idealistische Phänomen der Grazie auf eine technische Konstruktion umlegt, belegen dies (vgl. zu diesem Komplex den Aufsatz von Patrick Fortmann).

II. Landschaft und Idylle

Zwei ästhetische Wahrnehmungs- bzw. Gestaltungsformen von Natur waren für die Aufklärung besonders bedeutsam; beide spielen auch im Werdegang des Dichters Kleists und in seinem Werk eine bedeutende Rolle. Das sind die *Landschaft* und die Gattung der *Idylle*. Für die rhetorische Durchschlagskraft der aufklärerischen Naturvorstellung war ja wesentlich gewesen, dass sie der abstrakten Vernunft die Suggestion von *Sichtbarkeit* verlieh. Der Begriff der ›Natur‹ war (und ist ja immer noch) behaftet mit der Vorstellung der äußeren Natur, der Landschaft. Deren Anschaulichkeit, die das Moment eines selbstverständlichen Gegebenseins mit sich führt, machte sie zu einem positiven Gegenhalt gegen den aufklärerischen Zweifel an allem bloß konventionell Hervorgebrachten und Hergebrachten, zum Hort des Vertrauens in die sinnliche Evidenz eines Ursprünglichen, von menschlicher Willkür Unabhängigen und nur um den Preis der Lüge und Macht Verfälsch-

² Zum Zusammenhang dieser beiden Texte unter dem Aspekt eines entleerten Erhabenen vgl. Anke Bennholt-Thomsen, Natur und Widernatur bei Kleist. In: Neohelicon 25 (1998), S. 123–144, hier S. 128–136.

baren. Wurde der Vernunft die Anstrengung zugemutet, Fassaden abzureißen und jede ›Anscheinlichkeit‹ auf ihre Gültigkeit zu prüfen, so besaß die Berufung auf die Natur etwas beruhigend Augenscheinliches, das jedermann unbestreitbar und unabweisbar in die Augen fiel. Als Landschaft war Natur angeschaut Vernunft; in der Idyllengattung kristallisierte sie sich in einfachen, überzeitlich gültigen menschlichen Ursprungskonstellationen und -handlungen.

Bei Kleist gibt es wie gesagt nur ganz wenige deskriptive Naturpassagen. Die prominentesten sind der Mittelteil der ›Erdbeben-Erzählung‹ und die Liebesszene zwischen Agnes und Ottokar in der ›Familie Schroffenstein‹ (beides übrigens seine vermutlich frühesten Werke), die zugleich auf die Gattungstradition der aufklärerischen Idylle zurück weisen. Beide Passagen beschwören in einer Szenerie freier und lieblicher Landschaft die Utopie eines gesellschaftlichen Neubeginns herauf, die bald darauf grauenhaft scheitert. Sie stehen – auch formal – zwischen, inmitten eines durch soziale und genealogische Zwietracht charakterisierten Unheilszustands, den sie aus den Angeln zu heben scheinen und von dem sie doch erdrückt werden. Die von der gesellschaftlichen Ordnung verursachte Katastrophe schlägt über dem utopischen Liebesaugenblick zusammen. Insbesondere die Szene der ›Erdbeben-Erzählung‹ ruft das Register aufklärerisch-empfindsamer Hoffnung auf eine universal versöhlte Menschheit auf, das sich hier mit einer im gesamten Werk Kleists einzigartigen poetischen Evokationsmacht in eine paradiesische Landschaft entwirft. Jedoch fällt das verurteilte und durch den katastrophischen Naturzufall gerettete Paar, das sich zusammen mit seinem unehelichen Kind außerhalb der zerstörten Stadt zur heiligen Familie vereinigt, einer trügerischen Illusion zum Opfer, indem es sich als den ausgewählten Mittelpunkt einer erneuerten Menschheit: der aufklärerischen Menschheitsfamilie begreifen will. In ähnlicher Weise scheitert das Liebespaar der Schroffensteiner, das im offenen (wiederum mit pastoral-idyllischen Attributen ausgestatteten) Naturraum zwischen den Stammsitzen der beiden verfeindeten Geschlechterzweige einen Neubeginn aus bedingungslosem Vertrauen setzt, an der fortbestehenden Macht des sozialen und genealogischen Verhängnisses.

Mit den Figuren dieser Idyllen werden auch die Leser und Zuschauer getäuscht. Es ist, als ob Kleist in diesen frühen Werken eine ausdrückliche Rechnung mit dem aufklärerischen Naturphantasma zu begleichen gehabt hätte, von dem schließlich nur noch die das Firmament anheulenden Wölfe übrig bleiben. Kleists ›Abkehr‹ von der Aufklärung, die sich dichterisch hier als eine ›Verkehrung‹ artikuliert und insofern noch die Verhaftung des Abtrünnigen bezeugt, scheint Rache zu nehmen für ein gebrochenes Versprechen.³

[N]ichts mehr von Natur.
Ein hold ergötzend Märchen ists der Kindheit,
Der Menschheit von den Dichtern, ihren Ammen,

³ Vgl. Ruth Klüger, Tellheims Neffe. Kleists Abkehr von der Aufklärung [1987]. In: Dies., Katastrophen. Über deutsche Literatur, Göttingen 1994, S. 163–188; Helmut J. Schneider, Verkehrung der Aufklärung. Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists. In: Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics 11 (1988), S. 149–165.

Erzählt. Vertrauen, Unschuld, Treue, Liebe,
Religion, der Götter Furcht sind wie
Die Tiere, welche reden. – Selbst das Band,
Das heilige der Blutsverwandtschaft riß (SW⁹ I, 52f.; I/1),

so verflucht Rupert Schroffenstein in der schwarzen Messe, mit der Kleists erstes Werk beginnt, den Jahrhunderttraum der Aufklärung, und mit ihm auch ein Stück von des Autors eigener intellektueller Vergangenheit. Sie erscheint jetzt als die selbstverschuldete Unmündigkeit eines bloß anderen Märchenglaubens, wobei der blasphemische Rahmen der Eucharistiefeier, der dieser Absage den Glanz einer heiligen Ruchlosigkeit verleiht, gerade auf den ersatzreligiösen Charakter des »Märchens« zielt. Dieses rationalistische »Märchen« aber, der neue Naturglaube der Aufklärung, ist überdies dem alten Glauben, wie sich dann im »Erdbeben« und in der »Heiligen Cäcilie« erweist, unterlegen; die zahme aufklärerische Naturbildlichkeit – Landschaft und Idylle – hat der sinnlichen Eindrücklichkeit des Mythos wenig entgegen zu setzen. –

Dem Komplex von Landschaft und Idylle widmen sich die meisten der folgenden Texte. Stephan Ehrig behandelt das »Erdbeben« und die »Familie Schroffenstein«, Nora Weinelt wendet sich der immer noch vernachlässigten Idylle vom »Schrecken im Bade« zu, mit der Kleist einmal auch zur Gattung im engeren Sinn beigetragen hat. Phyllis Roesch und Nina Gawe untersuchen die Landschaftsbildlichkeit der frühen Briefe, in erster Linie an die Verlobte Wilhelmine von Zenge, wobei sie einerseits den Anschluss an Schillers geschichtsphilosophische Spaziergangselegie (Roesch), andererseits die Artikulation des Verständnisses von Autorschaft in den Blick nehmen (Gawe). Beides erscheint mir in der Tat zentral. Die Landschaftsbeschreibungen der Briefe sind aufschlussreich für Kleists Weg zur Dichtung und die Genese seiner poetischen Bildlichkeit, die sich in den genannten Werken zumal im Anschluss an die aufklärerische Idyllentradition artikuliert. Insoweit diese Schilderungen überdies im Medium von Reise und Bewegung realisiert werden – Landschaft wahrzunehmen heißt stets, heraus zu treten aus dem Gewohnnten und emphatisch zu sehen –, eignet ihnen (entgegen der dem deskriptiven Modus unterstellten Vorstellung von Statik) eine zeitliche Dimension, die sie – siehe Schiller – für geschichtsphilosophische Figuren anschließbar macht. Auf den folgenden wenigen Seiten möchte ich andeuten, wie das eingangs, mit Bezug auf ein vorausgesetztes und sich entziehendes Absolutum »Natur« angesprochene Darstellungsproblem der Kleistischen Dichtung in diesen frühen Landschaftsschilderungen vorgezeichnet ist.

III. Genese poetischer Autorschaft aus der aufklärerischen Landschaft (Würzburger Reise)

Es handelt sich zuerst und zuvörderst um ein Problem der Anschaulichkeit, der Verbildlichung. In dem langen Bekenntnisbrief an seinen Hauslehrer Martini – zugleich als »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden« ausgearbeitet – schreibt Kleist von der Schwierigkeit, die – rationalistischen – Ideale von Tugend und Glück in ein Bild zu fassen. Zwar könne er sich »mit unseren Philistern« trösten,

ten, »die unter eben diesen Umständen von Gott reden«, doch suche er für dieses »hohe[], erhabene[], unnennbare[] Etwas [...] vergebens ein Wort [...], um es durch die Sprache, vergebens eine Gestalt, um es durch ein Bild auszudrücken. Und dennoch«, so fährt der Briefschreiber fort, »strebe ich diesem unbegriffenen Dinge mit der innigsten Innigkeit entgegen, als stünde es klar und deutlich vor meiner Seele.«⁴

Die hier geäußerte Hoffnung, dass durch fortschreitende Selbstaufklärung und Selbstbildung »das Bild der Tugend [...] an Gestalt und Bildung« (SW⁹ II, 475) gewinnen werde, hat Kleist nicht durch wissenschaftliche Studien (auf die er sich immer wieder beruft), sondern zuerst auf der Reise nach Würzburg erfüllt, genauer: symbolisch erfüllt, in Szene, landschaftliche Szene gesetzt. Die legendär geheimnisvolle, in zahlreichen Briefen an die Verlobte dokumentierte Reise im Frühherbst 1800, die zu stets neuen und stets unbefriedigend bleibenden biographischen Entschlüsselungsversuchen provoziert hat, ist mehr als alles andere ein *Text*, den der werdende Autor in Naturbildern schreibt und mit dem er sich in die Natur, in die Landschaft einschreibt. Fast könnte man sagen, er ontologisiert sein Schreiben. Hierfür ist die Bewegung der Reise wichtig, die sich an zwei entgegengesetzten Polen orientiert: dem zurück gelassenen Zuhause, wo die Verlobte Wilhelmine als Briefaddressatin ausharrt, und dem voraus liegenden Reiseziel, über das sich Kleist so bereit ausschweigt wie überhaupt über den Zweck seiner Reise. Sie sei entscheidend für das gemeinsame zukünftige Eheglück, das ist alles, was er hinter dem Schleier der Mystifizierung zu erkennen gibt, und fordert dabei geradezu tyrannisch immer wieder Wilhelmines unbedingtes Vertrauen ein.

Man kann hierin ohne große Anstrengung ein kalkuliertes Arrangement ausmachen. Kleist inszeniert den Weg von der Natur zur Vernunft als Weg zwischen passiv-empfangender Weiblichkeit und männlicher Selbstbestimmung und verknüpft so die zeitgenössische Geschlechteranthropologie mit der geschichtsphilosophischen Figur einer durch Vernunft zu sich selbst aufgeklärten Natur. Er, der Mann, geht strebend und leistend nach vorn, in Richtung einer wie immer begründeten Ehetauglichkeit (Amt? politischer Auftrag? Phimose-Operation?) und blickt zurück auf die Frau, die Braut, von der er in einer nächtlichen Gartenlaube Abschied genommen hatte – Letzteres eine dezent erotisch aufgeladene Szene, die mit einschlägigen Idyllenrequisiten, darunter die dort auf dem Tisch zurück gelassene »Luise«-Dichtung von Johann Heinrich Voß, mehrmals Erwähnung findet. Dabei wird die daheim gebliebene und vertrauensvoll seiner Rückkehr harrende Frau-Natur ermahnt, sich ebenso sorgfältig zur Gattin und Mutter bilden, wie der Vernunft-Mann dies zum »Staatsbürger«, zur öffentlichen Person tue. Es versteht sich – und entspricht dem zugrunde gelegten Muster –, dass die Führungsrolle beim Mann liegt; der Schreibende und Reisende hält der Geliebten in der Laube das ideale Spiegelbild vor, dem sie sich anzumessen hat. Die Landschaftsbilder aber sind das Medium, in dem sich beides trifft, Natur und Vernunft ineinander konvertierbar sind. Am 3./4. September 1800 heißt es an Wilhelmine:

⁴ Brief an Christian Ernst Martini, 18./19.3.1799.

In dem reizenden Tale von *Tharandt* war ich unbeschreiblich bewegt. Ich wünschte recht mit Innigkeit Dich bei mir zu sehen [...] Da würden wir Freuden genossen haben, höhere [!] noch als in der Gartenlaube. Und wie herrlich müßte einmal ein kurzes Leben in der idealischen Natur auf Deine Seele wirken [...] Die Natur würde gewiß das Gefühl und den Gedanken in Dir erwecken; ich würde ihn zu entwickeln suchen und selbst neue Gedanken und Gefühle bilden. (SW⁹ II, 545)

Gewiss, es handelt sich um Liebesbriefe; gewiss, es geht um das biographische Projekt eines jungen Mannes, der Boden unter den Füßen gewinnen will. Aber dieser junge Mann schreibt auch eine Art *Buch*, worauf er immer wieder hinweist, wenn er die Empfängerin ermahnt, sie möge die Briefe gut aufbewahren, einst würden sie alles gemeinsam im Lichte einer dann gegebenen Klarheit lesen. Es handelt sich um mehr als eine fröhliche dichterische Schreibübung (was es gewiss auch ist). Die Briefe der Würzburger Reise, eine symbolische Textinszenierung, binden das Schreiben in der Tradition der Aufklärung an die ontologischen Instanzen von Vernunft und Natur, Männlichkeit und Weiblichkeit, und sie tun dies im buchstäblich vermittelnden Medium der Landschaftsbildlichkeit. Es handelt sich um die Initiation in eine noch von der aufklärerischen Vernunftnatur abgesicherte Dichtung.

Wichtig erscheint mir nun – und hier verweise ich auf den Aufsatz von Nina Gawe –, dass die im Zuge dieser Schreibbewegung entwickelte Bildsprache sich über die sogenannte Kantkrise des folgenden Jahrs hinweg fortsetzt und sogar noch steigert, indem sie sich auf die Imagination einer autarken Idyllenexistenz ausrichtet. Kleist malt sich jetzt ein Dasein aus, in dem er sich einzig der Wissenschaft, der Familie – Frau und Kind – sowie einer bäuerlichen Subsistenzwirtschaft widmet. Das Phantasma schärft sich am Gegensatz zu der negativ erlebten Weltstadt Paris und erlangt schließlich während des mehrmonatigen Aufenthalts in der Schweiz und auf der Insel im Thuner See sogar den Anschein einer Realisierungschance. Dass sie nicht ergriffen wurde, liegt gewiss nicht an Wilhelmines Weigerung, in dem rousseauistischen Szenario die Rolle der Bäuerin zu übernehmen. Dennoch haben wir es mit mehr als einer eskapistischen Phantasie zu tun. Kleist entwirft eine exterritoriale, in einer idealen Natur – das heißt, um dies zu wiederholen, einer als Landschaft und als Weiblichkeit sichtbar gewordenen Vernunft – verankerte Kunst als Existenzform. Wenn er dabei das Ziel des Staatsbürgers ganz fallen lässt, das zuvor den komplementären Gegenpol zur weiblich konnotierten Idylle gebildet hatte, so geschieht dies zugunsten eines weit anspruchsvoller Ziels, das sich in ironische Bescheidenheit kleidet. Nur *in der Welt nichts zu sein*, schreibt Kleist, sei schmerhaft, *außerhalb* ihrer bedeute das nichts (an Ulrike von Kleist, 5. Oktober 1803; vgl. SW⁹ II, 712. Vgl. zuvor schon an Wilhelmine, 10. Oktober 1801, wo erstmals der Gedanke einer bäuerlichen Existenz in der Schweiz auftaucht; SW⁹ II, 695). Auf die Kehrseite gedreht, wie es auch dem rhetorischen Bescheidenheitstopos der Pastoral- und Idyllentradition entspricht, bedeutet das nichts anderes als die absolute Selbstermächtigung in der Kunst und durch die Kunst. Die erschriebene und kurze Zeit gelebte Naturidylle ist Bild einer auf das dichterische Schreiben gestellten Existenz, die sich dann bald von sämtlichen ontologischen Rückversicherungen lösen wird.

IV. Der absolute Naturmoment und das Paradox der Darstellung: Ein Beispiel

Von den frühen biographischen Zeugnissen der Briefe zu den literarischen Texten Kleists ist es freilich ein abgründiger Sprung, der nur spekulativ getätigt werden kann. Aber der hier skizzierte, im Übrigen gut bekannte Hintergrund, dessen weltanschaulich-existensieller Ernst aber erst aus dem Kontext aufklärerischer ›Naturontologie‘ heraus ganz verständlich wird, mag es auch erlauben, die Negativität dessen, was eingangs das ›Absolutum des Kleistischen Schreibens genannt wurde, historisch zu verorten. Wenn das Schreiben sich für Kleist in dem frühen Stadium so essentiell mit der Natur im aufklärerisch-geschichtsphilosophischen Verständnis als angeschauter Vernunft verbindet und damit deren *Verbindlichkeit* für sich beansprucht, so hinterlässt das Zerbrechen dieses Bündnisses ein gewissermaßen energetisches Vakuum, wie es sich zuerst in Rupert Schriffenstein's Verfluchungs-Messe manifestiert – »[N]ichts mehr von Natur. / Ein hold ergötzend Märchen ists der Kindheit, / Der Menschheit von den Dichtern, ihren Ammen, / Erzählt« – und wie es schließlich in einer ebenso reduzierten wie radikalierten Form bei den Füchsen, Wölfen und Leoparden endet, deren Anheulen des leeren Firmaments »zur eisigen Winterzeit« (es ist schwer, die Assoziation zu Kafka zu unterdrücken) zum Gleichnis der Verstörung angesichts einer referenzlosen (Landschafts-) Kunst wird.

Statt den Aporien dieser Negativität weiter und vollends unzureichend nachzugehen, möchte ich abschließend eine, wenn ich recht sehe, weniger beachtete idyllische Naturszene aus den frühen Briefen anführen, die mit einer bei Kleist so seltenen positiven Darstellung ›reiner Natur‹ auch deren Understellbarkeit mit darstellt: eine Natur, die im Augenblick ihrer Wahrnehmung und Beschreibung im Bild bereits gestört wird. Die Szene findet sich in einem der umfangreichen Berichte Kleists aus Paris, die das Leben der französischen Hauptstadt kritisch schildern, wobei sie erkennbar von dem großen Vorbild Rousseau beeinflusst sind; der städtischen Verderbnis und der von ihr geförderten allseitigen Verstellung stellt die hier zur Rede stehende Passage das Bild einer Begegnung in vollkommener seelischer Transparenz gegenüber. Sie tut dies jedoch aus der reflektierten Distanz des Beobachtenden, die die Geschlossenheit der Szene zugleich aufbricht. Der polemische Kontrast zwischen den frivolen Vergnügungen eines bäuerlich-ländlichen Verkleidungsspiels, wie sie die höfische Gesellschaft liebte und die hier ein sogenanntes *hameau*, ein Kunstdorf im Park von Chantilly zum Schauplatz haben, und dem sprachlosen Liebesglück eines einfachen, zurückgezogenen Paars ist auch stilistisch markiert: Kleist beginnt mit einer an das Pathos Rousseaus gemahnenden rhetorischen Invokation geschändeter Natur, auf die eine zarte, poetische Evokation folgt: eine der eindrucksvollsten des gesamten Briefwechsels, die den anfangs gesetzten rhetorischen Rahmen sprengt und wie eine Offenbarung wirkt – eine Offenbarung der Natur und der eigenen gewonnenen Schreibweise:

Große, stille feierliche Natur, du, die Kathedrale der Gottheit, deren Gewölbe der Himmel, deren Säulen die Alpen, deren Kronleuchter die Sterne, deren Chorknaben die Jahreszeiten sind, welche Düfte schwingen den Rauchfässern der Blumen, gegen

die Altäre der Felder, an welchen Gott Messe liest und Freuden austeilt zum Abendmahl unter der Kirchenmusik, welche die Ströme und die Gewitter rauschen, indessen die Seelen entzückt ihre Genüsse an dem Rosenkranze der Erinnerung zählen – so spielt man mit dir –?

Zwei waren doch an diesem Abend in dem Hameau de Chantilly, welche genossen; nämlich ein Jüngling und ein Mädchen, welche, ohne zu tanzen, dem Spiele in einiger Entfernung zusahen. Sie saßen unter dem Dunkel der Bäume, nur matt von den Lampen des Tanzplatzes erleuchtet – nebeneinander, versteht sich; und ob sie gleich niemals lachten, so schienen sie doch so vergnügt, daß ich mich selbst an ihrer Freude erfreute, und mich hinter sie setzte in der Ferne, wo sie mich nicht sahen. [...] Sie sahen sich meistens an, und sprachen wenig, oder viel, wie man will. Wenn sie mit eigentlichen Worten sprachen, so war es ein Laut, wie wenn eine Silberpappel im Winde zittert. Dabei neigten sie einander mehr die Wangen, als das Ohr zu, und es schien, als ob es ihnen mehr um den Atem, als um den Laut zu tun wäre. Ihr Antlitz glühte wie ein Wunsch. – Zuweilen sahen sie, mit feuchten Blicken,träumend in den Schein der Lampen – Es schien, als folgten sie der Musik in ein unbekanntes Land – Dann, schüchtern, mit einemmale zählten sie die Menschen und wogen ihre Mienen – Als sie mich erblickten, warfen sie ihre Augen auf den Boden, als ob sie ihn suchten – Da stand ich auf, und ging weg – (SW^o II, 690f)⁵

Wenn diese so bemerkenswerte Passage als eine Sprach- und Bildwerdung von Kleists eigener Kunst, verstanden als Freilegung oder gar Offenbarung von Natur, gelten kann, so ist ihr eben auch die innere Zersetzung eingebildet. Denn das Glück der in sich versunkenen Liebenden – seine Beschreibung nimmt die des anderen Liebesmoments in der ›Erdbeben-Erzählung vorweg – ist durch den heimlichen Beobachter gebrochen, der sich seiner störenden Anwesenheit durchaus bewusst ist, bevor er das Paar unwillkürlich aufstört und buchstäblich auf den Boden zurück holt (›warfen sie ihre Augen auf den Boden, als ob sie ihn suchten‹). Die Unschuld des absoluten Augenblicks wechselseitiger Seelentransparenz erscheint im Auge eines Dritten, das auch das Medium der künstlerischen Darstellung ist. Es markiert die aller Kunst eigene Differenz, die ›Natur‹ als Absolutum stets verfehlt muss, auf die sie andererseits so insistent gerichtet ist. Es gibt den absoluten Augenblick nicht, genauer: Er entzieht sich im selben Moment, wo er *sich gibt*.

⁵ An Louise von Zenge, 16. August 1801.

Patrick Fortmann

»DIES IST EINE MERKWÜRDIGE
ÜBEREINSTIMMUNG ZWISCHEN DEN
ERSCHEINUNGEN DER PHYSISCHEN
UND MORALISCHEN WELT«

Kleists Brückenschläge zwischen der Natur
und dem Sozialen

I.

Kleists Welt durchzieht ein Riss, der sie in zwei Sphären teilt. Eine Kette von Katastrophen macht die Bruchlinie immer wieder aufs Neue sichtbar. Ein Blitz entlädt sich scheinbar spontan in einen Grabstein und prägt dessen anmaßende Inschrift um (»Der Griffel Gottes«). Feuersbrünste verheeren Bürgerhäuser (»Der Findling«) und Adelsburgen (»Das Käthchen von Heilbronn«); sie liefern ganze Städte einer jedes Maß sprengenden Rache aus (»Michael Kohlhaas«), ermöglichen Vergewaltigungen (»Die Marquise von O....«) und besiegeln den Untergang eines schuldbeladenen Grafengeschlechts (»Das Bettelweib von Locarno«). Das Erdbeben, das über die Hauptstadt eines überseelischen Kolonialreichs hereinbricht, markiert in einer hintersinnigen, chiastischen Verschränkung zugleich ein allgemeines Unglück und einen zivilisatorischen Nullpunkt, ein kollektives Sterben und die unerwartete Rettung eines Liebespaars (»Das Erdbeben in Chili«).¹ Zusammen mit der katastrophischen Natur kommt zu den bezeichneten Momenten eine soziale Welt in den Blick, die gleichfalls aus den Fugen geraten ist.² Erschütterungen in der einen Sphäre ziehen bei Kleist unweigerlich Verwerfungen in der anderen

¹ Vgl. zum Katastrophendiskurs der Aufklärung: Olaf Briese, Die Macht der Metaphern. Blitz, Erdbeben und Kometen im Gefüge der Aufklärung, Stuttgart und Weimar 1998.

² Hans-Jürgen Schings hat auf den einen Extrempunkt hingewiesen, auf den Kleists Erzählungen zusteuern: Hans-Jürgen Schings, Der Höllenpunkt. Zum Erzählen Kleist. In: Marie Haller-Nevermann und Dieter Rehwinkel (Hg.), Kleist – ein moderner Aufklärer, Göttingen 2005, S. 41–59. Der bei Kleist nie fehlende Gegenpol wäre demgemäß als Himmels- oder Paradiespunkt anzusprechen.

nach sich.³ Somit scheinen seine literarischen Werke gerade im Blick auf Extremzustände jene »merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt« (DKV III, 537) zu bestätigen, die seine Abhandlungen in seltenem Einklang behaupten.⁴ Die zitierte Formel begegnet fast gleichlautend in dem ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden‹, in dem Essay ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ sowie in dem Zeitungsbeitrag ›Allerneuester Erziehungsplan‹.⁵ Schon auf den zweiten Blick erweisen sich sowohl die literarischen Szenarien und Konstellationen als auch die diskursiven Abhandlungen als ausgefeilte Befragungen jener behaupteten und zugleich als eigentlich ausgewiesenen Kopplung der Sphären. Im Hinblick auf den Modus ihres Zusammenhangs bringt Kleist nicht weniger als drei Modelle ins Spiel – die wohlgeordnete Schöpfung des gemeineuropäischen Rationalismus, in der ein harmonisches Gleichgewicht herrscht; die ungeteilte und unbeseelte Welt der französischen Aufklärung, die vollständig vom physikalischen Mechanismus reguliert wird; die kritisch streng getrennten, aber durch die Vernunft versöhnten Reiche der Erscheinungen und der Ideen, des Sinnlichen und des Intelligiblen so wie sie für die deutsche Aufklärung von Immanuel Kant in seinen Kritiken (›Kritik der reinen Vernunft‹, ›Kritik der praktischen Vernunft‹, ›Kritik der Urteilskraft‹) verbindlich ausgemessen werden. Dagegen scheint die romantische Naturphilosophie trotz offensichtlicher Berührungspunkte hinsichtlich des Interesses an den Phänomenen Mesmerismus und Somnambulismus für Kleist in diesem Zusammenhang keine entscheidende Rolle zu spielen.⁶

II.

Die breite Strömung des aufklärerischen Rationalismus, die sich mit dem Namen Gottfried Wilhelm Leibniz verbindet, zieht sich bis in die Populärphilosophie des späten 18. Jahrhunderts. Für Kleist gewinnt sie maßgeblich Gestalt in Christian Ernst Wünsch, seinem bevorzugten akademischen Lehrer in Frankfurt an der Oder.⁷ Wünschs ›Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend‹ (1778–1780),

³ Vgl. die inzwischen klassisch gewordenen Analysen in David E. Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹, München 1985.

⁴ Alle folgenden Zitate beziehen sich ebenfalls auf diese Ausgabe und werden direkt im Haupttext nachgewiesen.

⁵ Eine umfangreiche Liste von Belegstellen aus der deutschen und französischen Literatur des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts findet sich bei Michael Moering, Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists, München 1972, S. 35–41.

⁶ Siehe zu diesen und weiteren Konfigurationen die entsprechenden Artikel in Ingo Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2009, bes. S. 195–240.

⁷ Vgl. Christoph Meinel, ›Des wunderlichen Wunsch seltsame Reduktion ...‹. Christian Ernst Wünsch, Kleists unzeitgemäßer Zeitgenosse. In: KJb 1996, S. 1–32. Dort wird die gewichtige Einschränkung formuliert, dass Kleists Kenntnisse der Naturforschung mit Sicherheit über Wunsch hinausgingen und dass ihre Positionen schon deshalb zu differenzieren sind.

waren ein eingängig geschriebener Bestseller, der naturkundliche Beobachtungen mit moralischen Betrachtungen und pragmatischen Ratschlägen verwob und der es trotz zurückhaltender Reaktionen der Fachforschung in den Jahren 1791 bis 1798 auf eine zweite Auflage (unter dem Titel »Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturkenntniß«) brachte. Diesem Muster entsprechend sucht Kleist seiner Verlobten in einem Brief zu demonstrieren, dass sich der Natur manche »nützliche Lehre« (DKV IV, 162) abgewinnen lasse. Die Natur, die in einem weiteren Brief ehrfurchtsvoll als »Lehrmeisterin« (DKV IV, 172) apostrophiert wird, sieht sich im späteren Denken Kleists zunehmend einem skeptischen Blick ausgesetzt, dem sie eher als ein »hold ergötzend Märchen« erscheinen will, wie es in der »Familie Schroffenstein« heißt: »Der Menschheit von den Dichtern, ihren Ammen, / Erzählt.« (DKV I, Vs. 43–45)⁸ Den Rahmen von Rationalismus und Populärphilosophie, die beide auf der Zweckmäßigkeit und der Nützlichkeit der Schöpfungsordnung bestehen, brechen sowohl die französischen Materialisten als auch die deutschen Idealisten auf. Die breite Wirkung der französischen Aufklärung auf Kleist ist unübersehbar.⁹ Doch sind Bezüge im Einzelnen schwer nachzuweisen, da Kleist die diskursbestimmenden Figuren nur gelegentlich erwähnt, wie etwa in der Klage an die Verlobte vom 15. August 1801 über den fragwürdigen Nutzen jener in Paris »in prächtigen Sälen u[nd] in prächtigen Bänden« (DKV IV, 259) aufbewahrten Werke von Voltaire, Helvétius und Rousseau. Die beiläufige Namensliste ist mit Sicherheit ergänzungsbedürftig. So fehlt der berüchtigte Paul Henri Thiry, Baron d'Holbach, der von der Kleist-Forschung bislang kaum berücksichtigt worden ist. Dagegen steht Kleists Beschäftigung mit der deutschen Aufklärung ganz im Zeichen der monumentalen Präsenz von Immanuel Kant.¹⁰ Aus jeder der hier auf markante Figuren zugesetzten Positionen ist ein anderes Modell zum Zusammenspiel der Sphären hervorgegangen, das sich auch und gerade in Extremzuständen bewähren soll.

Wünschs »Kosmologische Unterhaltungen« wissen sich in ihren naturkundlichen Teilen – erst der dritte Band ist dem Menschen gewidmet – den dynamischen Prinzipien der newtonschen Physik verpflichtet. Doch immer dann, wenn der

⁸ Unter dem Motto von »Lehrmeisterin« und »Ammenmärchen« stand die vom Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) im Oktober 2012 veranstaltete Tagung, auf der eine erste Fassung dieser Überlegungen vorgetragen wurde. Barbara Gribnitz und Helmut J. Schneider dankt ich für ihre Fragen, die dem Beitrag eine entscheidende Wendung gegeben haben.

⁹ Vgl. Christian Moser, Französische Aufklärung [Art.]. In: Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch (wie Anm. 6), S. 195–203 sowie Steven Howe, Heinrich von Kleist and Jean-Jacques Rousseau. Violence, Identity, Nation, Rochester (NY) 2012.

¹⁰ Die Literatur zu Kleist und Kant ist bei Weitem zu umfangreich, um im Einzelnen angeführt zu werden. Summarisch sei verwiesen auf Ludwig Muth, Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation, Köln 1954; Ulrich Gall, Philosophie bei Heinrich von Kleist. Untersuchungen zu Herkunft und Bestimmungen des philosophischen Gehalts seiner Schriften, Bonn 1977; Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Falk der Kunst«, Tübingen und Basel 2000; James Phillips, The Equivocation of Reason. Kleist Reading Kant, Stanford 2007; Tim Mehigan, Heinrich von Kleist. Writing after Kant, Rochester (NY) 2011; Kristina Fink, Die sogenannte »Kantkrise« Heinrich von Kleists. Ein altes Problem aus neuer Sicht, Würzburg 2012.

Bauplan der Welt unübersichtlich zu werden droht, beschwört die Darstellung wahlweise »Gott«, »den gütigen Schöpfer« oder die »weise Vorsehung«. Angesichts von schwer erklärbaren und in ein System zu integrierenden Naturkatastrophen kehren dann vermehrt die überwunden geglaubten Denkfiguren der Physikotheologie zurück. Bestechend teleologisch und anthropozentrisch fällt beispielsweise die Verortung von Erschütterungen des Erdreichs durch Vulkanausbrüche und Erdbeben aus: »Um also die Menschen in den allermeisten Gegenden der Erdoberfläche vor dergleichen Unglücksfällen zu beschützen, hat unser gütiger Schöpfer die sogenannten Vulkane gebauet.¹¹ Diese Passage nimmt die Erklärung von geologischen Extremerscheinungen als Ergebnisse chemischer und physikalischer Prozesse im Erdinnern zum Anlass, um die Zweckmäßigkeit des Weltenbaus für den Menschen zu betonen. Wenn erstens Vulkane als eine Art von Überdruckventil fungieren und wenn sich zweitens Lavaeruptionen und tektonische Verschiebungen vornehmlich in ihrer Nähe ereignen, dann werden diese Katastrophen in gewisser Weise vorhersehbar. Ihre topographische Begrenzung ermöglicht es dem Menschen, seine Lebenspläne entsprechend zu gestalten. Die Logik der Physikothеologie schreibt eine solche, scheinbar zweckmäßige Einrichtung der Welt, die geophysikalische Gegebenheiten und menschliche Lebensführung aufeinander abstimmt, einem Schöpfergott zu.

Ganz anders argumentiert die französische Aufklärung. Voltaire, Diderot, d'Alembert, La Mettrie, Helvétius und Holbach – jene von Rousseau gescholtenen »philosophes« – sehen sich einem durchgängigen Materialismus verpflichtet. Die Bausteine dazu liefern einmal mehr die Physik Isaac Newtons und die Naturmechanik René Descartes. Der strikteste und wirkungsmächtigste Ausdruck dieser Position findet sich im »System der Natur« von Holbach.¹² Das berüchtigte Werk erschien zunächst unter einem Pseudonym und konnte seinem Autor zu Lebzeiten nie zweifelsfrei zugeordnet werden. Schon deshalb kann es kaum überraschen, dass Kleist an keiner Stelle Holbach erwähnt. Holbachs Hauptinteresse gilt der Kritik einer Religion, die von menschlicher Angst, Not und Hilflosigkeit zehrt. Fortschritte in der Aufdeckung von Naturvorgängen erlauben seiner Meinung nach sowohl die Entlarvung des Wunderglaubens als auch die Vermeidung von Auswüchsen traditioneller Metaphysik. Die physikalische Mechanik baut Holbach zu einer umfassenden Naturlehre aus. Die so verstandene Natur besteht aus

¹¹ Christian Ernst Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkennniß, Bd 2: Von den Eigenschaften der irdischen Körper und den Naturgegebenheiten auf Erden, Leipzig 1794, S. 787.

¹² Die Erstausgabe erschien unter dem Titel: *Système de la nature. Ou des Loix du Monde Physique & du Monde Moral*, par M. Mirabaud, 2 Bde, London [richtig: Amsterdam] 1770. Noch im 18. Jahrhundert kam es zu zahlreichen Neuauflagen. Ich zitiere diesen Text nach einer zeitgenössischen Übersetzung ins Deutsche: Paul Thiry d'Holbach, *System der Natur, oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt*, übers. von Karl Gottfried Schreiter, 2 Bde., Frankfurt a.M. und Leipzig 1783–1791. Vgl. zu Werk und Autor Günther Mensching, Paul Henri Dietrich Thiry, baron d'Holbach [sic]. In: Johannes Rohbeck und Helmut Holzhey (Hg.), *Die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Bd. 2: Frankreich, Basel 2008, S. 559–574.

schließlich aus Materie, die allein durch das Prinzip von Ursache und Wirkung bewegt wird. Die Ausnahmslosigkeit der Kausalität und die Reduktion auf die Materie garantieren die vollständige Determination der Naturvorgänge. Das schließt den Menschen ausdrücklich mit ein. Als Teil der Natur unterliegt auch er ihren Gesetzmäßigkeiten. Die Ausnahmestellung, die der Mensch für sich reklamiert, beruht nach Holbach allein auf dem Versuch, Unwissenheit und mangelnde Weltkenntnis zu kompensieren. Der Blick einer radikalen Aufklärung entdeckt nur eine von unhintergehbaren Naturgesetzen regierte Welt. Diese Welt ist an sich weder gut noch schlecht. Zwar sind die Zeugnisse vergangener Katastrophen allenthalben sichtbar. Sie dokumentieren, »daß alle Theile unsrer Erdfäche zu verschiedenen Zeiten Erschütterungen, Umkehrungen, Veränderungen, Ueberschwemmungen, Feuersbrünsten ausgesetzt gewesen sind [...] und auch noch künftighin seyn werden«.¹³ Doch ist das kein Grund, in Schrecken oder Verzweiflung zu verfallen. Denn die Katastrophen der Natur sind »nothwendige Wirkungen ihrer unausweichlichen Gesetze« und leisten somit ihren Beitrag »zu der Ordnung, durch die das Ganze erhalten wird.«¹⁴ Bislang haben die Produkte einer überaktiven Einbildungskraft, namentlich die traditionelle Metaphysik und Theologie, die Einsicht in diesen Zusammenhang verstellt. Der Prozess der Aufklärung besteht mithin darin, die Entfremdung des Menschen von der Natur zu beenden und zu zeigen, »daß die Erscheinungen der moralischen Welt dieselben Gesetze befolgen, als die Erscheinungen der physischen Welt«.¹⁵ Dieser Aufgabe widmet Holbach sein »System der Natur«.

Die Transzentalphilosophie Immanuel Kants entsteht nicht zuletzt aus dem Widerspruch zum Materialismus der französischen Aufklärung. Da sich die Kleist-Forschung gerade der Kant-Bezüge wiederholt und mit einiger Ausführlichkeit angenommen hat, mag an dieser Stelle eine Erinnerung an die Grundarchitektur der Kantischen Philosophie genügen.¹⁶ Kant teilt seine Theorie streng in zwei Großbereiche, zum einen die Natur und zum anderen die Moral einschließlich ihrer Ausformungen in Recht, Religion und Geschichte. Der erste Bereich befasst sich mit den gesetzmäßigen Vorgaben des reinen Verstandes; der zweite untersucht die ganz andere Gesetzlichkeit der praktischen Vernunft. Keineswegs stehen die Bereiche von Natur und Moral oder Sinnenwelt und Freiheit bezugslos nebeneinander. Die moralische Praxis soll sich vielmehr in der Welt geltend machen. Wie genau sich die Vermittlung von Verstand und Vernunft vollzieht, klärt Kant in der »Kritik der Urteilskraft«. Das vermittelnde Vermögen der reflektierenden Urteils-kraft bewährt sich nicht zuletzt im Blick auf die katastrophischen Erscheinungen der Natur. Denn es ist mit »der Natur als einer Macht« zu rechnen, wie es im § 28 dieser Schrift heißt:

Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich aufthürmende
Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulcane in ihrer ganzen zer-

¹³ Holbach, System der Natur (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 11.

¹⁴ Holbach, System der Natur (wie Anm. 12), Bd. 2, S. 12.

¹⁵ Holbach, System der Natur (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 270.

¹⁶ Ausdrücklich sei auf die in Anm. 10 genannten Arbeiten verwiesen.

störenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der gränzenlose Ocean, [...] u. d. gl. machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit.¹⁷

Doch kann sich der Mensch zum einen an seiner neu gewonnenen Überlegenheit über die Natur aufrichten – nicht zuletzt an der Einsicht, dass die extremen Ereignisse selten auftreten, berechenbarer werden und in ihren Auswirkungen durch Technik, wie den Blitzableiter, eingedämmt werden können. Zum anderen kann er sich mit dem Gedanken trösten, dass sein Gemüt als Sitz der Moral in jedem Fall dem Zugriff der Naturgewalten entzogen ist. Beides zusammengenommen erlaubt es, die eigne Ohnmacht ästhetisch zu erleben und die Sonderstellung des Menschen konkret zu erfahren. Kleists Schriften sind den Verbindungen und Übergängen zwischen Natur und Moral im Rahmen der Modelle auf der Spur, die von der zeitgenössischen Philosophie – der Populärphilosophie, des französischen Materialismus und des deutschen Idealismus – ins Spiel gebracht werden.

III.

Die jüngste Abhandlung, die um den Zusammenhang zwischen physischer und moralischer Welt kreist und in beiden Sphären dasselbe »höchst merkwürdige Gesetz« (DKV III, 546) wiederfinden will, firmiert als »Allerneuester Erziehungsplan«.¹⁸ Unter diesem Titel erschien in den von Kleist herausgegebenen »Berliner Abendblättern« zwischen dem 29. Oktober und dem 10. November 1810 ein ebenso radikaler wie kontraintuitiver Vorschlag für die Einrichtung einer neuartigen Lehranstalt. Es handelt sich um eine gebührenpflichtige Charakterschule, die die ihr anvertrauten Zöglinge mittels einer ungewöhnlichen, doch scheinbar wissenschaftlich abgesicherten Methode auf den Pfad der Tugend führen will. Die Geltung und die Reichweite einer solchen Pädagogik wird von verschiedenen, den Text umgebenden Paratexten in Zweifel gezogen. Das qualifizierende Attribut »Allerneuester« in der Überschrift deutet den »Erziehungsplan« als vorläufig letzten Auswuchs eines modischen Verlangens nach dem jeweils Neuesten. Der folgende Herausgeberkommentar fingiert den Vorschlag erstens als Leserzuschrift und schlägt ihn zweitens den »abenteuerlichen Unternehmungen« zu (DKV III, 545). Die in den Fußnoten eingestreuten Anmerkungen der Redaktion begleiten den »Plan« mit zunehmender Verwunderung bis sie die Leser zum Zurückhalten des

¹⁷ Immanuel Kant, Kritik der Urtheilskraft. In: Ders., Kants Werke. Akademie-Textausgabe, Bd. V, Berlin 1968, S. 165–486, hier S. 261.

¹⁸ Vgl. zu diesem Text Roland Borgards, »Allerneuester Erziehungsplan. Ein Beitrag Heinrich von Kleists zur Experimentalkultur um 1800 (Literatur, Physik). In: Marcus Krause und Nicolas Pethes (Hg.), Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert, Würzburg 2005, S. 75–102; Nicolas Pethes, Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts, Göttingen 2007, S. 354–359; Michael Gamper, Elektropoetologie. Fiktionen der Elektrizität 1740–1870, Göttingen 2009, S. 201–206; David Martyn, Figures of the Mean. Freedom, Progress, and the Law of Statistical Averages in Kleist's »Allerneuester Erziehungsplan«. In: Germanic Review 85 (2010), S. 44–62.

»Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung [...]«

Spotts auffordern. Der Verfasser, der am Ende für den Vorschlag einstehen will, angeblich ein Konrektor namens »C. J. Levanus« (DKV III, 552), verweist auf Literatur, nämlich auf Jean Pauls *Levana oder Erziehlehre* (1807). Im Gegensatz zu diesen ebenso skeptischen wie anspielungsreichen Einordnungen des *Erziehungsplans* als flüchtige Modeerscheinung, vorwitzige Eingabe, verunglückter Scherz oder gewagtes Phantasiespiel beruft sich der Text auf Erkenntnisse der Naturforschung und Beobachtungen des Sozialen, die der Pädagogik nutzbar gemacht werden sollen.

Gleich im ersten Satz wird das hinlänglich bekannte Phänomen der sogenannten Verteilungselektrizität ins Feld geführt, das seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zum festen Bestand der physikalischen Lehrbücher gerechnet werden kann. Dabei geht es um die »Eigenschaften elektrischer Körper«, oder, genauer gesagt, darum, »daß wenn man in der Nähe dieser Körper, oder, um künstgerecht zu reden, in ihre Atmosphäre, einen unelektrischen (neutralen) Körper bringt, dieser plötzlich gleichfalls elektrisch wird, und zwar die entgegengesetzte Elektrizität annimmt.« (DKV III, 545) An dem simplen elektrostatischen Zusammenhang kommt eine grundsätzliche Unschärfe der zeitgenössischen Elektrizitätslehre zum Ausdruck. Auf der einen Seite kann der Effekt mit relativ primitiven Mitteln herbeigeführt und so die Gültigkeit des besagten Satzes gezeigt werden. Auf der anderen Seite hinkt die zeitgenössische Theoriebildung hinter der Experimentierpraxis her. So lässt sich das Phänomen zwar verlässlich erzeugen und beobachten, aber noch nicht schlüssig erklären. Diese Spannung im Fundus des disziplinären Wissens zwischen anschaulichen Versuchen und ihrer theoretischen Abbildung schlägt sich in dem zitierten Satz gleich mehrfach nieder, am deutlichsten in der Konfrontation der Begriffe »Experimental-Physik« und »Kapitel« (DKV III, 545) als buchgebundener Organisationsform des physikalischen Traktats. Nur scheinbar im gesicherten Wissen verankert, holt der Text schnell zu einer Verallgemeinerung des beschriebenen Phänomens aus und bestimmt, dass das »merkwürdige Gesetz« der Verteilungselektrizität auf analoge Weise auch »in der moralischen Welt« gelte (DKV III, 546). Es erstreckt sich also, so lautet das Argument, nicht allein auf die Eigenschaften und Beziehungen von physikalischen Körpern, sondern im Fall von empfindungs- und urteilsfähigen Körpern auch auf ihr Innenleben, mithin auf die Regionen »von Meinungen und Begehrungen, [...] von Gefühlen, Affekten, Eigenschaften und Charakteren.« (DKV III, 547) Im Hinblick darauf ist es um die Wechselwirkungen, die sich im zwischenmenschlichen Verkehr ergeben, so bestellt,

daß ein Mensch, dessen Zustand indifferent ist, nicht nur augenblicklich aufhört, es zu sein, sobald er mit einem Anderen, dessen Eigenschaften, gleichviel auf welche Weise, bestimmt sind, in Berührung tritt: sein Wesen sogar wird [...] in den entgegengesetzten Pol hinübergespilt« (DKV III, 546).

Diese so bestimmte gegenpolige Aufladung des Inneren nennt der Text in einer nun prominenten und für Kleist charakteristischen Wendung, die zugleich eine letzte Verallgemeinerung bedeutet, das »gemeine Gesetz des Widerspruchs« (DKV III, 546). Anschließend soll eine Reihe von Beispielen verdeutlichen, wie

sich dieses Gesetz geltend macht. Da ist einmal die Rede von einer Frau, die am Abend ihren Liebhaber treffen will und ihren Mann gerade dadurch aus dem Haus und an den Spieltisch treibt, dass sie ihn auf das Innigste zum Bleiben auffordert; da ist weiter ein portugiesischer Kapitän, der auf hoher See sein Schiff lieber sprengen will, als es von Feinden entern zu lassen, sich aber angesichts der schon brennenden Lunte doch zur Kapitulation entschließt; da ist zudem eine wohl biographisch gefärbte Episode aus dem Leben eines Geschwisterpaars mit gemeinsamem Haushalt, in der eine von Natur aus freigebige Schwester über der Verschwendungsucht des Bruders allmählich geizig zu werden droht. Diese und ähnliche Fallgeschichten, in denen der Widerspruch das menschliche Miteinander bestimmt, bilden in ihrer anekdotischen Prägnanz die Grundlage für die Instrumentalisierung des vermeintlichen Gesetzes in der Erziehungslehre.

Der Zugewinn eines pädagogischen Ansatzes, der damit rechnet, dass jedes, insbesondere aber »ein junges Gemüt« (DKV III, 548), die Veranlagung zum Widerspruch in sich trägt, scheint dem Verfasser des ›Erziehungsplans‹ evident. So ließen sich nach seiner Meinung »tausend andere Fälle« beibringen, um zu belegen, wie die Konfrontation mit dem Laster »das Polar-Verhältnis gegen dasselbe« hervorruft (DKV, 548f.). Dieser Befund veranlasst den eigenwilligen Reformpädagogen, eine im gemeinen Verständnis unerhörte Art von Lehranstalt begründen zu wollen, nämlich »eine sogenannte *Lasterschule*, oder vielmehr eine *gegensätzliche* Schule, eine Schule der *Tugend durch Laster*« (DKV III, 550), mit Unterrichtsfächern, die eine direkte Entsprechung in den Spielarten des Lasters finden, und mit Lehrern, die jeweils ein Laster praktisch vorleben.

Auf den zweiten Blick ist dieser Plan nicht allein abstrus, er wird sogar abgrün-dig. Zwar sollen in einer negativen Wendung der zeitgenössischen Reformpädagogik – »Basedow und Campe« sowie »Pestalozzi und Zeller« (DKV III, 548, 552) werden im Text ausdrücklich genannt – die Zöglinge ihre Erziehung nach Anstoßen von außen selbstständig vollenden,¹⁹ zwar wird der »Paradigmenwechsel in der Erziehungslehre« sowohl durch den »Modus der Hervorbringung« als auch durch den »Wissensinhalt der Verteilungselektrizität« abgesichert,²⁰ zwar kann sich der ›Allerneueste Erziehungsplan‹ neben den psychologischen Einsichten aus den Fallgeschichten insbesondere auch auf die neuesten Erkenntnisse der Sozialstatistik berufen.²¹ Doch zeigt sich der Verfasser selbst von seinem Vorschlag keineswegs überzeugt. So folgt denn der Darstellung des Plans noch eine längere Nachschrift, die mit einem deutlichen *disclaimer* endet: »Hilft es nichts, so schadet es nichts.« (DKV III, 552). Tatsächlich weisen zumindest die hier diskutierten Beispiele in eine andere Richtung: Der Ehebruch der Frau und die Spielsucht ihres Mannes begünstigen einander. Die Tollkühnheit des portugiesischen Kapitäns schlägt im Augenblick der Gefahr urplötzlich in Feigheit um. Und im Falle des Geschwisterpaars mit Geldproblemen schaukeln sich ursprünglich geringe Unterschiede in den Veranlagungen schnell zu Verschwendungsucht und Geiz auf. Ein Laster

¹⁹ Vgl. Pethes, Zöglinge der Natur (wie Anm. 18), S. 356–358.

²⁰ Gamper, Elektropoetologie (wie Anm. 18), S. 206.

²¹ Vgl. Martyn, Figures of the Mean (wie Anm. 18).

zieht ein anderes nach sich. Polaritäten steigern sich zu Extremen. Von einem Ausgleich oder einem Gleichgewicht kann nicht die Rede sein. Damit drängt sich der Schluss auf, dass auch die Experimentalanordnung des ›Erziehungsplans‹ keineswegs zielgenau zum erhofften Ergebnis führt.²² Im Gegensatz zur verlässlich handhabbaren Verteilungselektrizität kann die Schule der Laster nicht garantieren, dass die Zöglinge ausschließlich zur Tugend reifen. Schon von ihrer Anlage her ist diese Anstalt keine Institution, in der sich Prozesse von Normierung und Normalisierung vollziehen. Vielmehr handelt es sich um ein Laboratorium zur experimentellen Erzeugung von Extremzuständen des Psychischen und des Sozialen. Aus der Sicht der Pädagogik mag das kaum wünschenswert erscheinen. Aber für die Literatur sind die Resultate eines solchen Unternehmens schwarzer Pädagogik von höchstem Interesse.

Der mit so vielen Vorbehalten eingeführte ›Allerneueste Erziehungsplan‹ endet im Desaster. Mit dem Auftreten von Polaritäten ›einander entgegenstehende[r] Laster‹ (DKV III, 550) und mit der ungeheuren Dynamik, die eine solche Wechselspannung der Übel einrichtet, hat sich das ursprüngliche Ziel des Erziehungsperiments zuletzt in sein Gegenteil verkehrt. Das vollmundig am Anfang vorgetragene Gesetz und die später beigebrachten anekdotischen Beschreibungen menschlichen Zusammenlebens wollen sich nicht zueinander fügen. Allgemeines und Besonderes gelangen nicht zur Deckung. Somit scheint sich eine Folge anzudeuten, die sich schon aus den Grundzügen der Kantschen Philosophie ergibt. Es bedarf eines besonderen Vermögens, der reflektierenden Urteilskraft, um die Vermittlung der Sphären ins Werk zu setzen. Eine bloße Analogie taugt dazu nicht. Entgegen anderslautender Behauptungen lassen sich der Naturforschung letztlich keine Anregungen für die Erziehungslehre entnehmen.

Das fragliche Prinzip von der »merkwürdige[n] Übereinstimmung« findet sich auch in dem Essay ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹. In dieser wohl im Jahre 1805/06 verfassten, erst posthum veröffentlichten Abhandlung bildet es den Abschluss des zweiten von drei Beispielen, die zum Beleg der im Titel formulierten These beigebracht werden. Während das erste Beispiel aus der Erfahrung genommen und das dritte aus der Literatur, einer Fabel Lafontaines, herangezogen wird, stammt das mittlere aus der Geschichte. Es handelt sich um eine Begebenheit aus den Anfängen der Französischen Revolution, genauer gesagt um nichts weniger als die berühmte Rede des Grafen Mirabeau, welche die Konstitution der Nationalversammlung einleitet. Kleist unterzieht die mehrfach überlieferte Rede einer mikrologischen Analyse.²³ Die eigentliche Pointe seiner durchaus eigenwilligen Rekonstruktion ist schon im Hinweis auf den ›Donnerkeik des Mirabeau‹ (DKV III, 536) enthalten. In dieser Wendung drückt sich zum einen die Überzeugung aus, dass sich die epochemachende Rede ungeteilt ihrer Folgen spontan ergeben hat. Zum anderen wird erkennbar, dass der Redefluss, wenngleich zögerlich vorangetrieben und phasenweise stockend, sobald

²² Vgl. umfassend zur Experimentalstruktur des Textes Borgards, ›Allerneuester Erziehungsplan‹ (wie Anm. 18).

²³ Zu Kleists vermutlicher Quelle vgl. DKV III, 1121.

er einmal eingesetzt hat, eine unwiderstehliche Eigendynamik freisetzt und mit Notwendigkeit auf seinen Höhepunkt zusteht. Zudem sind in der traditionsgesättigten Metaphorik des Unwetters die weittragenden politischen Umwälzungen angesprochen, die diese Rede performativ ins Werk setzen wird. Und endlich ist die physische Entladung einer sich steigernden Spannung in einem eruptiven Augenblick vergegenwärtigt.

Kleists Analyse bemüht sich nicht allein darum, den entscheidenden Moment zu isolieren, der »in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte« (DKV III, 537), sondern vor allem um die eingehende Bestimmung der Umstände und um die genaue Dokumentation jedes Glieds in der Eskalationskette. Das Instrumentarium der klassischen Rhetorik hilft hier nicht weiter, da es die geplante Rede voraussetzt und also die *actio* zwingend der *inventio* folgen lässt. Stattdessen entscheidet sich Kleist für ein mehrdimensionales Darstellungsverfahren, das die äußeren Gegebenheiten der Rede, ihre sprachliche Formung und die geistige Verfasstheit des Sprechers simultan abbilden will und zugleich die Wechselwirkung dieser Bereiche nachzuvollziehen sucht. Während die Materialität der Satzteile und Wendungen in etwa die Folge der Ereignisse von einem unsicheren Anfang zur wortgewaltigen Erklärung vorgibt, greift Kleist, um die dynamische Wechselsespannung anschaulich zu machen, auf eine Analogie zurück. Grundlage ist erneut die Verteilungselektrizität. Deren Effekte konnten mittels eines primitiven Kondensators wie der sogenannten »Kleistischen Flasche« (DKV III, 537), der Erfundung eines sehr entfernten Verwandten, experimentell erzeugt werden. Die physikalische Wechselwirkung zwischen elektrisierten Körpern überträgt Kleist auf den Wortwechsel, der sich vor den Toren des Sitzungssaals der Generalstände zwischen dem königlichen Zeremonienmeister und dem Grafen Mirabeau entspint. Kleist verfolgt das ungleiche Gefecht von der Übermittlung des königlichen Befehls zur Auflösung der Versammlung durch den Zeremonienmeister bis zu Mirabeaus Ausruf: »Wir sind die Repräsentanten der Nation« (DKV III, 536), der im Kern schon die Entmächtigung des Souveräns enthält. Die Konfrontation der Akteure, eines im Prozedere erstarrten Vertreters des Ancien Régime und eines von Wellen der Erregung durchpulsten Repräsentanten der Nation, bildet bei aller Dramatik nur eine Dimension des Geschehens. Eine andere, für Kleist nicht minder dramatische findet sich in dem Versuch, die parallele Bewegung des Sprechens und des Denkens sichtbar zu machen. Auch hier greift die Analogie zur Elektrizität. Denn die »Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen neben einander fort«; sie regen sich gegenseitig an und bauen ihre jeweiligen Potentiale auf, bis sie zu einem Zustand finden, in dem Ausdruck und Gemüt des Redners plötzlich »kongruieren« (DKV III, 538). Das ist, in Kleists Rekonstruktion, bei Mirabeaus Ausrufung der Nationalversammlung, der eigentlichen Gründungsszene der Französischen Revolution, der Fall.²⁴

²⁴ Vgl. die Deutung der Episode als Ereignis des Politischen bei Uwe Hebekus und Ethel Matala de Mazza, Einleitung. Zwischen Verkörperung und Ereignis. Zum Andauern der Romantik im Denken des Politischen. In: Dies. und Albrecht Koschorke (Hg.): Das Polit-

Nach diesen Erläuterungen springt Kleist unvermittelt zum Anfang der Episode zurück. Ohne sich auf Quellen stützen zu können, spekuliert er darüber, was den geschilderten Ablauf ursprünglich angestoßen haben könnte: »Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette« (DKV III, 537). Diese Überlegung zum Anfang des Anfangs vollführt weniger eine rekursive Schleife, als dass sie das Bemühen enthüllt, die Kausalitäten möglichst lückenlos aufzudecken. Eine ähnliche Sorge um die Vollständigkeit von Kausalketten treibt auch die französischen Materialisten, insbesondere Holbach, um. Im 12. Kapitel des »Systems der Natur« heißt es über die »ursprünglichen Ursachen der auffallendsten Ereignisse [...], ich meyne jene schrecklichen Revolutionen und Zerrüttungen«, dass diese vermutlich »in ihren ersten Anfängen durch physische Ursachen in Bewegung gesetzt worden sind, die wir wegen ihrer Geringfügigkeit verachtet« haben.²⁵ Kurz darauf kommt Holbach auf die »kleinen Hebel« zu sprechen, deren sich die Natur zu diesem Zweck bedient; als da sind: »Etwas zu viel Schärfe in der Galle eines Fanatikers; [...] eine schlechte Verdauung in dem Magen eines Monarchen; eine Grille in dem Kopfe einer Dame« und schon »geräth die moralische Welt in Flammen«.²⁶ Holbachs Physiologie der Körpersäfte und Kleists Elektrizitätslehre körperlicher Erregungszustände könnten mit Blick auf die angesprochenen Disziplinen und Wissensbestände nicht unterschiedlicher sein. Doch diskursiv erfüllen sie eine vergleichbare Funktion. Sie stellen eigenwillige geschichtsphilosophische Begründungsfiguren bereit, die politische Verwerfungen im welthistorischen Maßstab auf physikalische Kleinphänomene zurückführen. In den unabsehbaren Auswirkungen des Ephemeren kommen die physikalische und die moralische Welt nicht eigentlich zur Deckung – sie kollabieren an ihrem Kreuzpunkt.

Ein augenscheinlich harmonischeres Bild vom Zusammenwirken der Sphären entwirft der »Aufsatz«, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen! Es handelt sich um eine frühe Studie Kleists, die in wesentlichen Teilen mit einem Brief vom 18./19. März 1799 an seinen ehemaligen Lehrer Christian Ernst Martini übereinstimmt. Beide Texte dienen der Selbstverständigung an einem lebensgeschichtlichen Wendepunkt, selbst wenn sie formal den Dialog mit anderen suchen. So ist der »Aufsatz« dem Freund Rühle von Lilienstern gewidmet, der aus Skeptizismus und Misanthropie herausgeführt und zu einer bestimmten, lebensdienlichen Tugendlehre bekehrt werden soll. Der Kern dieser Lehre, ein Glückszustand, der aus gelebter Tugend entspringt, ergibt sich bruchlos aus der Populärphilosophie der Aufklärung. Schon aus diesem Grund hat der sogenannte »Glücksaufsatz« in der Forschung ein Schattendasein geführt, und ist, wenn überhaupt, dann als Kontrastfolie zu den Werken wahrgenommen worden – als Ausdruck eines optimistischen Weltvertrauens, das Kleist nur wenige Monate später unwiderruflich abhanden

sche. Figurenlehrer des sozialen Körpers nach der Romantik, München 2003, S. 7–22, bes. S. 7–12.

²⁵ Holbach, System der Natur (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 271.

²⁶ Holbach, System der Natur (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 271.

gekommen ist. Doch auch den ›Glücksaufsatz‹ durchzieht eine fundamentale Verunsicherung, die mit hergebrachten Unterscheidungen wie Tugend und Laster oder äußeres und inneres Glück nicht mehr aufgelöst werden kann.²⁷ Sie resultiert aus der neuartigen Erfahrung der Offenheit von Biographien und der Notwendigkeit diese selbst zu gestalten. Wenn der Lebensweg nicht mehr vorgezeichnet ist oder wenn – wie im Falle von Kleist und Rühle – eine bereits begonnene Laufbahn im Militär abgebrochen werden soll, dann ist eine Wahl erforderlich. Als Strategien bieten sich entweder die Maximierung von Glück oder die Vermeidung von Unglück oder das Streben nach einer ausgeglichenen Verteilung an. Kleist will anscheinend den Dialog mit dem Freund nutzen, um zusammen mit ihm auch sich selbst auf die Strategie des Ausgleichs einzuschwören. Die Wahl der »Mittelstraße« (DKV III, 522) wäre sowohl für den Freund, der zur Bedachtsamkeit zu neigen scheint, als auch für Kleist, der sich vom Ehrgeiz getrieben sieht, ein Kompromiss.²⁸

In dieser Figur liegt zugleich die leitende Vorstellung dieses frühen Entwurfs und seine zentrale Unschärfe begründet. Die mit Bildungsreminiszenzen aufgela-dene Argumentation findet keine klaren Antworten auf die Fragen, ob die besagte »Mittelstraße« auf die inneren oder die äußeren Aspekte der Biographie zu beziehen ist und welche Wechselwirkungen zwischen beiden bestehen. Dazu bleibt das für den Schreibenden und den Angesprochenen entscheidende Problem ungelöst, wie jeder einen seiner Disposition gemäßen Weg in der Welt finden soll. Nicht zufällig bringt Kleist den Begriff der »Bildung« (DKV III, 518) ins Spiel, der im Laufe der Zeit eine Vermittlung gewährleisten könnte. Eine letzte Unschärfe betrifft die Tatsache, dass zwei erfahrungsarme junge Männer zu einer Entscheidung kommen müssen, die zu treffen die Weisheit des Alters voraussetzen würde. Kleist ist erkennbar darum bemüht, die Position der Übersicht schreibend einzuholen. Dies führt zu einem Vergleich von Höhenlagen sozialer und geographischer Art: »Die Temperatur auf der Höhe des Thrones ist so rauh, so empfindlich und der Natur des Menschen so wenig angemessen, wie der Gipfel des Blocksbergs, und die Aussicht von dem einen so wenig beglückend wie von dem andern« (DKV III, 523). Die Extreme der Landschaft wie der Ständehierarchie sind unbequeme Aufenthaltsorte. Beide überfordern die anthropologische Ausstattung des Menschen. Die Machtfülle des Souveräns muss mit kalter Isolation erkauft und mit reizbarer Wachsamkeit verteidigt werden. Auf dem Berggipfel eröffnet sich keine panoramatische Übersicht über die Landschaft. Ganz im Gegenteil enthüllen die ver-

²⁷ Vgl. Mark-Georg Dehrmann, Die problematische Bestimmung des Menschen. Kleists Auseinandersetzung mit einer Denkfigur der Aufklärung im ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden, im ›Michael Kohlhaas und der ›Hermannsschlacht. In: DVjs 81 (2007), S. 193–227; Anne Fleig, Glück [Art.]. In: Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch (wie Anm. 6), S. 328–331; Martyn, Figures of the Mean (wie Anm. 18), S. 60f.

²⁸ In dem erwähnten Brief an Martini hat Kleist sich ausdrücklich gegen den »Mittelpfad« ausgesprochen (DKV IV, 25).

»Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung [...]«

dünnte und erkaltete Luft auf dieser Höhe den eigentlichen Teufelsberg.²⁹ Die weitausgreifende Analogie dient zum Beleg dafür, dass »ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt« waltet (DKV III, 523). So werden die Sphären zwar parallel geführt, aber sie bleiben gerade dadurch getrennt. Dennoch hält der »Glücksaufsatz« einen Schlüssel zum gesuchten Zusammenhang bereit. Konzeptuell lassen sich physische und moralische Welt kaum miteinander verknüpfen. In der Lebensgeschichte sind sie dagegen untrennbar verflochten. Die Bezüge und die zugrunde liegende Dynamik erschließen sich allerdings erst dann, wenn sie erzählt wird.

An der besagten »Übereinstimmung« der Welten kommen somit Zweifel auf, sobald ihre Geltung behauptet wird. Doch gerade in der Unsicherheit, die dieses Prinzip begleitet, im stets akut gehaltenen Schwanken zwischen Gültigkeit und Zweifel sowie in der Reibung der Modelle von Populärphilosophie, französischer Aufklärung und Kantischer Transzendentalphilosophie liegt ein ungeheures Potential, das Kleist im »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden«, in dem Essay »Über die allmäßliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« sowie im »Allerneuesten Erziehungsplan« in der Konfrontation verschiedener Wissensfelder diskursiv auslotet und für die literarische Darstellung erschließt.³⁰

²⁹ Vgl. zur Physik von Höhenlagen die Abschnitte »Druck der Luft« sowie »Von der Wärme und Kälte« in Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkennniß (wie Anm. 11), Bd. 2, S. 356–392 bzw. S. 465–530.

³⁰ Es muss einer zukünftigen Studie vorbehalten bleiben, diese Behauptung für Kleists literarische Texte einzulösen.

Phyllis Roesch

KLEISTS ›HYMNE AN DIE SONNE‹ UND SCHILLERS KONZEPT VON SPRACHBEWEGUNG UND LANDSCHAFTSDICHTUNG

Am 23. Oktober 1795 schreibt Wilhelm von Humboldt an Schiller:

Ihre Elegie, liebster Freund, hat mich zu sehr gefesselt, als daß ich es mir nicht, da Sie mir kein baldiges Zurückschicken empfohlen hatten, hätte vergönnen sollen, sie länger zu behalten, um sie ganz zu studiren, und mich mit jedem einzelnen Theil genau bekannt zu machen. Wohin man sich wendet, wird man durch den Geist überrascht, der in diesem Stücke herrscht, aber vorzüglich stark wirkt das Leben, das dieß unbedeutlich schön organisierte Ganze beseelt. Ich gestehe offenherzig, daß unter allen ihren Gedichten, ohne Ausnahme, dieß mich am meisten anzieht, und mein Innres am lebendigsten und höchsten bewegt. Den ganzen großen Inhalt der Weltgeschichte, die Summe und den Gang alles menschlichen Beginnens, seine Erfolge, seine Gesetze und sein letztes Ziel, alles umschließt es in wenigen, leicht zu übersehenden, und doch so wahren und erschöpfenden Bildern. Das eigentliche poetische Verdienst scheint mir in diesem Gedicht sehr groß; fast in keinem Ihrer übrigen sind Stoff und Form so mit einander amalgamirt [...]. (NA 35, 392)¹

Die Rede ist von Schillers prominenter Elegie *›Der Spaziergang‹*. Das in der Erstfassung nur mit *›Elegie‹* betitelte Gedicht steht im großen Zusammenhang der Ästhetik und Geschichtsphilosophie der Zeit, innerhalb seines Werkes in der Nachfolge ästhetischer und philosophischer Studien und Grundlegungen seines dichterischen Schaffens (vgl. NA 2/I, 308–314). Humboldts Brief sind bereits die wichtigsten Aspekte dieser Untersuchung der Elegie zu entnehmen. Der Text ist bewegt und beseelt, und er bewegt auch den Rezipienten. Darüber hinaus spricht Humboldt mit der Stoff-Form-Relation ein Element der Schillerschen Ästhetik an. In der Fassung von 1800 hebt Schiller mit dem veränderten Titel *›Der Spaziergang‹* bekanntlich noch deutlicher die poetische Bewegung hervor. Der Spaziergang als Textform wurzelt in der sich damals regenden Leidenschaft für Bewegung im Freien, aber auch in der inneren, geistesgeschichtlichen Entwicklung, dem für die Aufklärung programmatischen Ausgang des Menschen aus seiner selbstver-

¹ Zitatnachweise hier und im Folgenden im Fließtext unter Angabe der Sigle NA und der Band- und Seitenzahl nach Friedrich Schiller, Schillers Werke. Nationalausgabe, hg. von Julius Petersen u.a., Weimar u.a. 1943ff.

schuldeten Unmündigkeit.² Movens sowohl des körperlichen als auch des gedanklichen Gehens ist die Idee der Freiheit, mit dieser einhergehend die Forderung nach Autonomie. Schillers Denken – und damit auch seine Poetik – ist ein fein verzweigtes Netz; seine größten Anliegen sind in ihrer systematischen Verbindung wie Fäden, die sich darin untrennbar miteinander verknüpfen. Dazu gehören die Verwirklichung der Freiheitsidee in der Selbstbestimmtheit, der Einklang mit der allumfassenden, heiligen Natur, die Frage nach dem Gang der Geschichte und der Entwicklung der Menschheit zu einer höheren Stufe der Humanität sowie die Rolle der Kunst und des Dichters.

In Schillers Werk gibt es keine gesondert ausgeführte Sprachphilosophie, wohl aber findet sich u. a. in den sogenannten Kallias-Briefen eine Definition von Sprache und Dichtung sowie die des analogen Verhältnisses von Stoff und Form. Leichtigkeit, Spiel und Bewegung sind als Ausdruck von Freiheit auf der Ebene der Poetik die Bedingungen einer Sprache der Dichtung im Schillerschen Sinne. Diese ästhetische und poetische Grundlage einer solchen Realisierung ist am Beispiel der Elegie „Der Spaziergang“ zu ersehen, deren Natureingang in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse ist. Jene Sprache und Bildlichkeit zeichnet sich für Schiller durch einen besonderen Modus der Bewegung aus und bildet den Stoff seiner Elegie. Dieser Modus der Bewegung verbindet ihn mit Kleist. Die Besprechung des Natureingangs der Elegie Schillers soll in einem ersten Schritt die Grundlage für eine vergleichende Betrachtung der „Hymne an den Unendlichen“ von Schiller und der „Hymne an die Sonne“ von Kleist schaffen. Im zweiten Schritt werden die Landschaftsdarstellungen von Schillers Elegie und Kleists Briefen hinsichtlich ihrer ästhetischen Ziele vergegenwärtigt, um dann im dritten Schritt die beiden Hymnen miteinander zu vergleichen.³ Damit sollen die Gemeinsamkeiten, aber auch die Unterschiede beider Autoren aufgezeigt werden, die sich in Bezug auf Landschaftsästhetik und Sprachbewegung ergeben. Dies betrifft insbesondere die Dynamik der Bilder und die Bewegung auf der Ebene des Verses.⁴

² Vgl. Immanuel Kant, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Berlinische Monatsschrift 2 (1794), S. 481–494, hier S. 481.

³ Eine vergleichende Analyse der beiden Hymnen gibt es bislang nicht. In der Ausgabe der Werke Kleists von Helmut Koopmann ist die Schiller'sche Hymne als Vorlage genannt, und auch bei Volker Nölle finden sich nur wenige Sätze, in denen vor allem der Unterschied der Gewichtung des Visuellen bei Kleist gegenüber dem Akustischen bei Schiller hervorgehoben wird. Vgl. den Kommentar zur „Hymne an die Sonne“ in Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke, mit Nachwort, Anmerkungen und Zeittafel hg. von Helmut Koopmann, München 1994, S. 1110f.; Volker Nölle, Heinrich von Kleist. Niederstieg- und Aufstiegsszenarien. Versuch einer Phantasmata- und Modell-Analyse; mit einem Exkurs zu Hofmannsthal, Sternheim, Kafka und Horváth, Berlin 1997, S. 173. Gestreift wird ein Vergleich auch von Günter Blamberger, Nicht zu hoch hinaus? Kleists „Hymne an die Sonne“. In: Silesia Nova. Vierteljahresschrift für Kultur und Geschichte 5 (2008), S. 8–12.

⁴ Den Anstoß zu diesen Überlegungen gab zum einen Dirk Oschmann, Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist, München 2007. Die beiden Autoren eigenen Bewegungskonzepte werden darin untersucht. Schillers Wirken auf die Sprach- und Bewegungstheorie Kleists wird dabei ebenfalls hervorgehoben. Zum anderen schafft die Dynamik der Bilder als Korrelat der Sprachbewegung eine starke Verbin-

Am 21. September 1795 schreibt Schiller an seinen Freund Körner: »Die Elegie machte mir viel Freude. Unter allen meinen Sachen halte ich sie für diejenige, welche die meiste poetische Bewegung hat und dabei dennoch nach strenger Zweckmäßigkeit fortschreitet.« (NA 28, 60) Im Brief Franz Ludwig Albrecht von Hendrichs an Charlotte Schiller im Oktober 1795 heißt es über die ›Elegie‹: »Das Produkt einer Matthisonschen Gemüthsstimmung: aber wie anders ausgeführt! Eben die Mahlerey, das sanft verflößte Colorit! Aber wie viel reicher, wie ausgesuchter zu Zweck und Stimmung des Ganzen!« (NA 2/II A 276)

Von Landschaftsdichtung spricht Schiller als »einer eigenen Art von Poesie« (NA 22, 265), die gleichberechtigt neben den anderen Gattungen steht. In Bezug auf das Thema der Bewegung ist die Gestaltung, die in einer zeitlichen Abfolge geschieht, ein wichtiger Unterschied zur Landschaftsmalerei:

Der Dichter befindet sich bei Kompositionen dieser Art immer in einem gewissen Nachteil gegen den Maler, weil ein großer Teil des Effekts auf dem simultanen Eindruck des Ganzen beruhet, das er doch nicht anders als sukzessiv in der Einbildungskraft des Lesers zusammensetzen kann. Seine Sache ist nicht sowohl, uns zu repräsentieren, was ist, als was geschieht; und versteht er seinen Vorteil, so wird er sich immer nur an denjenigen Teil seines Gegenstandes halten, der einer genetischen Darstellung fähig ist. (NA 22, 274)

Der Spaziergänger besiedelt die Landschaft und ist die Figur, die der Leser verfolgt, sodass sich auch vor ihm stets ein neuer Teil der Landschaft eröffnet. Gleichsam mit »Claude Lorrains Zauberpinse« entwirft Schiller diese Landschaft (NA 22, 266). Der Blick fällt auf das »braune Gebirge« und den »grünenden Wald« (Vs. 6), die die Wiese berahmen, auf der sich der »ländliche Pfad« windet (Vs. 14). Schließlich eröffnet sich dem Wanderer ein unendliches Panorama, das im »Dufte« (Vs. 30) ein Horizont beschließt. Im Verschwinden der Konturen wird Unendlichkeit symbolisiert. Die Landschaft der ›Elegie‹ enthält über die Elemente der klassischen, Lorrainschen Landschaft hinaus einen Wechsel der Szenerie und auch die Aufeinanderfolge und nicht die Gleichzeitigkeit von Schönheit und Erhabenheit wie in der Malerei. Das Heraustreten aus dem Wald, wodurch der Wanderer, unvermittelt im starken Sonnenlicht stehend, die sich vor ihm ausbreitende Ferne langsam überblickt, ist so dargestellt: »Aber plötzlich zerreißt der Flor. Der geöffnete Wald giebt / Ueberraschend des Tags blendendem Glanz mich zurück.« (Vs. 27f.) Dieser Wechsel von Landschaftseindrücken, von Licht und Dunkel ist so nur in der Landschaftsdichtung möglich. Lessings *Laokoon* klingt hier an. An bekannter Stelle heißt es dort, dass »das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kommt«.⁵ Wolfgang Riedel schließt daraus:

dung. Claudia Benthien gibt unter dem Artikel ›Schiller‹ im ›Kleist-Handbuch‹ einen Überblick über die Forschungslage zum Vergleich Schiller-Kleist und weist auf die zahlreichen lohnenswerten Desiderate hin, die sich daraus ergeben. In: Ingo Breuer (Hg.): Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2009, S. 219–227.

⁵ Gotthold Ephraim Lessing, Werke 1766–1769, Bd. 5/2, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a.M. 1990, S. 127.

Poetische Landschaftsdarstellung kann demnach Anschaulichkeit nur gewinnen, wenn sie das Tableau verzeitlicht und in ein Geschehen auflöst. Schiller, der diese Forderung verwirklicht, indem er das Natur-Gemälde in der »genetischen« Form eines Spaziergangs entfaltet, kann also auch die Totalität einer Ideallandschaft gar nicht anders als »sukzessiv [...]« zusammensetzen.⁶

Die Schönheit der Eingangsszene und die Erhabenheit der Bergwelt mit ihrem Panorama bestimmen die vieldiskutierte Eröffnung der Elegie. Dass es hier jedoch nur um die Darstellung der beiden ästhetischen Kategorien, insbesondere der des Erhabenen ginge, erweist sich schnell als unzureichende Interpretation. Denn zum Gefühl der Erhabenheit bei Schiller reicht nicht etwa die Kantische Vorstellung einer Gefahr für das Leben, sondern die existentielle Bedrohung muss wirklich gegeben sein. Damit handelt es sich bei der Einordnung des Wanderers als reines Symbol des Erhabenen und als Verweis auf das Reich der Ideen um eine Fehldeutung. Ein »geländerter Steig« (Vs. 36) garantiert die physische Sicherheit und verhindert die vollständige Erhebung zum Bewusstsein der geistigen Existenz, d.h. der zweiten Hälfte der Doppelnatür des Schillerschen Menschen.⁷ Die Darstellung rauer, gefährlicher Gebirgswelt und abschüssiger Bergschluchten gehört wohl in die Kategorie des Erhabenen, führt ferner aber auch zu einer Betrachtung des Gegenteils, beispielsweise unendlicher Höhe und Tiefe. Zugleich wird auf diese Weise eine Verbindung der Sphären herausgebildet. So heißt es etwa in Vers 33f.: »Endlos unter mir seh' ich den Aether, über mir endlos, / Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab [...].« Dies lässt die Überlegung einer besonderen Bedeutung der erhabenen Darstellung zu, da Schiller das Erhabene neben dem Ziel der ästhetischen Ganzheit in Verbindung mit dem Schönen⁸ auch zur Konstruktion eines unermesslichen Raums nutzt, dessen Koordinaten gegenüberliegende Punkte darstellen.

Neben der für das Denken Schillers wohl wichtigsten Antinomie von Sinnlichkeit und Vernunft, sind auch die von Licht und Finsternis, Höhe und Tiefe von großer Bedeutung. Die Auseinandersetzung mit Schillers Gedicht lässt sich unter dem Aspekt einer »Stolz-Sturz-Pyramide« durchführen, wie es Martin Dyck genannt hat, einer weiteren Antinomie von Hybris und Nemesis, deren Momente des Aufsteigens und Herabfallens sich durch das Werk Schillers ziehen und sich als charakteristische Vertikalität festigen.⁹ Das Heterogene ist die Ursache einer starken Spannung. Alle genannten Gegensätze entfalten ihre Wechselwirkung im bildlichen Oben und Unten. So entsteht Bewegung, wird Verbindung zwischen eigentlich unvereinbaren Polen hergestellt.¹⁰ Der Raum, in dem Aufstieg und Sturz stattfinden, nimmt bei Schiller dadurch enorme Ausmaße an.

⁶ Wolfgang Riedel, *Der Spaziergang. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*, Würzburg 1989, S. 50.

⁷ Vgl. Riedel, *Der Spaziergang* (wie Anm. 6), S. 44.

⁸ Vgl. Riedel, *Der Spaziergang* (wie Anm. 6), S. 45.

⁹ Vgl. Martin Dyck, *Die Gedichte Schillers. Figuren der Dynamik des Bildes*, Bern 1967, S. 10.

¹⁰ Vgl. Dyck, *Die Gedichte Schillers* (wie Anm. 9), S. 8.

Auch auf der Ebene der Sprache legt Schiller im Übrigen für das Distichon eine solche Vertikalität in seinem Epigramm »Das Distichon« 1796 fest: »Im Hexameter steigt des Springquells silberne Säule, / Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.« (NA I, 285)

In »Kallias oder Über die Schönheit« klärt Schiller, was unter freier Darstellung zu verstehen ist.¹¹ Die Natur des Dargestellten darf nicht unter dem Zwang der Natur des Künstlers und der Natur des darstellenden Stoffes stehen. Der Stoff der Dichtung ist die Sprache;¹² und dieser Sprache muss der Dichter anstelle ihres abstrakten, gattungshaften Charakters neue Sinnlichkeit und Individualität am Gegenstand verleihen. Für Schiller ist die Verbindung von Bedeutungen und Wörtern bekanntlich »zufällig u: willkürlich« sowie »durch Übereinkunft miteinander verbunden«.¹³ Das bedeutet für das poetische Werk, den Stoff, also »Worte und ihre Flexions und constructionsGesetze« [sic!] und die Form, also die »Anwendung derselben« in ein entsprechendes Verhältnis zu setzen.¹⁴ Vor allem der Chiasmus ist für Schiller ein Mittel der Bewegung, da er ständig neue Verknüpfungen ermöglicht: »Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde, / Von der heilgen Natur ringen sie lüstern sich los.« (Vs. 141f.)

Die Elegie ist nicht nur wegen der Bewegung innerhalb des Distichons, sondern auch als *genus grande* die beweglichste Textform.¹⁵ In »Über Naive und Sentimentalische Dichtung« heißt es für die Gattungen Satire, Idylle und Elegie:

Die sentimentalische Dichtung [...] hat es daher immer [...] mit zwey streitenden Objekten, mit dem Ideale nehmlich und mit der Erfahrung, zugleich zu tun, zwischen welchen sich weder mehr noch weniger als gerade die drey folgenden Verhältnisse denken lassen. [...] In dem ersten Falle wird es durch die Kraft des innern Streits, durch die energische Bewegung, in dem andern wird es durch die Harmonie des innern Lebens, durch die energische Ruhe, befriedigt; in dem dritten wechselt Streit mit Harmonie, wechselt Ruhe mit Bewegung. (NA 20/I, 466)

Die stärkste Ruhe in der »Elegie« zeigt sich in einer Häufung von Adjektiven in der Darstellung der unberührten Natur, die stärkste Bewegung zeigt sich analog in der Häufung von Verben in der Darstellung der Gegenwart und im Gang der Menschheitsgeschichte. »Sey mir gegrünzt mein Berg mit dem röthlich strahlenden Gipfel! / Sey mir Sonne gegrünzt, die ihn so lieblich bescheint.« (Vs. 1f.) ist ein Beispiel für Ruhe. Bewegung drücken diese Distichen mit beschleunigenden Zeilensprüngen aus:

Ach, da reissen im Sturm die Anker, die an dem Ufer
Warnend ihn hielten, ihn faßt mächtig der flutende Strom,
Ins Unendliche reißt er ihn hin, die Küste verschwindet,
Hoch auf der Fluten Gebirg wiegt sich entmastet der Kahn,
Hinter Wolken erlöschen des Wagens beharrliche Sterne,

¹¹ Vgl. Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden. Frankfurter Ausgabe, hg. von Otto Dann u.a., Frankfurt a.M. 1988–2004, Bd. 8, S. 322.

¹² Vgl. Schiller, Werke und Briefe (wie Anm. 11), S. 327.

¹³ Schiller, Werke und Briefe (wie Anm. 11), S. 328.

¹⁴ Schiller, Werke und Briefe (wie Anm. 11), S. 329.

¹⁵ Vgl. Oschmann, Bewegliche Dichtung (wie Anm. 4), S. 186.

Bleibend ist nichts mehr, es irrt selbst in dem Busen der Gott.
Aus dem Gespräche verschwindet die Wahrheit, Glauben und Treue
Aus dem Leben, es lügt selbst auf der Lippe der Schwur. (Vs. 143–150)

So sind Hexameter und Pentameter entweder als Ähnliches beschreibend aneinander gereiht, oder aber die Handlung schreitet rasch voran.¹⁶

Schillers Bewegungskonzept zeigt sich also als dynamischer Wechsel zwischen Oben und Unten sowie zwischen Vernunft und Sinnlichkeit. Sprachlich sind diese Bewegungen in der Struktur des Distichons und durch die syntaktische Beweglichkeit der Wörter und Satzteile umgesetzt. Die Anarchie der Sprache wird in Form gebracht und erhält durch den Dichter die erst wahre Bedeutung konstituierende Individualisierung. Welches Verhältnis hat Kleist zur Bewegung, Sprachbewegung?

Kleists Reise- und Wanderleidenschaft bezeugen vor allem die Briefe der Jahre 1799–1802. Die Landschaftsbeschreibungen sind in Komposition, Arrangement und Wirkung der Gebirgswelten und Gipfelaussichten aussagekräftige Dokumente der zeitgenössischen Euphorie für schöne Natur, Landschaften und Gärten und nicht zuletzt des Genres der Landschaftsdichtung. Die Landschaft wird in den Beschreibungen und Betrachtungen ästhetisiert und emotionalisiert, zum Landschaftsbild gemacht. Vor allem das Wilde und Unregelmäßige sowie Ruinen bestimmen die Betrachtung der Landschaft in den Kategorien des Schönen, Erhabenen und Malerischen.¹⁷

Auf die Betrachtung eines sprichwörtlichen Bildes von einer Landschaft, das sich vor ihm ausbreitet, weist neben vielen anderen der Brief vom 4./5. September 1800 an Wilhelmine von Zenge hin:

Jetzt habe ich das Schönste auf meiner ganzen bisherigen Reise gesehen, u ich will es Dir beschreiben.
Es war das Schloß *Lichtenstein*. Wir sahen von einem hohen Berge herab, rechts und links dunkle Tannen, ganz wie ein gewählter Vordergrund; zwischen durch eine Gegend, ganz wie ein geschloßnes Gemälde. In der Tiefe lag zur Rechten am Wasser das Gebirgsstädtchen; hinter ihm, ebenfalls zur Rechten, auf der Hälfte eines ganz buschigten Felsens, das alte Schloß Lichtenstein; hinter diesem, immer noch zur rechten ein höchster Felsen, auf welchem ein Tempel steht. Aber zur linken öffnet sich ein weites Feld, wie ein Teppich, von Dörfern, Gärten u Wäldern gewebt. Ganz im Hintergrunde ahndet das Auge blasse Gebirge u drüber hin, über die höchste matte Linie der Berge, schimmert der bläuliche Himmel [...]. (DKV IV, 107f.)

Beeinflusst ist Kleists Blick auf die Landschaft in seinen Briefen auch durch den Besuch der Dresdner Gemäldegalerie, wo Claude Lorrains „Landschaft mit Rast auf der Flucht nach Ägypten“ und „Küstenlandschaft mit Acis und Galatea“ ausgestellt wurden.¹⁸ Kleists Blick auf das Elbtal wird von Lorrains Kunst sehr geprägt: »Viel später, nachdem er im Mai 1801 die Bilder der Dresdner Gemäldegalerie

¹⁶ Vgl. Mathias Anderegg, Friedrich Schiller: Der Spaziergang, St. Gallen 1964, S. 79.

¹⁷ Vgl. Hilda M. Brown, Das Malerische und das Erhabene. Kleist und die englischen Empfindungen vor Landschaften. In: Kjb 1994, S. 49–66, hier S. 58.

¹⁸ Vgl. Brown, Das Malerische und das Erhabene (wie Anm. 17), S. 59.

intensiv studiert hat, erscheint das Tal der Elbe bei Dresden ihm »wie ein Gemälde von Claude Lorrain«.¹⁹

Im Juli 1799 wandert Kleist mit den Geschwistern Ulrike und Leopold und dem befreundeten Carl von Gleißenberg im Riesengebirge. Die Besteigung der Schneekoppe hält er mit dem Eintrag der »Hymne an die Sonne« in das Fremdenbuch der Hampelbaude (Koppenbuch) fest.²⁰ Es ist bemerkenswert und aufschlussreich, dass Kleist am höchsten Punkt des Gebirges angesichts des Panoramas an einen Dichter denkt. Die Tatsache, dass dieser Dichter Schiller ist, birgt eine Reihe interessanter Zusammenhänge.

Es handelt sich um keinen geringeren Abstand als den von »Himmel und Erd« (NA 1, 101, Vs. 1), in dem sich der Raum von Schillers Gedicht »Hymne an den Unendlichen« entfaltet. Dieser Raum ist durch wenige, markante Teile einer weiten Landschaft bestimmt. »[H]och in der Lüfte Meer, / In der Wiege des Sturms« (Vs. 1f.), liegt der Ort der Betrachtung. Auf dem höchsten Gipfel, dem »Zakenfels« (Vs. 2), eröffnet sich der Blick über Wolkenmassen, die sich zum »Gewittersturm« (Vs. 12) verdichten; die Perspektive auf die Weite des Horizonts und die Tiefe unter den Wolken ist Ursprung des Gefühls des Erhabenen, das im Verweis auf die Unendlichkeit gipfelt: »Und ich denke dich, Ewiger.« (Vs. 6) Die Natur ist der »Spiegel Jehovahs« (Vs. 10).²¹

Sehr wahrscheinlich ist, dass Kleist Schillers Hymne auswendig wusste. Zebaoth wird gegen Helios getauscht; der signifikanteste Unterschied liegt sicherlich im zweiten Vers der letzten Strophe. Bei Schiller heißt es: »Brüllend spricht der Orkan Zebaoths Namen aus.« (Vs. 14), bei Kleist heißt es: »Leuchtend schreibt der Gott seinen Namen dahin« (DKV III, 403, Vs. 14). Die Erkenntnis Gottes ist der Schluss, den Schiller schreibt, Kleists Hymne endet in der Huldigung Gottes, der als Licht im Sonnenaufgang in der Welt erscheint. Das Schillersche Vorbild ist ohne Frage mehr am Transzentalen, Kleists Gedicht am Materiellen der diesseitigen Welt orientiert. Die Erkenntnis des Ewigen, der Unendlichkeit Gottes steht der »Welt« (Vs. 8) und dem Leuchtenden, dem Licht gegenüber. Die Schrift, die bei Kleist ebenfalls als leuchtend in das Naturbild eingeschrieben wird, ist eine besondere Versinnlichung der Sprache. Das »Kreaturen, erkennt ihr mich?« (Vs. 17) bei Schiller wird passend zum Sturm vom »Griffel des Blizes« (Vs. 16) geschrieben, Kleists »Kreaturen, huldigt ihr mir?« (Vs. 17) erstrahlt im Licht. Der »Griffel des Strahles« (Vs. 16) bei Kleist ist, wie man unweigerlich denkt, der Vorfänger der göttlichen Inschrift in »Der Griffel Gottes«.²²

Kleist hat, wie es aussieht, Schillers Vorlage mit seiner eigenen Sprachaffassung versehen. Der Modus der Darstellung ist hier insbesondere das Zeigen.²³ Schrift bedeutet für Kleist Fixierung von Sprache, Unbeweglichkeit und damit

¹⁹ Brown, Das Malerische und das Erhabene (wie Anm. 17), S. 56.

²⁰ Vgl. Koopmann, Hymne an die Sonne (wie Anm. 3), S. 1110f.

²¹ Die Idee der Erkenntnis Gottes und seiner Unendlichkeit aus der Unendlichkeit der Natur geht auf Giordano Bruno zurück. Klopstock, Haller und Uz sind mit ihren Gedichten zu dieser Vorstellung wichtige Vorbilder Schillers. Vgl. NA 2/II A, 92f.

²² Vgl. Helmut Sembdners Kommentar zur »Hymne an die Sonne« in SW⁹ I, 916.

²³ Vgl. Oschmann, Bewegliche Dichtung (wie Anm. 4), S. 231.

Entfernung von der Wahrheit. Beweglich bleibt sie jedoch im Sprechen, das als das sinnliche Moment der Sprache fungiert.²⁴ Gerade in der »Hymne an die Sonne« wird im Sprechen und in der Erscheinung und Versinnlichung der Schrift die Schrift beweglich. Der Name Gottes wird zwar in Schrift festgehalten, was angesichts der Kleistschen Sprachauffassung durchaus als eine Kennzeichnung des Ewigen gelesen werden kann.²⁵ Die Bewegung des Schreibens drückt sich jedoch vor allem im Präfix »hin« aus, denn »Leuchtend schreibt der Gott seinen Namen dahin, / Hingeschrieben / Mit dem Griffel des Strahles« (Vs. 14f.). Der Vorgang des Schreibens wird dadurch betont. Auch der Wechsel vom aktiven Schreiben zum Partizip »Hingeschrieben« markiert Anfang und Ende eines Prozesses. Versinnlicht resp. verbildlicht wird dies zusätzlich mit dem gleichzeitigen Erscheinen von Helios, der das Sonnenrad heraufwälzt.

Die Versinnlichung des Wortes steht hier vor dem Bild einer Landschaft. Die starke Ähnlichkeit der beiden Hymnen lässt sich auch innerhalb der Räumlichkeit der Höhe und Tiefe, des Aufsteigens und Absteigens aufzeigen, das beide Gedichte kennzeichnet. Für Schiller ist der angesprochene Stolz-Sturz-Wechsel in der Sprache in parallelen Strukturen gegeben. Auch Kleists Vorstellung prägt eine starke Faszination von großer Höhe, Tiefe, Aufstieg, Abstieg, Sturz und Fall.²⁶ Der Sündenfall und Ohnmachtsfall sind spezielle Beispiele für Kleists Dramen, die die Verschmelzung von Wörtlichkeit und Bildlichkeit bei ihm auszeichnen. Eine dezentre Aneignung liegt also, wie man auf den ersten Blick sehen kann, im Falle der »Hymne an die Sonne« nicht vor. Gleicht man die Entstehungsdaten der Schillerschen Hymne 1776/77, der Kleists 1799 und der Anekdote 1810 ab, so erkennt man die weite Spanne, über die sich das Bild von der göttlichen Schrifterscheinung in Kleists Werk erstreckt.

Schiller und Kleist gemeinsam ist die Bewegung der Sprache, bei beiden verwirklicht in der syntaktischen Ordnung. Auch die Bilder sind durch ihre Dynamik stark bewegt und bei beiden betrifft dies die Landschaft. In der Frage nach der Stoff-Form-Relation verhält sich dies jedoch anders. Schiller konstatiert die fehlende Übereinstimmung von Gedanke und Wort, da die Verbindung zufällig und willkürlich sei (vgl. NA 22, 268). Kleist hingegen zielt mit der Forderung nach hoher Redegeschwindigkeit, dem agonalen und damit höchst bewegten Charakter des Sprechens in seinen Aufsätzen, die sich als Bewegungsstudien lesen lassen,²⁷ auf das Ideal der Gleichzeitigkeit von Denken und Sprechen ab. Das Sprachmaterial Kleists wird bis in die einzelnen Buchstaben zerbrochen und damit problematisiert. Schiller dagegen ist die Form geradezu heilig. Nichtsdestotrotz lässt sich möglicherweise im Schillerschen Ideal der Formgleichheit von unwillkürlichen Laut und Leidenschaft, also in der begleitenden Bewegung, schon das Kleistsche Gleichzeitsideal avant la lettre erkennen, wobei dieser Vermutung

²⁴ Vgl. Oschmann, Bewegliche Dichtung (wie Anm. 4), S. 238.

²⁵ Vgl. Oschmann, Bewegliche Dichtung (wie Anm. 4), S. 238.

²⁶ Vgl. Nölle, Heinrich von Kleist (wie Anm. 3), S. 173. Für Kleists Dramen zeigt diese Aufwärts- und Abwärtsbewegung Helmut J. Schneider, Standing and Falling in Heinrich von Kleist. In: Modern Language Notes 115 (2000), H. 3, S. 502–518.

²⁷ Vgl. Oschmann, Bewegliche Dichtung (wie Anm. 4), S. 206.

gesondert nachzugehen wäre. Schillers Poetik der Bewegung in der Verbindung von Landschaft und Sprache ist im *Spaziergang* in Vollkommenheit verwirklicht. Diese paradigmatische Ausarbeitung hat ihre Ursprünge und Abbilder in vielen anderen Gedichten. Dies gilt auch für den jungen Schiller, der Kleist besonders beeindruckte, und so möchte man das Desiderat formulieren, Kleists *Hymne an die Sonne* in die Reihe einer Bildlichkeit und Bewegung einzureihen, die sich als Zeichen der Wahlverwandtschaft an dem großen Dichter Schiller zunächst orientiert, ihn mit diesem Hinweis wohl auch parodiert. Sie dient als Vorlage, die sich als fruchtbar erweist, eine eigene Sprachauffassung zu entwickeln und auf einem ebenso schwindelerregenden Standpunkt über den Häuptern der Riesen eigene, neue Wege zu beschreiten.

GENIE ODER GESCHÄFTSMANN? Autorschaft zwischen Natur und Literaturbetrieb in Kleists Briefen

Im September 1800 schreibt Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge nach einer längeren brieflichen Abhandlung ganz unverblümt: »Verzeihe mir diese Umständlichkeit. Ich denke einst diese Papiere für mich zu nützen.« (MA II, 629) Kleist entschuldigt sich hier für den langen und oftmals detaillierten Bericht aus Würzburg, der, wie er zugibt, mehr für ihn selbst als für seine Verlobte bestimmt ist. Dieses Beispiel steht paradigmatisch für das, was Klaus Müller-Salget mit Blick auf Kleists gesamtes Briefwerk konstatiert, wenn er herausstellt, dass es dem Autor in seinen Briefen sehr viel weniger um die Adressaten als vielmehr um sich selbst gegangen ist.¹ Tatsächlich fungieren Kleists Briefe häufig nicht als Kommunikations-, sondern vielmehr als Ausdrucksmedium. In der Briefkultur des 18. Jahrhunderts ist dies keine Seltenheit, denn ab 1750 verknüpfte sich das Bedürfnis nach schriftlicher Mitteilung mit dem Bedürfnis nach Selbstreflexion. In dieser neuen Form übernimmt der Brief eine relevante Funktion für das Nachdenken des Schreibenden über die eigene Person und nähert sich so den charakteristischen Darstellungs- und Schreibweisen von Tagebuch, Autobiographie und Essay an.²

Auch Kleists Briefe sind voller autobiographisch anmutender Selbstbeobachtungen, Selbstreflexionen und Ich-Analysen. Dabei verwendet Kleist seine Briefe vor allem für unterschiedliche Rollenentwürfe: Er konzipiert sich, im Wandel mit seinen sich stets ändernden ›Lebensplänen‹, zunächst als Wissenschaftler und Gelehrter, dann als Bauer und Familienvater sowie schließlich auch als Autor, Publizist, Redakteur und Journalist. Das Bild, das Kleist von seiner Autorschaft zeichnet, oszilliert – so meine zentrale These – zwischen dem Entwurf des Autors als naturhaftes Genie und dem Entwurf des Autors als Geschäftsmann. Kleists Selbstinszenierung funktioniert auf der Grundlage einer Bewegung, die mit einer ersehnten Flucht in eine naturnah konzipierte Autorschaft beginnt (I), mit einer anschließenden Rückkehr in die gesellschaftliche Ordnung des Literaturbetriebs vorläufig endet (II), um letztendlich das Modell der naturnahen und auch ›natürli-

¹ Vgl. Klaus Müller-Salget, Briefe [Art.]. In: Ingo Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2009, S. 180–183, hier S. 183.

² Vgl. Detlev Schöttker, Einführung. Briefkultur und Ruhmbildung. In: Ders. (Hg.), Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung, München 2008, S. 9–16, hier S. 9–11.

chen Autorschaft als das richtige zu propagieren und sich selbst als verkanntes Genie zu inszenieren (III).

Wenn nachfolgend versucht wird, diese Bewegung im Rahmen der skizzierten Argumentation nachzuzeichnen, dann kann dies nur auf der Grundlage einer exemplarischen Brieflektüre geschehen. Dabei lese ich die Briefe nicht bzw. nicht nur als biographisches Zeugnis, sondern vielmehr im gerade beschriebenen Sinn auch als eine literarische Form, die sich zwischen Authentizität und Fiktion bewegt und sich gerade durch diese Hybridität auszeichnet.³ Das Ergebnis ist ein »Mischmasch von Brief« (MA II, 539), wie es Kleist formuliert,⁴ und demnach nicht nur ein historischer, sondern vielmehr auch literarischer Selbstentwurf des Briefeschreibers, der stets abhängig ist von dessen Naturvorstellung.

I. Autorschaft und Natur. Oder: Der Autor als Genie

Kleists Briefe verhandeln den komplexen Begriff ›Natur‹ in ganz unterschiedlicher Art und Weise.⁵ Natur erscheint zum einen als Landschaft: Topisch überhöhte und immer wieder auch zivilisationskritische Landschaftsbeschreibungen finden sich etwa in den Briefen der Würzburger Reise sowie der Reise nach Paris und in die Schweiz. Natur erscheint in den frühen Briefen zudem als moralische und normative Instanz: Die in Anlehnung an Rousseau konzipierte Sittenlehrerin (vgl. MA II, 669)⁶ bzw. »Lehrmeisterin Natur« (MA II, 682)⁷ ist besonders in den Briefen an Wilhelmine von Zenge präsent. Natur erscheint schließlich als bzw. in Zusammenhang mit Kunst. Bereits in dem ersten überlieferten Brief, den Kleist im März 1793 an seine Tante Auguste Helene von Massow geschrieben hat, vergleicht er die sächsische Landschaft mit einem Gemälde: »Ich habe nie geglaubt daß es in der Natur so schöne Landschaften geben könne, als ich sie gemahlt gesehen habe; jetzt aber habe ich grade das Gegentheil erfahren.« (MA II, 534) Die Naturschönheit übertrifft also die Kunsts Schönheit. Die hier aufgerufene Konstellation ist nicht nur in Kleists frühen Briefen ein wichtiges Thema, sondern bildet vielmehr ein zentrales Motiv des gesamten Briefwerks.⁸

Der Begriff ›Natur‹ erscheint dabei – ganz gleich in welcher der drei genannten Kontexte Kleist ihn gebraucht – stets als utopischer und positiv konnotierter Rückzugsort vor der Gesellschaft. Natur verbindet Kleist mit Ursprünglichkeit,

³ Kleists Briefe werden in der neueren Forschung weitgehend als Literatur gelesen. Vgl. Jeffrey Champlin, Bombenpost 2011. Zur Rezeption von Kleists Briefen. In: KJb 2010, S. 170–177, hier S. 171.

⁴ Brief an Auguste Helene von Massow, 13.(–18.)3.1792 (1793).

⁵ Für einen detaillierten Überblick vgl. Hans-Dieter Fronz, Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists, Würzburg 2000, S. 29–88.

⁶ Brief an Wilhelmine von Zenge, 16.11.1800.

⁷ Brief an Wilhelmine von Zenge, 29.11.1800.

⁸ Textstellen, in denen Kleist Natur und Kunst bzw. Naturschönheit und Kunsts Schönheit miteinander engführt, finden sich in den Briefen zuhauf. Vgl. stellvertretend MA II, 590 (an Wilhelmine von Zenge, 16.8.1800), 623 (an Wilhelmine von Zenge, 5.9.1800), 743 (an Karoline von Schlieben, 18.7.1801).

Freiheit, Gefühl, Herz und Menschlichkeit, während er die Gesellschaft mit Vernunft, Verstand und Unmenschlichkeit assoziiert. In diesem Dualismus folgt er der Naturauffassung des zeitgenössischen Diskurses, denn mit Beginn der Aufklärung wurde die Natur zum Inbegriff dessen erklärt, wonach der Mensch streben solle.⁹ In seinen Briefen macht Kleist daher deutlich, dass er in Harmonie mit der Natur eine ehrliche Existenzgrundlage abseits des von der Gesellschaft geforderten Amtes zu finden hofft; eine Existenzgrundlage, die seiner Neigung entspricht und nicht fremdbestimmt ist. An Wilhelmine von Zenge schreibt er in diesem Sinne im Oktober 1801: »Das soll ich thun, das weiß ich bestimmt – Ach, Wilhelmine, Welch ein unsägliches Glück mag in dem Bewußtsein liegen, seine Bestimmung ganz nach dem Willen der Natur zu erfüllen!« (MA II, 775) Sowohl seine Absicht, sich den Wissenschaften zuzuwenden als auch sein Vorhaben, ein Bauer in der Schweiz zu werden, beschreibt Kleist daher als eine von der Natur vorhergesetzte Lebensaufgabe. Und auch den Plan, ein Autor zu werden, entwickelt Kleist aus einer Nähe und Neigung zur Natur heraus.

Der Ursprung seiner Autorschaft liegt bereits in topographischer Hinsicht in einem Raum, den Kleist als Naturraum entwirft: in der Schweiz. Von den Schrecken der Großstadt Paris geplagt, flieht Kleist nach Thun auf seine kleine Insel. Die Schweizer Natur bildet eine ländlich-beschauliche Gegenwelt zur Hauptstadt Frankreichs. Am 16. Dezember 1801 schreibt Kleist nach seiner Ankunft an Ulrike von Kleist: »Von hier aus giengen wir durch das französische Elsaß nach Basel. Es war eine finstre Nacht als ich in das neue Vaterland trat. Ein stiller Landregen fiel überall nieder. [...] Mir war's, wie ein Eintritt in ein anderes Leben.« (MA II, 787f.)

Kleist inszeniert hier eine Art Wieder- oder auch Neugeburt, wie Günter Blamberger herausgestellt hat.¹⁰ Und dabei handelt es sich nicht nur um eine Neugeburt als Landmann, sondern zugleich um eine Neugeburt als Autor. Denn erst am Thuner See, weit ab von der verhassten Gesellschaft, beginnt Kleist zu dichten. Hier entsteht die vorläufige Fassung seines Erstlings *Die Familie Schroffenstein* und auch die Arbeit am *Zerbrochenen Krug* und dem *Guiskard* hat Kleist aller Wahrscheinlichkeit nach in der Schweiz aufgenommen.¹¹ In einem Brief an Ulrike von Kleist berichtet er nicht direkt von seiner Autorschaft, sondern vielmehr nur von einer ›Arbeit‹. Am 1. Mai 1802 schreibt er:

Jetzt leb' ich auf einer Insel in der Aare, am Ausfluß des Thunersees, recht eingeschlossen von Alpen, $\frac{1}{4}$ Meile von der Stadt. Ein kleines Häuschen an der Spitze, das wegen seiner Entlegenheit sehr wohlfeil war, habe ich für sechs Monate gemietet u. bewohne es ganz allein. Auf der Insel wohnt auch weiter niemand, als nur an der andern Spitze eine kleine Fischerfamilie [...]. Der Vater hat mir von zwei Töchtern eine in mein Haus gegeben [...]: ein freundlich-liebliches Mädelchen, das sich ausnimmt, wie ihr Taufname: Mädeli. Mit der Sonne stehn wir auf, sie pflanzt mir Blumen in den Garten, [...] während ich arbeite für die Rückkehr zu euch [...]. Weiter weiß ich von der ganzen Welt nichts mehr. (MA II, 804f.)

⁹ Vgl. Fronz, Verfehlte und erfüllte Natur (wie Anm. 5), S. 15.

¹⁰ Vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 154f.

¹¹ Vgl. Franz M. Eybl, Kleist-Lektüren, Wien 2007, S. 36.

In einem Brief an Wilhelmine von Zenge offenbart Kleist deutlicher, worum es sich bei dieser Arbeit handelt: Er sei »in ein ganz einsames Häuschen auf einer Insel in der Aare« (MA II, 807) gezogen, wo er sich nun »an die Schriftstellerei machen« (MA II, 807) müsse, teilt er ihr am 20. Mai 1802 mit. Unabhängig davon, wie detailliert Kleist über seine aktuelle Tätigkeit berichtet, betont er in beiden Briefen seine Abgeschiedenheit von jeglicher Zivilisation. Er »komme selten von der Insel, sehe niemand, lese keine Bücher« (MA II, 805) und »brauche nichts« (MA II, 805) außer sich selbst. An der Tatsache, dass eine derartige Lebens- und Arbeitsweise in Harmonie mit der Natur ist, lässt Kleist in den zitierten Briefstellen keinen Zweifel. Das Bild eines bei Sonnenaufgang beginnenden Arbeitstages, an dem Mädeli Blumen in den Garten pflanzt, während er an seinen Texten schreibt, macht vielmehr den Anschein einer ländlichen Idylle, die kaum unbeschwerter sein könnte.

Das von Kleist entworfene Bild einer Autorschaft in der einsamen Schweizer Natur lässt seine – wohl gezielte – Integration in den örtlichen Literaturbetrieb in den Hintergrund treten. Denn Kleist bewegt sich in der Schweiz nicht nur in einem Naturraum, sondern vielmehr auch in literarischen Kreisen: »Zuweilen doch kommen Geßner, oder Zschokke oder Wieland aus Bern, hören etwas von meiner Arbeit, u. schmeicheln mir« (MA II, 805), berichtet er Ulrike von Kleist. Die drei Männer sind für Kleists Autorschaft bedeutsam, da sie ihn, wie Gerhard Schulz betont, »zum erstenmal in seinem Leben in eine literarisch tätige Gesellschaft brachten«.¹² Heinrich Zschokke war ein bereits national wie international erfolgreicher Dichter. Heinrich Geßner war nicht nur Buchhändler und Schriftsteller, sondern auch der Sohn des bekannten Idyllendichters und Verlegers Salomon Geßner, dessen Verlag er nach dem Tod des Vaters übernommen hatte. Mit Geßners Frau Charlotte Geßner, einer Tochter des von Kleist so verehrten Christoph Martin Wieland, offenbart sich zudem ein weiterer Weg in den zeitgenössischen Literaturbetrieb. Gestärkt wird diese Verbindung durch Kleists dritten Freund Ludwig Wieland, Sohn von Christoph Martin Wieland, und ebenfalls im Verlag seines Schwagers Heinrich Geßner tätig. Dass ein derartiges soziales Umfeld Kleists literarische Produktivität gefördert hat, liegt auf der Hand,¹³ weshalb es verwundern mag, dass der Autor in seinen Briefen nicht ausführlicher darüber berichtet hat. Auch die Tatsache, dass Kleist, wie bereits zitiert, weiterhin für die »Rückkehr« (MA II, 805) zu seiner Familie arbeitet, macht ersichtlich, dass er wohl nicht eine dauerhafte Abgeschiedenheit in der Natur angestrebt hat, sondern vielmehr Erfolg, Ruhm und Ehre, die ihm eine Rückkehr nach Preußen ermöglichen sollten.

Dennoch betont Kleist in seinen frühen Briefen konsequent die Nähe von Autorschaft und Natur. Dies schlägt sich auch sprachlich nieder: Denn sowohl sein künstlerisch-literarisches Talent als auch seine Tätigkeit als Autor beschreibt

¹² Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie, durchgesehene und aktualisierte Sonderausgabe, München 2011, S. 231.

¹³ Im November 1802 (vordatiert auf 1803) erscheint dann auch Kleists Erstling *Die Familie Schroffenstein* bei Geßner in Zürich. Vgl. Schulz, Kleist (wie Anm. 12), S. 232.

Kleist mit einer Bildsprache, die dem Bereich der Natur entlehnt ist. Als er Wilhelmine von Zenge erstmals berichtet, dass er sich gerne im »schriftstellerischen Fach« betätigen wolle, betont er: »Ich könnte nach Paris gehen u. die neueste Philosophie in dieses neugierige Land verpflanzen [...].« (MA II, 664)¹⁴ Im März 1803 schreibt er an Ulrike von Kleist im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Autor, dass der Mensch dasjenige »Talent anbauen« (MA II, 812) müsse, das er vorherrschend in sich fühle. Wenig später berichtet er ihr, dass er mit seinem Guiskard-Drama den »Kranz der Unsterblichkeit [...] pflücken« (MA II, 814)¹⁵ möchte usw. Kleists Naturmetaphorik ist der Botanik bzw. Landwirtschaft entlehnt. Verpflanzen, pflücken und anbauen: All diese Verben bezeichnen landwirtschaftliche Tätigkeiten. Diese sind zwar mit der Natur verbunden, aber dennoch nur zu einem gewissen Grad auch als natürliche Vorgänge zu betrachten. Denn beim Pflanzen, Pflücken und Anbauen verbinden sich Natur und Mensch zu einer harmonischen Einheit. Es handelt sich in diesem Sinne um natürliche Vorgänge, die durch Menschenhand angestoßen bzw. geformt sind.

In ein derartiges Licht rückt Kleist auch seine Tätigkeit als Autor, wobei die Be- tonung von Einsamkeit und Einzelgängertum, gepaart mit einem sich auch sprachlich ausdrückenden Hang zur Botanik, an Jean-Jacques Rousseaus *Träume- reien eines einsamen Spaziergängers* (1787/88) erinnern.¹⁶ Rousseau, der mit seinem letzten Werk einen »der großen Einsamkeitstexte der abendländischen Literatur«¹⁷ verfasst hat, bemerkt gleich zu Beginn des ersten Spaziergangs: »So bin ich nun allein auf dieser Welt, habe keinen Bruder mehr, keinen Nächsten, keinen Freund, keine Gesellschaft außer mir selber.«¹⁸ In einer derartigen Einsamkeit ist es das Pflanzenreich, dem sich der denkende und fühlende Mensch zu öffnen habe. Im siebenten Spaziergang heißt es:

Leuchtende Blumen, Glanz der Wiesen, kühle Schatten, Bäche, Haine, üppiges Grün – kommt und läutert meine Phantasie [...]! Meine Seele, zu keinen großen Regungen mehr fähig, kann nur noch durch wahrnehmbare Dinge zur Tätigkeit gebracht werden.¹⁹

Erst die Natur könne also die Seele zur Tätigkeit anregen und besonders die Botanik habe die Fähigkeit »eine wahre Kette von Vorstellungen auszulösen«, so Rousseau.²⁰ Eine naturnahe Autorschaft, wie Kleist sie in seinen frühen Briefen entwirft, scheint sich an solchen Vorstellungen zu orientieren.

Autorschaft zeigt sich darüber hinaus in Kleists früheren Briefen nicht nur als ein derartig naturalisierter, sondern auch als ein sexualisierter und auf diese Weise

¹⁴ Brief an Wilhelmine von Zenge, 13.11.1800.

¹⁵ Brief an Ulrike von Kleist, 3.7.1803.

¹⁶ Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, übers. von Ulrich Bossier, Nachwort von Jürgen von Stackelberg, Stuttgart 2003.

¹⁷ Jürgen von Stackelberg, Nachwort. In: Rousseau, *Träumereien eines einsamen Spazier- gängers* (wie Anm. 16), S. 191–214, hier S. 198.

¹⁸ Rousseau, *Träumereien eines einsamen Spaziergängers* (wie Anm. 16), S. 7.

¹⁹ Vgl. Rousseau, *Träumereien eines einsamen Spaziergängers* (wie Anm. 16), S. 129.

²⁰ Rousseau, *Träumereien eines einsamen Spaziergängers* (wie Anm. 16), S. 137.

mit der Natur verbundener Schaffensakt. Im Oktober 1801 schreibt Kleist an Wilhelmine von Zenge:

Aber *Bücherschreiben* für Geld – o nichts davon. Ich habe mir, da ich unter den Menschen in dieser Stadt [Paris] so wenig für mein Bedürfniß finde, in einsamer Stunde [...] ein Ideal ausgearbeitet; aber ich begreife nicht, wie ein Dichter das Kind seiner Liebe einem so rohen Haufen, wie die Menschen sind, übergeben kann. (MA II, 775)

Die Textherstellung wird hier gleichgesetzt mit einem Prozess der organischen Fortpflanzung: Das Werk wird zum Kind des Autors. Derartige Bilder von Autorschaft als Zeugung, Geburt und Elternschaft sind – wie Anne Bohnenkamp herausgearbeitet hat – eng mit dem Körper des Autors verbunden. Die Autorschaft entzieht sich auf diese Weise einer bewussten Steuerung durch den Geist. Sie wird zu einem körperlichen, naturgegebenen Prozess und der Text zu einem natürlichen Organismus.²¹

Eine solche Verbindung von Natur und Autorschaft, wie man sie in Kleists frühen Briefen findet, knüpft an die genieästhetische Debatte an, die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland etablierte.²² Während der Autor in den älteren Autorschaftsmodellen noch mehr oder minder abhängig ist von übergeordneten Instanzen,²³ agiert das Genie bzw. Originalgenie vollkommen selbstständig. Das Genie, so formuliert es Christian Begemann, gehorcht nicht mehr überkommenen Normen, sondern nur noch seiner Natur.²⁴ Diese Überlegungen gehen auf Immanuel Kants ebenso grundlegende wie bekannte Genie-Definition zurück, die sich zu Beginn von § 46 in seiner 1790 publizierten *Kritik der Urteilskraft* nachlesen lässt:

Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte

²¹ Vgl. Anne Bohnenkamp, Autorschaft und Textgenese. In: Heinrich Detering (Hg.); Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart und Weimar 2002, S. 62–79, hier S. 63.

²² Die genieästhetische Neuorientierung wurde vor allem von Edward Young und Immanuel Kant vorbereitet. Edward Youngs *Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* erschien 1759 in London und wurde schon ein Jahr darauf ins Deutsche übersetzt. Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Ursprung von Schöpfung und Kreativität sowie dem Bild des Originalgenies bei Young findet sich bei Günter Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen oder: *Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne*, Stuttgart 1991, S. 60–65. Immanuel Kant setzte sich in der 1790 erschienenen *Kritik der Urteilskraft* mit dem Geniekonzept auseinander und entwarf ein Geniebild, das deutlich von Edward Youngs Ausführungen abweicht. Für eine Darstellung des Geniedankens bei Kant vgl. Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen, S. 65–71. Zur Entwicklung der Genieästhetik in Deutschland vgl. zudem die umfangreiche Arbeit von Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde., Darmstadt 1985.

²³ Der *vates* ist abhängig von einer göttlichen Instanz, der *poeta faber* von einer bestimmten Technik, und der *poeta doctus* von einem überlieferten Wissen oder von Autoritäten.

²⁴ Vgl. Christian Begemann, Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik. In: Detering (Hg.), Autorschaft (wie Anm. 21), S. 44–61, hier S. 46.

man sich auch so ausdrücken: *Genie* ist die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.²⁵

Das Konzept des Originalgenies wird hier als Autorschaftsmodell lesbar, das genieästhetische und naturphilosophische Überlegungen miteinander verbindet und den Autor als Produkt der Natur, ja als Natur selbst denkt. Denn die Quelle der künstlerischen Inspiration wird allein in der Person des Autors verortet. Auf diese Weise wird er zum Zentrum des Ursprünglichen, Angeborenen, Unverwechselbaren und Natürlichen erklärt. Der von ihm geschaffene Text ist ebenso einzigartig (original) wie auch autonom und gehorcht keinen fremden bzw. außerästhetischen Zwecksetzungen mehr.²⁶ Daher ist er Kant zufolge ein Produkt der so genannten »schönen Künste, die das Genie als schaffende Natur produziert.²⁷

Die Vermutung, dass es sich auch bei ihm um ein Genie handeln könnte, äußerte Kleist erstmals in einem Brief an seine Schwester Ulrike von Kleist. Am 25. November 1800 schreibt er:

Denn selbst die besten Könige entwickeln wohl gern das schlummernde Genie, aber das entwickelte drücken sie stets nieder; und sie sind wie der Blitz, der entzündliche Körper wohl entflammt, aber die Flamme ausschlägt.

Ich fühle wohl, daß es unschicklich ist, so etwas selbst zu sagen, indessen kann ich nicht leugnen, daß mir der Gedanke durch die Seele geflogen ist, ob es mir nicht einst so gehen könnte? (MA II, 678)

Dass Kleist bei diesen Selbstsicherheit ausstrahlenden Überlegungen auch seine Tätigkeit als Autor im Kopf hat, ist insofern naheliegend, als er erst ein paar Tage zuvor erstmals von dem Plan berichtet hatte, sich dem »schriftstellerischen Fach« zuzuwenden (vgl. MA II, 663f.).²⁸ Während sich Kleist in seinen frühen Briefen demnach in der Tradition des naturnahen Geniediskurses entwirft, findet in den späteren Briefen ein Bruch mit dieser Denkrichtung statt.

II. Autorschaft und Literaturbetrieb. Oder: Der Autor als Geschäftsmann

Im Sommer 1806 schreibt Kleist einen Brief an seinen Freund Rühle von Lilienstern, in dem er auch seine Autorschaft thematisiert:

Meine Vorstellung von meiner Fähigkeit ist nur noch der Schatten von jener ehemaligen in Dresden. Die Wahrheit ist, daß ich das, was ich mir vorstelle, schön finde, nicht das, was ich leiste. Wär ich zu etwas Anderem brauchbar, so würde ich es von Herzen gern ergreifen: ich dichte bloß, weil ich es nicht lassen kann. (MA II, 855)

²⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, mit einer Einleitung und Bibliographie hg. von Heiner F. Klemme, mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti, Hamburg 2001, S. 193.

²⁶ Vgl. Begemann, *Der Körper des Autors* (wie Anm. 24), S. 46.

²⁷ Die schönen Künste bilden Kant zufolge das Gegenteil zu den mechanischen, erlernbaren Künsten. Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 25), S. 197.

²⁸ Brief an Wilhelmine von Zenge, 13.11.1800.

Kleist wirkt ernüchtert und deprimiert. Der Gedanke, dass er ein Genie sein könne, scheint in weite Ferne gerückt. Womöglich aufgrund der mangelnden Anerkennung als Schriftsteller berichtet er in seinen Briefen ab dem Herbst 1807 im Familien- und Freundeskreis kaum über seine literarischen Projekte.²⁹ Nur in Korrespondenzen mit unterschiedlichen Vertretern des Literaturbetriebs äußert sich Kleist über seine Werke. Bei diesen offiziellen Schriftwechseln handelt es sich um »Geschäftspost«,³⁰ wie Klaus Müller-Salget herausgestellt hat. Zumeist seien es, so Müller-Salget weiter, Bittbriefe, die »inhaltlich nicht sehr viel her[geben]«.³¹ An den Verleger Johann Friedrich Cotta schreibt Kleist am 7. Juni 1808 beispielsweise:

Was das *Taschenbuch* betrifft, so übergebe ich mich damit nunmehr, so wie mit Allem, was ich schreibe, ganz und gar in Ew. Wohlgebohren Hände. Wenn ich *dichten* kann, d. h. wenn ich mich mit jedem Werke, das ich schreibe, so viel erwerben kann, als ich nothdürftig brauche, um ein zweites zu schreiben; so sind alle meine Ansprüche an dieses Leben erfüllt. (MA II, 907)

Wenn derartige Geschäftsbrieve demnach auch auf den ersten Blick nicht allzu viel hergeben mögen, so zeigen sie doch deutlich einen veränderten Selbstentwurf Kleists als Autor. Die naturhaft-idyllischen Verklärungen von Kunst und Autorschaft aus den früheren Briefen sind den Anforderungen des Literaturbetriebs gewichen. Der Literaturbetrieb bildet bekanntlich den Rahmen für die Produktion, Distribution und Rezeption literarischer Texte und ist nicht als festes Gebilde, sondern vielmehr als ein sich stetig wandelndes Beziehungsgeflecht zu verstehen, dem unterschiedliche Akteure und Institutionen angehören.³² In dieser Gestalt offenbart er, wie Steffen Richter betont, den »Konnex zwischen Kunst und Geld³³ und zeigt den literarischen Text nicht als Produkt eines naturhaften Schaffens, sondern vielmehr auch als Ware. Im Rahmen einer so verstandenen Autorschaft bedeutet Dichten für Kleist nur noch – wie oben zitiert – so viel Geld einzunehmen, dass es genügt, um ein weiteres Werk zu schreiben. Autorschaft erscheint hier nicht länger als naturgegebene und selbstbestimmte Berufung, sondern vielmehr als Beruf: Kleist versteht sich, wie er in Briefen an seine Schwester Ulrike von Kleist herausstellt, als »Geschäftsmann« (MA II, 890),³⁴ der in »der litterarischen Welt« (MA II, 883)³⁵ auftritt.

Die von Kleist zahlreich geschriebenen Bittbriefe sind dabei zugleich Forderungsbrieve, in denen der Autor sein Recht – und zwar besonders sein finanzielles Recht – an seinen Texten einfordert. In einem Brief an Rühle schreibt er bereits im August 1806:

²⁹ Eine Ausnahme sind hier die Briefe an Marie von Kleist. Vgl. stellvertretend MA II, 894.

³⁰ Müller-Salget, Briefe (wie Anm. 1), S. 182.

³¹ Müller-Salget, Briefe (wie Anm. 1), S. 182.

³² Vgl. Steffen Richter, Der Literaturbetrieb. Eine Einführung. Texte – Märkte – Medien, Darmstadt 2011 (Einführungen Germanistik), S. 8.

³³ Richter, Der Literaturbetrieb (wie Anm. 32), S. 8.

³⁴ Brief an Ulrike von Kleist, 17.12.1807.

³⁵ Brief an Ulrike von Kleist, 25.10.1807.

Ich will mich jetzt durch meine dramatische [sic] Arbeiten ernähren; und nur, wenn du meinst, daß sie auch dazu nicht taugen, würde mich dein Urtheil schmerzen, und auch das nur bloß weil ich verhungern müßte. Sonst magst du über ihren Werth urtheilen, wie du willst. In drei bis vier Monaten kann ich immer ein solches Stück schreiben; [...] so kann ich davon leben. Auch muß ich mich im Mechanischen verbessern, an Übung zunehmen, und in kürzern Zeiten, besseres liefern lernen. (MA II, 855)

Während Kleist das „Bücherschreiben für Geld“ zuvor noch vehement verabscheute, geht es ihm nun gerade darum. Es gilt, wie er betont, die Arbeitsprozesse zu optimieren, um die Werke im Literaturbetrieb an den Mann bringen zu können. Um dies zu erreichen, nimmt Kleist auch Eingriffe in seine Arbeit in Kauf.³⁶ In einem Brief an den Dramatiker Heinrich Joseph von Collin, geschrieben im Dezember 1808, heißt es:

Das Käthchen von Heilbronn, das, wie ich selbst einsehe, nothwendig verkürzt werden muß, konnte unter keine Hände fallen, denen ich dies Geschäft lieber anvertraute, als den Ihrigen. Verfahren Sie ganz damit, wie es der Zweck Ihrer Bühne erheischt. Auch die Berliner Bühne, die es aufführt, verkürzt es; und ich selbst werde vielleicht noch, für andere Bühnen, ein Gleiches damit vornehmen. (MA II, 912)

Für Kleist zählt offenbar immer mehr der wirtschaftliche und nicht länger der ästhetische Wert seiner Texte. Ein derartiges Verständnis von Autorschaft lässt sich an das zweite zentrale Autorschaftsmodell der Kleist-Zeit anbinden, das sich parallel zur genieästhetischen Konzeption durchsetzte: die Entwicklung des Urheberrechts. Dieses juristische Autormodell etablierte sich im 18. Jahrhundert zunächst in Großbritannien, dann auch in den Vereinigten Staaten, Frankreich und schließlich in Deutschland.³⁷ Im Urheberrecht ist die Verfügungsgewalt des Autors über seinen originalen Text rechtlich fixiert;³⁸ hier verbinden sich produktionsästhetische Vorstellungen also mit juristischen und ökonomischen. Das Urheberrecht betont demnach nicht – wie die Genieästhetik – die ästhetischen Gesichtspunkte von Autorschaft, sondern vielmehr die geschäftlichen. Derartige wirtschaftliche Forderungen versuchte Kleist nicht nur im Hinblick auf seine

³⁶ Dies war freilich nicht immer der Fall. In seinem Brief an Goethe vom 24. Januar 1808 macht Kleist noch deutlich, dass er keine Änderungen an „Penthesilea“ zulassen werde. Da die zeitgenössischen Bühnen, so Kleist, »weder vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen« seien, dass er mit einer Aufführung seines Trauerspiels rechnen könne, müsse er »in diesem Fall auf die Zukunft hinaussehen, weil die Rücksichten gar zu niederschlagend wären.« (MA II, 897)

³⁷ Vgl. Fotis Jannidis u.a., Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächttern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. In: Dies. (Hg.), Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999, S. 3–35, hier S. 7–9. Zur Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland vgl. zudem die einschlägige Arbeit von Heinrich Bosse, Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn u.a. 1981.

³⁸ Wie Martha Woodmannsee und Peter Jaszi betonen, hat das internationale Urheberrecht seine Bezogenheit zur romantischen Autorkonzeption bis in die heutige Zeit beibehalten. Vgl. Martha Woodmansee und Peter Jaszi, Die globale Dimension des Begriffs „Autorschaft“. In: Jannidis u.a. (Hg.), Rückkehr des Autors (wie Anm. 37), S. 391–419, hier S. 402.

Autorschaft durchzusetzen, sondern vielmehr auch in Bezug auf andere Tätigkeiten im Publikationsgeschäft. Als beispielhaft mag der Briefwechsel mit dem Staatskanzler Karl August von Hardenberg und seinem Regierungsrat Friedrich von Raumer gelten, in dem es um den Erhalt der *»Berliner Abendblätter«* geht. Denn hier betont Kleist in einem rauen Ton inständig »die Gerechtigkeit [s]eines Entschädigungsgesuchs« und den Anspruch auf eine »Geldvergütigung« (MA II, 960).³⁹

Während sich Kleist in seinen Briefen zwischen 1807 und Anfang 1811 demnach als ein Urheber und Geschäftsmann im Literaturbetrieb entwirft, findet in den Briefen gegen Ende seines letzten Lebensjahres eine erneute Wendung des Autorschaftsentwurfs statt. Günter Blamberger hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass Kleist gerade mit seinen allerletzten Briefen, den Todesbriefen, ganz bewusst ein Autorbild für die Nachwelt arrangierte. Die Abschiedsbriebe seien »Teil einer grandiosen Inszenierung, [...] mit der Kleist seine Rezeptionsgeschichte selbst präformiert hat«.⁴⁰ Seinen Nachruhm habe der Autor auf diese Weise kalkuliert gesteuert und die »Regeln [...] mit denen man das Bild seiner Autorschaft konstruiert«⁴¹ bis in die heutige Zeit bestimmt.⁴² Dieses von Kleist entwickelte Autorbild ist erneut am naturnahen Geniediskurs orientiert.

III. Zurück zur Natur. Oder: Der Autor als verkanntes Genie

In seinem letzten Lebensjahr wendet sich Kleist wieder verstärkt der Natur zu. An Friedrich de la Motte Fouqué schreibt er im April 1811:

Fast habe ich ganz und gar vergessen, wie die Natur aussieht. Noch heute ließ ich mich, in Geschäftten, die ich abzumachen hatte [...] über die Spree setzen; und die Stille, die mich plötzlich in der Mitte der Stadt umgab, das Geräusch der Wellen, die Winde, die mich anwehten, es gieng mir eine ganze Welt erloschener Empfindungen wieder auf. (MA II, 966f.)

Während Kleists Neigung zur Natur vor lauter »Geschäftten« offenbar in den Hintergrund getreten war, betont er sie nun wieder. Dabei bringt er die Natur erneut auch mit seiner Autorschaft in Verbindung und reflektiert bezeichnenderweise sein Dasein als Autor zwischen Natur und Literaturbetrieb. Im Mai 1811 schreibt er an seine Kusine Marie von Kleist:

Es weht mich zuweilen bei der Lektüre oder im Theater, wie ein Luftzug aus einer allerfrühesten Jugend an. Das Leben das vor mir ganz öde liegt, gewinnt mit Einem mal eine wunderbar herrliche Aussicht, und es regen sich Krafte in mir, die ich ganz erstorben glaubte. Alsdann will ich meinem Herzen ganz und gar, wo es mich hin führt folgen und schlechterdings auf nichts Rüksicht nehmen als auf meine eigne innerliche Befriedigung. Das Urtheil dr Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht; be-

³⁹ Brief an Friedrich von Raumer, 22.2.1811.

⁴⁰ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 10), S. 452.

⁴¹ Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 10), S. 452.

⁴² Vgl. Günter Blamberger, Ökonomie des Opfers. Kleists Todes-Briefe. In: Schöttker (Hg.), Adressat: Nachwelt (wie Anm. 2), S. 145–160.

sonders das Kätkchen von Heillbron 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 verfuhr [...] Kurz ich will mich von dem Gedanken ganz durchdringen, dß wenn ein Werk nur recht frei aus dem Schoos eines menschlichen Gemüths hervorgeht, dßelbe auch nothwendig darum der ganzen Menschheit angehören müße. (MA II, 969)

Naturmetaphorik findet sich gleich zu Beginn des Briefs, denn wie ein »Luftzug« aus der frühen Jugend weht es Kleist an. Er beklagt den negativen gesellschaftlichen Einfluss auf seine Autorschaft und betont, dass »Das Kätkchen von Heilbronn« nur durch die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, voller Missgriffe sei. Kleist bedauert seine Anpassung an die Konventionen des Literaturbetriebs und wendet sich wieder ganz der naturnahen Autorschaft zu. Ein Werk solle stets – wie er sagt – »frei aus dem Schoos eines menschlichen Gemüths« (MA II, 969) hervorgehen. Hier findet sich erneut das aus der Genieästhetik stammende Bild von Autorschaft als Schwangerschaft und Geburt. Eine solche Autorschaft ist weder durch gesellschaftliche Zwänge geformt noch auf ökonomische Zwecke aus. Der Schlussatz zeigt die Nachdrücklichkeit, mit der sich Kleist einer solchen naturhaften Autorschaft verbunden fühlt: Er spricht davon, dass er sich mit dem vorgebrachten Gedanken ganz durchdringen wolle. Er will sich also *aktiv* mit diesem Gedanken durchdringen, anstatt sich lediglich durchdringen zu lassen.

In diesem Sinne formt Kleist seinen Selbstentwurf als naturnaher und von der Gesellschaft entfremdeter Autor im Laufe seines letzten Lebensjahres weiter aus. In einem späteren Brief an Marie von Kleist, geschrieben im November 1811, begründet Kleist seinen Selbstmord. Hier nennt er familiäre Gründe ebenso wie politische. Ganz besonders hebt er jedoch die Tatsache hervor, dass er als Autor nicht anerkannt worden ist:

Ich habe meine Geschwister immer, [...] zum Theil wegen der Freundschaft, die sie für mich hatten, von Herzen lieb gehabt; so wenig ich davon gesprochen habe, so gewiß ist es, daß es einer meiner herzlichsten und innigsten Wünsche war ihnen einmal, durch meine Arbeiten und Werke, recht viel Freude und Ehre zu machen. [...] [D]er Gedanke, das Verdienst, das ich doch zulezt, es sey nun groß oder klein, habe, gar nicht anerkant zu sehn, und mich von ihnen als ein ganz nichtsütziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Theilnahme mehr werth sey betrachtet zu sehn, ist mir überaus schmertzhaft, wahrhaftig es raubt mir nicht nur die Freuden die ich von der Zukunft hoffte, sondern es vergiftet mir auch die Vergangenheit. (MA II, 992)

Der Briefauszug zeigt, dass Kleist selbst sich am Ende seines Lebens als Autor durchaus ernst nimmt. Zu Unrecht fühlt er sich in seiner Leistung verkannt und es schmerzt ihn, dass das zuletzt doch vorhandene Verdienst seiner Werke nicht geschätzt wird. Kleists Ausführungen erinnern hier an den Topos des verkannten Genies oder *poète maudit*, dem – unverstanden vom Rest der Welt – nur die Selbstaufopferung bzw. Selbstopferung bleibt.⁴³ Der *poète maudit* ist bekanntlich der in

⁴³ Seinen Selbstmord inszeniert Kleist als ein derartiges Opfer für die Kunst. Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 10), S. 461–463.

seiner Genialität verkannte und aus der Gesellschaft ausgeschlossene Autor, der nicht zuletzt aufgrund seiner Außenseiterexistenz an der Grenze des Wahnsinns oder auch des Todes lebt, schreibt und seinem avantgardistischen Kunstideal folgt. Er verachtet die Werte und Normen der ihm umgebenden bürgerlichen Gesellschaft, in die er sich nicht integrieren kann, und geht oftmals an dieser zugrunde. Erst nach seinem Tod findet er die ihm gebührende Anerkennung, denn erst zu diesem Zeitpunkt werden seine Texte in der Gesellschaft und im Literaturbetrieb rezipiert und gewürdigt.⁴⁴ Damit bestärkt Kleist an seinem Lebensende ein Autorbild, das sich abgewandelt bereits in seinen frühen Briefen finden lässt. Die Denkfigur des sich aufopfernden und dennoch verkannten Menschen entwickelte Kleist bereits 1799 in einem Brief an seine Schwester Ulrike von Kleist:

Verstanden wenigstens mögte ich gern zuweilen sein, wenn auch nicht aufgemuntert u. gelobt; von *einer* Seele wenigstens mögte ich gern zuweilen verstanden werden, wenn auch alle andern mich verkennen. [...] Große Entwürfe mit schweren Aufopferungen auszuführen, ohne selbst auf den Lohn *verstanden zu werden* Anspruch zu machen, ist eine Tugend, die wir wohl bewundern, aber nicht *verlangen* dürfen. (MA II, 565f.)

Und in einem Brief an Wilhelmine von Zenge, geschrieben im Oktober 1801, lässt Kleist verlauten: »Es mag wahr sein, daß ich so eine Art von verunglücktem Genie bin [...].« (MA II, 774) Dieses Bild des Autors Kleist als ein von der Familie, von der Gesellschaft und vom Literaturbetrieb verkanntes und daher verunglücktes Genie ist dasjenige, das bis in die heutige Zeit nachwirkt und die Kleist-Rezeption nachhaltig prägt.

⁴⁴ Gwendolyn Diane Gwin setzt den *poète mandit* mit dem Autor in der Romantik und dem romantischen Bild von Autorschaft gleich. Vgl. Gwendolyn Diane Gwin, *A Study of the Concept of Poète Maudit in the Romantic Tradition*, Auburn und Alabama 1974.

Nora Weinelt

VERLORENE UNSCHULD

Die trügerische Idylle im Werk
Heinrich von Kleists

I.

Eine Idylle bei Kleist? Das scheint schwer vorstellbar. Sein Werk ist weniger für seine paradiesischen Naturbeschreibungen bekannt als vielmehr für Gewaltdarstellungen, die in der Literatur seiner Zeit ihresgleichen suchen. Spritzendes Blut, aus dem Schädel quellende Hirne und blinde Mordlust, so scheint es, spielen in Kleists Werk eine gewichtigere Rolle als stereotype Bestandteile einer Idylle wie ländliches Schäferleben, schattige Bäume und kühle Quellen. Und doch sind solche Gewaltdarstellungen häufig aufs Innigste mit idyllischen Gegenentwürfen verquickt, die allerdings im Text in den Hintergrund treten. Die Kleist-Forschung hat sich in den letzten Jahren – besonders seit der Veröffentlichung von Hans-Dieter Fronz' »Verfehlte und erfüllte Natur« – wieder verstärkt damit beschäftigt, diese idyllischen Gegenentwürfe zu analysieren und ihre Rolle für Kleists Werk herauszuarbeiten.¹

Kleists Idyllen erweisen sich dabei immer als zumindest in Frage gestellte, meist offensiv bedrohte oder zerstörte. Sie stellen in Kleists tragisch angelegten Texten (etwa in »Die Familie Schroffenstein«, »Penthesilea« oder im unten näher erörterten »Das Erdbeben in Chili«) einen harmonischen Trugschluss vor der tragischen Dissonanz der Katastrophe dar; eine kurze Passage, die »die Wirklichkeit zum Traum [veredelt]«,² nur um die Protagonisten dann alptraumartig zu verfolgen. Sie verstärken damit kontrastierend den Eindruck der Gebrechlichkeit der Welt, den wir bei Kleist so oft finden.

Ich werde auf den folgenden Seiten zwei von Kleists einschlägigsten »Idyllen«, das Dramolett »Der Schrecken im Bade« und die Novelle »Das Erdbeben in Chili«, im Hinblick auf die Gattungstradition der Idylle untersuchen; im Mittelpunkt steht dabei die Frage nach der ontologischen Möglichkeit der Kategorie *Unschuld*, die sich für die aufklärerische Idylle als konstitutiv erweist, bei Kleist jedoch genau in ihrer Unmöglichkeit akzentuiert wird.

¹ Hans-Dieter Fronz, *Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 2000.

² László Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, aus dem Ungarischen von Akos Doma, München 1999, S. 152.

II.

Der Begriff Idylle stammt aus dem Griechischen, εἰδύλλιον bedeutet eigentlich ›kleine Form, ›kleines Gedicht, wird aber mit erstaunlicher Beharrlichkeit als ›kleines Bildchen übersetzt, vermutlich wegen der oft tableauhaften Handlungsarmut der Gattung.³ Als Begründer der Idyllendichtung gilt Theokrit (Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr.), und bereits bei ihm wird ein Missverhältnis zwischen Mensch und Natur sichtbar – Voraussetzung der Idylle ist ja am sich schon, dass auch eine nicht-idyllische Umwelt existiert. Nicht nur spielen die Idyllen Theokrits, der in Alexandria lebte, in seiner Heimat Sizilien, was häufig als eines der frühesten Beispiele der menschlichen Entfremdung von der Natur gedeutet wird; ein »Spannungsverhältnis zwischen Natürlichem und Artifiziellem«⁴ wird auch dadurch deutlich, dass Theokrits neue Gattung als Hybrid aus verschiedenen älteren Formen der Dichtung hervorgeht.⁵ Auch das Bild, das Theokrit von den Schäfern, den charakteristischen Protagonisten der Idylle, vermittelt, ist in hohem Maße künstlich – von ermüdender Arbeit findet sich hier keine Spur, die Eintönigkeit der Tätigkeit sorgt im Gegenteil dafür, dass sich die Schäfer mit dichterischer Muße dem Lobpreisen des Hirtengottes Pan oder dem Wettgesang widmen können. Die Idylle ist also von Anfang an ein konstruierter Ort scheinbar primitiver Natur, eine ›geistige Landschaft,⁶ wie Bruno Snell sie genannt hat. Konstitutiv ist zudem – und deshalb hält sich die falsche etymologische Herleitung des Wortes wohl schon so lange – die Darstellung einer ausschnitthaften Wirklichkeit, in der die Handlung beinahe ebenso stillsteht wie die Zeit. Der statisch-bildhafte Charakter wird von den räumlichen Voraussetzungen noch unterstützt. Die Idylle ist immer begrenzt, oft zum Beispiel durch eine Felswand, sie hat den ›Charakter des Abgeschirmten, Eingegrenzten, Geborgenen.«⁷

Im 18. Jahrhundert etabliert sich die Idylle als eigenständige Gattung der deutschsprachigen Literatur. Den Grundstein dafür legt der Schweizer Salomon Geßner, dessen Idyllen in ganz Europa eine begeisterte Leserschaft finden – unter anderem Jean-Jacques Rousseau, mit dem Geßner die Vorstellung teilt, die Entwicklung der Gesellschaft sei verantwortlich für den moralischen Verfall der Menschen. Geßners Idyllen orientieren sich stark an Theokrit, akzentuierten die Gattung aber an einer entscheidenden Stelle neu: Im Zentrum steht ›nicht mehr der

³ Für eine ausführliche Darstellung der Geschichte der Idylle als Gattung vgl. Renate Böschenstein-Schäfer, Idylle, Stuttgart 1977 sowie Klaus Garber (Hg.), Europäische Bukolik und Georgik, Darmstadt 1976.

⁴ Böschenstein-Schäfer, Idylle (wie Anm. 3), S. 8.

⁵ Böschenstein-Schäfer nennt hier Frühformen der bukolischen Dichtung und den Mimus. »Das Originelle der neuen Gattung liegt darin, daß dieses dramatische Element [des Mimus] ebenso wie das lyrische der Hirtengesänge in das Maß des Hexameters und damit in die rezitativische Vortragsweise wie überhaupt in die ganze Tradition des Epos überführt wurde.« (Böschenstein-Schäfer, Idylle, wie Anm. 3, S. 8).

⁶ Vgl. Bruno Snell, Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft. In: Ders., Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Göttingen 1975, S. 257–274.

⁷ Böschenstein-Schäfer, Idylle (wie Anm. 3), S. 9.

poetologische Kanon des ›Schäfermäßigen‹ [...], sondern das *Empfinden*.⁸ In den Diskussionen über eine Gattungspoetik der Idylle, die in dem Moment virulent wird, in dem sich die Autoren immer weiter von den antiken Vorbildern entfernen, gehen die Meinungen über den Fokus der Idyllendichtung auseinander. Während in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts oft der potentiell sozialkritische Charakter und der moralische Aspekt der Idyllendichtung im Mittelpunkt stehen, fordert Herder 1801 eine Vorrangstellung der ästhetischen gegenüber der moralischen Dimension der Gattung.⁹

Allgemein kann man sagen: Das Feld der Idylle wird seit der Aufklärung erweitert. In zeitlicher und geographischer Ferne gelegen, ist Arkadien¹⁰ als Sinnbild für das Goldene Zeitalter, das sich bald von der christlichen Paradiesvorstellung nicht mehr problemlos trennen lässt, zum Sehnsuchtsort und damit zum Fixpunkt aufklärerischer Naturutopien geworden. Im Rahmen eines besonders von Rousseau geprägten triadischen Geschichtsmodells ist die Idylle nicht mehr nur unwiederbringlich verlorene Vergangenheit, sondern auch potentiell eintretende Zukunft.

Dennoch muss die Idylle nicht mehr zwingend eine ländliche Gegend darstellen, in der der Mensch simpel und im Einklang mit der Natur ›gut‹ lebt. Idyllisch ist nunmehr der Einklang des Menschen mit dem moralisch Guten – die bürgerliche Idylle entsteht und stellt die Frage nach Bedingungen und Möglichkeiten individuellen Glücksempfindens.

Statt eines retrospektiven goldenen Zeitalters, in dem Geßners Idyllen noch spielen, wird immer häufiger die Gegenwart als Schauplatz der Idylle benannt. Arkadien wird im subjektiven Erleben verankert, in Herders Worten: »Allenthalben blühe Arkadien, oder es blüht nirgend.«¹¹ Jean Paul fasst die Idylle in seiner berühmten Definition als »epische Darstellung des *Vollglücks* in der Beschränkung«,¹² für die der gesellschaftliche Stand der Protagonisten und der Ort des Geschehens gleichgültig sind. Durch eine solche Verlagerung des Idyllischen in das Subjekt wird das Spannungsverhältnis zwischen Natur und Kultur (das ist: der Mensch), das die Gattung seit der Antike beherrscht, scheinbar überwunden, wenn auch die *facto* nur verschoben: Die Problematik der Idylle kreist nun nicht mehr nur um Natur *und* Mensch, sondern auch um die Natur *des* Menschen. Als Folge daraus

⁸ Börschenstein-Schäfer, Idylle (wie Anm. 3), S. 74.

⁹ Vgl. Börschenstein-Schäfer, Idylle (wie Anm. 3), S. 87.

¹⁰ Vergil ist es, der in seinen ›Bucolica‹ den Sehnsuchtsort idyllischer Eintracht von Siziliern in den peloponnesischen Landstrich Arkadien, die mythische Heimat des Hirtengottes Pan, verlegt und der Idylle einen dezidiert politischen Impetus verleiht, indem er den friedlichen Einklang kontrastiv zum vom Bürgerkrieg entzweiten Rom beschreibt.

¹¹ Johann Gottfried Herder, Idyll. In: Herder's Werke. Nach den besten Quellen revidierte Ausgabe. Vierzehnter Theil. Adrastea, hg. von Heinrich Dünzter, Berlin o.J. [1879], S. 246–252, hier S. 250.

¹² Jean Paul, Werke. Bd. 5, hg. von Norbert Miller, Darmstadt 1960, S. 258.

ergibt sich, wie Helmut Schneider es ausdrückt, »eine Gegnerschaft gegen alles, was ›bloße, rohe Natur‹ ist.¹³

Kleist selbst hat sich, anders als etwa Goethe und Schiller, an der theoretischen Diskussion über die Idylle nicht beteiligt. Dennoch darf man davon ausgehen, dass die idyllischen Zwischenspiele in seinen Texten auf die zeitgenössischen Vorstellungen der Gattung Bezug nehmen. Immerhin entstehen seine Werke nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung von zwei der bekanntesten Idyllen der Zeit, Goethes *Hermann und Dorothea* (1797) und der *Luise* (1795) von Voß, deren berühmtes Gartenlaubenmotiv er immer wieder zitiert; in vielen Werken Kleists, etwa im *Käthchen von Heilbronn* finden sich explizite Gattungsreferenzen, und Salomon Geßners Sohn Heinrich kam Kleist in eine freundschaftliche Beziehung.¹⁴

III

Von Kleist selbst gibt es nur einen einzigen literarischen Text, der den Bezug zur Idylle explizit aufgreift. Es ist die Dichtung *Der Schrecken im Bade*, die den Untertitel *Eine Idylle* trägt (MA II, 501–505). Tatsächlich entspricht *Der Schrecken im Bade*, 1809 im *Phöbus* veröffentlicht, in vielen Punkten den zeitgenössischen Vorstellungen davon, wie eine Idylle auszusehen habe. Die dialogische Form, deren Umfang begrenzt ist, das ausschnithafte, räumlich klar abgegrenzte Stück Natur als Szenerie und der gehobene Sprachstil, in fünfhebige Jamben verpackt, sind äußerliche Kriterien der Gattung, die *Der Schrecken im Bade* erfüllt. Auf inhaltlicher Ebene greift Kleist außerdem zwei gängige Motive der Idyllendichtung auf, »nämlich das erotische Belauschen bzw. Beschauen und das Gespräch zwischen Braut und Freundin am Vorabend der Trauung«.¹⁵

Margarete schleicht sich am Vorabend ihrer Hochzeit aus dem Haus, um, so die gängige Interpretation, noch ein letztes Mal der Eingliederung in kulturelle Zwänge zu entfliehen. Dazu geht sie zu einem nahegelegenen See, in dem sie, die sich unbeobachtet glaubt, nackt ein Bad nimmt. Soweit sehr klassische Motive: Das Bad in der Quelle ist ein gewöhnliches Motiv idyllischer Naturverbundenheit. Der Gegensatz zwischen Natur und Kultur, der auf den Isotopieebenen *Nacktheit* und *Kleidung* das gesamte Dramolett durchzieht, ist zwar kein Bestandteil der klassisch-theokritischen Idylle, aber ein Allgemeinplatz ihrer aufklärerischen Variante.

Umso bemerkenswerter ist es deshalb, dass diese einzige explizit als solche betitelte Idylle Kleists die Gattungsreferenz von Anfang an als problematisch aussellt. Denn *Der Schrecken im Bade* beginnt mit einer dreifachen Täuschung.¹⁶

¹³ Helmut J. Schneider, Verkehrung der Aufklärung. Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists. In: Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics 11 (1998), S. 149–165, hier S. 155.

¹⁴ In Geßners Verlag ist ja dann Ende 1802 auch *Die Familie Schroffenstein* erschienen.

¹⁵ Schneider, Verkehrung der Aufklärung (wie Anm. 13), S. 154.

¹⁶ Vgl. hierzu Heinrich Ringleb, Heinrich von Kleist: Das Ende der Idyllendichtung. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 7 (1963), S. 313–351. Im Anschluss daran

Margarete hat sich unter dem Vorwand davongeschlichen, ein Lamm aus der Herde sei krank geworden. Die unvermittelte Erwähnung des Lamms zu Beginn wirkt allein schon fast wie eine Persiflage auf die Idyllendichtung. Noch dazu erweist sich Margaretes Aussage als eine glatte Lüge; sie hat in keinem Augenblick vor, ein krankes Lamm zu pflegen, wie sie es ihrer Familie gegenüber behauptet. Margarete pervertiert damit die Symbolik des Unschuldslamms. Diese Tatsache erscheint noch gravierender, wenn man außerdem die häufig unterstrichene Identifikation (oder sogar: Identität) Margaretes mit dem kranken Lamm in Betracht zieht.¹⁷

Im See, so sagt der Text weiter, spiegeln sich dann gebrochen der Mond und die Alpengipfel, die in den See »umgekehrt, / In den krystallnen See danieder tauchen« (Vs. 15f.) – eine Täuschung, dieses Mal visueller Art.¹⁸ Die dritte Täuschung geschieht, als Margarete, die im See badet, eine Stimme im Gebüsch hört und ihren Verlobten Fritz zu erkennen glaubt. Der Beobachter ist jedoch nicht Fritz, sondern die Magd Johanna, die sich mit verstellter Stimme und dessen Kleidern als Fritz ausgibt – allerdings erst *nachdem* Margarete den Beobachter als Fritz angesprochen hat. Johanna weiß, dass Margarete sich mit einer Lüge davongestohlen hat, und sie scheint zu ahnen, was der eigentliche Zweck ihres Ausflugs ist: Margarete versucht nicht nur ihren Körper, sondern auch ihre unterdrückten Leidenschaften im See abzukühlen. Als Johanna Margarete dann im See beobachtet, spiegeln ihre Worte fast sehnüchtig Margaretes Verhalten:

Ach! Wenn es nur die Sitte mir erlaubte,
Vom Ufer sänk' ich selbst herab, und wälzte,
Wollüstig, wie ein Hecht, mich in der Fluth! (Vs. 20f.)

Margarete erschrickt, als sie erkennt, dass sie nicht allein ist, sie gibt sich beschämtd darüber, dass Fritz, von dem sie sich beobachtet glaubt, sie schon vor der Hochzeitsnacht nackt gesehen haben könnte, taucht immer wieder unter, um ihren Körper zu verbergen, und droht sogar die Hochzeit absagen zu lassen.

Als die Verkleidung Johannas offenkundig wird, zeigt sich endgültig, worin das eigentliche Skandalon der Szene besteht. Schwerer als die Überschreitung eines tatsächlichen Verbots wiegt die Tatsache, dass Margarete Johannas Verkleidung als Fritz allzu schnell glaubt, an der Gegenwart ihres Verlobten keine Sekunde zweit-

aufßerdem John Hibberd, »All Beautiful in Naked Purity«. Heinrich von Kleists »Der Schrecken im Bade«. In: Konrad Feilchenfeldt u.a. (Hg.), Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung, Würzburg 2006, S. 35–44.

¹⁷ Beispielsweise bei Ringleb, Das Ende der Idyllendichtung (wie Anm. 16), S. 321f.: »Das kranke Lamm ist sie selbst. [...] Es ist eingepfercht, wie Grete am Schluß *geschnürt* ist.«

¹⁸ Vgl. dazu Ringleb, Das Ende der Idyllendichtung (wie Anm. 16), S. 320: »Die Alpengipfel spiegeln sich einmal *auf* der Fläche, tauchen aber auch *in* den See hinab. Mit diesem Bild wird der Begriff der Spiegelung bereits überschritten. Wo die physikalische Richtigkeit des Bildes [...] nicht hinreicht, kann die Metapher, und nur sie, sagen, daß, indem die Gipfel gespiegelt werden, sie in den See hinabtauchen. Blitzartig schnellt aus diesem einen Bild die Vorstellung von Täuschendem hervor. Es ist ja nur scheinhaft, daß die Gipfel *in* den See tauchen [...].«

felt – weil sich »ihr Verlangen nach Fritz als Verdacht [maskiert]«,¹⁹ weil ihre Gedanken beim Baden um ihn kreisen, und diese Gedanken eben keine sittlich *unschuldigen* sind, sondern ein Verlangen nach fleischlicher Liebe darstellen. Augenscheinlich wird dies, wenn Margarete, um ihre Scham zu überspielen, Johanna schildert, was sie getan hätte, hätte sie den Beobachter rechtzeitig als ihre Magd entlarvt:

So hätt' ich, als du sprachst: »Ei sieh, die Nixe!
Wie sie sich wälzett^t und: »Was meinst du, Kind;
Soll ich herab zu dir vom Ufer sinken?«
Gesagt: »komm her, mein lieber Fritz, warum nicht?
Der Tag war heiß, erfrischend ist das Bad,
Und auch an Platz für beide fehlt es nicht;«;
Daß du zu Schanden wärst, du Unverschämte,
An mir, die dreimal Ärgere, geworden. (Vs. 118–125)

Das Bild von der Nixe, die sich im Wasser wälzt, hat Johanna jedoch nie benutzt. Margarete selbst beschreibt sich so und legt damit offen, dass sie selbst sehr wohl weiß, dass sie ein »herzdurchglühte[r] Mensch« (Vs. 18) ist – auch wenn sie sich und ihre Umwelt darüber hinwegzutäuschen versucht. Durch die Tatsache, dass Margarete Johannas Täuschung mit einer zweiten Täuschung vergelten will, wird zum Schluss des Dramoletts außerdem die pervertierte Symbolik des Unschuldslamms wieder aufgegriffen.

Dieser Komplex aus Täuschung, verlorener Unschuld und Scham, breiter gefasst vielleicht: Bewusstsein/Gewissen, macht »Der Schrecken im Bade« zu einer idyllischen Fallstudie, die paradigmatisch für viele Idyllenszenen bei Kleist wird.

Es ist dabei nicht die Darstellung von Geschlechtlichkeit oder Nacktheit, die Kleists Umgang mit der Idylle kennzeichnet. Im Gegenteil, die aufklärerische Idylle strotzt oft nur so vor »prüder Lüsternheit«.²⁰ Nur: In ihrer traditionellen Form kennt die Idylle keine Scham, kein Schuldgefühl, keinen Sündenfall des Bewusstseins. Dieses Motiv der Unschuld, das zum Definiens der Gattung wird, ist in den Abhandlungen des 18. Jahrhunderts gegenwärtiger als jemals zuvor. Gottsched beispielsweise erklärt, man dürfe in der Idylle durchaus Liebesszenen darstellen, allerdings nur »auf eine unschuldige Weise«,²¹ als »unschuldige Schäferliebe[], die] von allen Lastern frey seyn [muß], die sich durch die Bosheit der Menschen allmählich eingeschlichen haben.«²² Für Schiller stellt die Idylle den Stand der Unschuld dar, in dem Liebe, Treue und Vertrauen als vollendetes Ideal unangetastet bleiben.

Genau diese Kategorien sind es, die Kleist in seinem Werk zersetzt. Seine Protagonisten empfinden nicht die Form der Liebe, deren »natürliche Mechanik [...]»

¹⁹ Ringleb, Das Ende der Idyllendichtung (wie Anm. 16), S. 321.

²⁰ Helmut J. Schneider (Hg.), Idyllen der Deutschen. Texte und Illustrationen, Frankfurt a.M. 1978, S. 379.

²¹ Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst, Darmstadt 1982, S. 585.

²² Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst (wie Anm. 21), S. 585.

selbst unschuldig« ist,²³ sie begehren einander und sie wissen um dieses Begehen. Kleists Figuren sind im Sinne der aufklärerischen Gattungskonventionen unidyllisch, und zwar nicht nur, weil sie ihr Begehren mit Sitte und Moral nicht in Einklang bringen können, also in einem Widerstreit zwischen Natur und Kultur verharren, der in der Idylle nicht stattfindet, sondern vor allem, weil Kleists Naturbegriff selbst der Idylle völlig fremd ist. Kleists Texte zeichnen die Konturen jener geistigen Landschaft nach, die die Idylle einmal war, nur um sie in einer rohen, gewaltsamen (menschlichen) Natur untergehen zu lassen.

IV.

Die unschuldige Liebe, die Gottsched fordert, ist nur die griffigste Ausprägung einer weiter gefassten Unschuld des Bewusstseins. In Kleists berühmtester Idyllenszene, dem Mitteltableau der Erzählung »Das Erdbeben in Chili«, greifen beide Seiten ineinander. Die Szene ist vielfach als Ausnahmezustand gekennzeichnet und das schon, weil sie als *locus amoenus* von zwei grausamen *loci terribiles* gerahmt wird. Textintern bilden die Gewaltdarstellungen also die Basis, die textuelle »Normalität«, die durch den idyllischen Einschub nur unterbrochen wird.

In der Szene im Tal vor der zerstörten Stadt St. Jago wird die Idylle auf zwei Bedeutungsebenen verhandelt: Zum einen nimmt sie deutlichen Rückbezug auf die Gattungskonvention, zum anderen eröffnet sie eine (für die Idylle der Zeit nicht ungewöhnliche) christlich-religiöse Lesart, die das Tal als Paradies erscheinen lässt. Im Bezug auf die topologischen Kriterien der Gattung schafft Kleist im »Erdbeben« wiederum eine beinahe mustergültige Idylle. Der Ort der Idylle ist ein Gebirgstal, das Jeronimo erst erkennt, als er vor den Abgrund einer Felswand tritt. Dieser Ort ist vierfach vom Stadtraum, der zuvor als Schauplatz der Katastrophe und damit als Hort des Unglücks inszeniert worden war, abgetrennt, durch das Stadttor, den Hügel dahinter, durch die Tatsache, dass Jeronimo mit dem Rücken zur Stadt aus seiner Ohnmacht erwacht und schließlich durch die Felswand, die das Tal abschirmt. Die zuvor noch gewaltsame Natur gewährt den Liebenden im wahrsten Sinne des Wortes ein Biotop, in dem sie um ihr Leben nicht mehr fürchten müssen. Jeronimo findet seine Geliebte, als sie ihr gemeinsames, uneheliches Kind in einer Quelle badet; der Beginn der Idyllendarstellung wird also wiederum durch das klassische Bademotiv markiert, ähnlich wie in »Der Schrecken im Bade«. Der Granatapfelbaum formt eine Laube, die einen zweiten abgeschirmten Raum innerhalb des *hortus conclusus* bildet.

Die zweite Bedeutungsebene ist die christlich-religiöse, die sich, wie häufig betont worden ist, durch die ganze Novelle zieht. Aus der mariologischen Überhöhung Josephes beispielsweise ergibt sich eine Aktualisierung des Parusie-Gedankens, die das Kind als Reinkarnation Gottes erscheinen lässt – und die Idylle im

²³ Werner Frick, Männlicher Blick aus weiblichen Augen. Heinrich von Kleists erotische Idylle »Der Schrecken im Bade« (1808) und die verlorene Unschuld der Literatur. In: Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl (Hg.): Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag, Würzburg 2000, S. 255–272, hier S. 266.

Tal als das Reich Gottes, die Vollendung der Heilsgeschichte. Am deutlichsten werden diese biblischen Bezüge dann auch in der Idylle selbst, wo sich das Paar dem Erzähler zufolge fühlt, als sei es im Tal von Eden. Als Jeronimo Josephe entdeckt, ruft er aus: »O Mutter Gottes, du Heilige!« (MA II, 152) – auf wen sich dieser Satz bezieht, ob Jeronimo Josephe anspricht oder ein Stoßgebet zum Himmel schickt, bleibt unklar. Die Nacht unter dem Granatapfelbaum, in der alle drei engumschlungen und mit einem Mantel zugedeckt am Baumstamm ruhen, erinnert an bildliche Darstellungen der Ruhe auf der Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten.²⁴

Die Passage, in der wirklich nur das Biotop des Gebirgstals beschrieben wird, ist verhältnismäßig kurz; umso auffälliger wirkt deshalb die beinahe atemlose Aufzählung idyllischer Topoi durch den Erzähler. Das Tal ist »voll wundermilden Duftes« (MA II, 153); der Mond taucht diese »schönste Nacht« (MA II, 153) in dezenten Schimmer, »längs der Thalquelle« (MA II, 153) sitzen Menschen friedlich vereint und bauen sich »sanfte Lager von Moos und Laub« (MA II, 153). Spätestens hier wird deutlich, dass die Idyllenszene alles andere ist als die Darstellung eines gesellschaftlichen Idealzustandes. Denn die Schilderung der Idylle ist durchsetzt von beißender Ironie, und wenn der Erzähler Josephes und Jeronimos Schäferstündchen mit den Worten »und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied« (MA II, 154) kommentiert, dann klingt das spöttisch, fast schon zynisch.

Bei genauerer Betrachtung erweist sich fast jedes idyllische Motiv in der Talszene als gebrochen. Schon der erste Hinweis auf eine christlich-religiöse Bedeutungsebene in der Novelle verunmöglicht die Existenz einer tatsächlichen Idylle. Ein Klostergarten wird zum Schauplatz von Jeronimos und Josephes zweitem »zärtlichen Einverständniß« (MA II, 148), und weil sie sowohl gegen das klösterliche Gesetz als auch gegen gesellschaftliche Normen verstoßen haben, und mehr noch, weil sie einen sakralen Ort leidenschaftlich desakralisiert haben, soll Josephe am Tag des Erdbebens hingerichtet werden, während Jeronimo sich im Gefängnis das Leben nehmen will. Der Garten ist im 18. Jahrhundert eng mit der Idylle verknüpft, und auch im »Erdbeben in Chilic« weist der Garten auf die Laube im Tal voraus. Diese Verbindung zum Gebirgstal, das den Liebenden erscheint wie das »Thal von Eden« (MA II, 153), unterstreicht die Lesart des Klostergartens als Paradiesgarten, also als Ort des Sündenfalls. Dass Josephe, als Jeronimo sie erkennt, dabei ist, »ein Kind in seinen Fluthen zu reinigen« (MA II, 152), lässt sich natürlich nicht nur als klassisches Bademotiv, sondern auch als Taufszene lesen – die damit die nachfolgende Idylle als eine *nach* dem Sündenfall stattfindende einleitet. Durch den unklaren Bezug des Wortes »seinen« wird die Bade-/Taufszene noch weiter pervertiert. Grammatikalisch bezieht sich »in seinen Fluthen« nämlich nicht auf die Quelle, sondern auf »ein junges Weib [...], beschäftigt, ein Kind in seinen Fluthen zu reinigen« (MA II, 152). Damit würde die Badeszene zu einem Akt roher Kreatürlichkeit (und nicht etwa friedlicher Natürlichkeit), die dennoch den Bezug zur christlichen Taufe aufrecht erhält.

²⁴ Vgl. hierzu beispielsweise Gernot Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen«. Kleist und die bildende Kunst, Tübingen und Basel 1995, S. 275–278.

Der Granatapfelbaum, um noch ein weiteres Beispiel für die Brechung vermeintlich idyllischer Topoi zu nennen, bildet nicht nur eine Laube, sondern symbolisiert auch den Baum der Erkenntnis im Paradies. Gleichzeitig steht er im Hohelied Salomos für weibliche Sinnlichkeit und Verführungs Kraft; in der griechischen Mythologie, mit der die Idylle als Gattung ja verquickt ist, ist der Granatapfel als Frucht der Unterwelt ein Symbol für den Tod.²⁵

»Das Erdbeben in Chili«, das wird hier deutlich, ist nicht nur eine Novelle über die Theodizee-Frage oder das Beben der Französischen Revolution, sondern vor allem auch ein Text über das Verhältnis von Schuld und Unschuld – und das, ohne die beiden Begriffe ein einziges Mal zu erwähnen. Josephe und Jeronimo sind, zumindest im Sinne der zu Beginn bestehenden gesellschaftlichen Ordnung, eindeutig schuldig. Nicht nur haben sie ein uneheliches Kind gezeugt, sie haben das Keuschheitsgelübde des Klosters gebrochen und sogar noch auf dem Terrain des Klosters selbst. Dass sie sich dessen bewusst sind, so lautet meine These, zeigt erst die Idyllenszene: In der »schönste[n] Nacht« (MA II, 153) wiederholen sie die Sünde, wegen der sie zum Tode verurteilt worden sind, dieses Mal aber gut versteckt in einem Gebüsch, um »durch das heimliche Gejauchz ihrer Seelen niemand zu betrüben« (MA II, 154), wie der Erzähler kommentiert. Diese Vereinigung ist hier eben *keine* unschuldige Vereinigung zweier naiv Liebender wie in der Idylle, sondern die erneute und bewusste Überschreitung eines Verbots, das temporär durch das Erdbeben und die paradiesische Umgebung zwar außer Kraft gesetzt scheint, im Gewissen des Paares aber tief verankert ist.

Die Frage von Schuld und Unschuld im »Erdbeben in Chili« ist eine Frage nach Schuld im normativ-gesellschaftlichen Sinne und nach der Verleugnung dieser Schuld. Das Geschehen der Novelle selbst kommt für Jeronimo und Josephe, die sich ihres Zwiespalts mehr als bewusst sind, einer Absolution ihrer Sünden gleich: Gott hat sie, die Sünder, gerettet. Sie sind »sehr gerührt«, wenn sie daran denken, »wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich« (MA II 154) werden können.²⁶ Ihre Freude ist getrübt von schlechtem Gewissen:

In Jeronimos und Josephes Brust regten sich Gedanken von seltsamer Art. Wenn sie sich mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten, vom Richtplatze, von dem Gefängnisse, und der Glocke (MA II, 155).

²⁵ Vgl. den Persephone-Mythos. Weiterführend zur Symbolik des Granatapfelbaums vgl. Müller, Kleist und die bildende Kunst (wie Anm. 24), S. 279 und Linda Dietrick, Prisons and Idylls. Studies in Heinrich von Kleist's Fictional World, Frankfurt a.M. u.a. 1985, S. 43.

²⁶ Diethelm Brüggemann weist darauf hin, dass diese Rührung hier wie auch in der »Marquise von O....« Zeichen einer »Korrumierung der nachmythischen Ethik« und Ergebnis einer »Transponierung von ethisch als positiv empfundenen Handeln in die Reflexion ästhetischen Lustempfindens« ist (Diethelm Brüggemann, Kleist. Die Magie, Würzburg 2004, S. 245). Die Betonung der Rührung im »Erdbeben« trägt damit zur Brüchigkeit der Idylle bei.

Die Stufe der Reflexion über Recht und Unrecht, Schuld und Unschuld setzt erst in der Idyllenszene ein. Ihr geht ein kurzer Augenblick wahrer Unschuld²⁷ voraus: Sowohl Jeronimo als auch Josephe verlieren für kurze Zeit das Bewusstsein. Als Jeronimo erwacht, blickt »sein Auge [...] nach allen Richtungen über die blühende Gegend von St. Jago«, er weiß nicht, »was ihn und sie [die anderen Überlebenden] hierhergeführt haben konnte« (MA II, 150). Erst als er die zerstörte Stadt hinter sich wahrnimmt, erinnert er sich »des schrecklichen Augenblicks« (MA II, 150), nicht aber seiner Verfehlungen oder der drohenden Hinrichtung Josephes. Dieser Moment einer ›Unschuld des Bewusstseins‹ wird aber sofort wieder gebrochen, und das ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil es sich bei dieser Passage um die erste Szene außerhalb des Stadtraums handelt, die das paradiesische Tal als dessen Gegensatz eröffnet. Der Erzähler präludiviert schon hier der Liebesnacht unter dem Granatapfelbaum, wenn er Jeronimos Reaktion nach dem Erwachen wie folgt beschreibt:

und gleich, als ob der eine entsetzliche Eindruck, der sich seinem Gemüth eingeprägt hatte, alle früheren daraus verdrängt hätte, weinte er vor *Lust*, daß er sich des *lieblichen* Lebens, voll bunter Erscheinungen, noch erfreue (MA II, 151; Hervorhebungen N.W.).

Zu der Verhandlung von Schuld und Unschuld trägt die Erzählerinstanz übrigens ohnehin entscheidend bei. Der Erzähler bringt dem Vergehen des Paars nämlich eine unverhohlene Sympathie entgegen; in seinen Beschreibungen wirkt Josephe wie die buchstäblich verfolgte Unschuld. Der Erzähler stellt die Idyllenszene aber auch – darauf ist oft hingewiesen worden²⁸ – unter das Vorzeichen der Illusion, unter den Vorbehalt des »als ob«. Die Idylle wird als so herrlich beschrieben, wie »nur ein Dichter davon träumen mag« (MA II, 153) – ein deutlicher Verweis auf die Gattung der Idylle. Was aber traditionell als geistige Landschaft angelegt war, also illusorischen Charakter hatte, wird im ›Erdbeben‹ schlichtweg zur Täuschung. Denn Illusion ist die Idylle des Paars nicht (wie manchmal argumentiert wird)²⁹, täuschend aber ist ihre Interpretation: Die temporäre Amnesie der anderen Überlebenden im Tal wird den Liebenden zum Verhängnis, weil sie sie als Amnestie deuten. Damit begibt sich Kleist in eines der klassischsten Felder der Idyllendichtung: er verhandelt die Frage nach ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit.

Kleist höhlt seine Idylle also von innen aus, indem er die Unschuld, die *conditio sine qua non* der Gattung, als unmöglich annimmt. Kleists Idylle ist der Nachhall einer Idee vom privaten, tugendhaften Glück, die in seinem Werk nur noch als Schattenriss existiert. Kleist geht aber noch weiter, er höhlt die Gattung nicht nur

²⁷ Die Nähe der scheinbar intakten Idylle im ›Erdbeben‹ zu Rousseaus Gesellschaftsutopie ist oft betont worden, vgl. beispielsweise Werner Hamacher, Das Beben der Darstellung. In: David E. Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chilic, München 31993, S. 149–192.

²⁸ Am prominentesten wahrscheinlich von Wolfgang Wittkowski, Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists ›Erdbeben. In: Euphorion 63 (1969), S. 247–283.

²⁹ So zum Beispiel von Thomas Wichmann, Heinrich von Kleist, Stuttgart 1988, S. 100–104, für den der Mittelteil nichts mehr als »bloßer Schein« ist.

aus, er verhöhnt und zerschmettert sie regelrecht, wenn er die Vorstellung der Idylle im ›Erdbeben‹ mit zwei grausamen Dystopien rahmt. Was Jean Paul als »Vollglück[...] in der Beschränkung« bezeichnet, wird im ›Erdbeben in Chile‹ zur Falle. Denn das Stillstehen von Zeit und Handlung, das so typisch für die Idylle ist, verleitet die Liebenden zum Übermut. Sie verzichten auf Vorsichtsmaßnahmen und gehen zum Danksgottesdienst. Die Idylle wird dem Paar zum Verhängnis, sie wird zum Movens der ultimativen Katastrophe.³⁰ In die Kirche aber will Josephe nicht nur aus Dankbarkeit – sondern vor allem aus schlechtem Gewissen, aus einer eigentümlichen unbewussten Reue, die sie im Bezug auf ihre eigene Rettung empfindet. Und Reue, so Eustache in der ›Familie Schroffenstein‹, ist nichts anderes als die »Unschuld der Gefallnen« (MA I, 99).

³⁰ Vgl. dazu generell Schneider, Verkehrung der Aufklärung (wie Anm. 13).

Stephan Ehrig

»UND IN DER TAT SCHIEN [...] DER
MENSCHLICHE GEIST SELBST, WIE
EINE SCHÖNE BLUME, AUFZUGEHN«

Natur als Scheinbefreiung des Menschen
in Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹
und ›Die Familie Schroffenstein‹

I. Natur als Kontrastwelt

Natur kann grundsätzlich im Kleistschen Werk in vielfacher Hinsicht verortet werden. Greift Kleist bei der ›Allmählichen Verfertigung beim Reden‹ oder in ›Über das Marionettentheater‹ auf einen der französischen Aufklärung nahen, stark physikalisch verstandenen Naturbegriff zurück (Diderot, Helvétius), der mit der ›moralischen‹ Natur des Menschen übereinstimme,¹ dient die Natur in seinem epischen und dramatischen Werk oft als Spiegel der menschlichen Natur und auch als Fluchtpunkt einer *conditio humana*, die mit ihrer unvollkommenen Realitäts erfassung und -wiedergabe sich als trügerisch und ausweglos erweist.² In den beiden ausgewählten Werken nimmt sie zudem eine herausgehobene Stellung in ihrer Kontrastfunktion zu der von Menschen geschaffenen Stadt- oder Burgenwelt ein. Sie ist dabei in drei Dimensionen zu fassen: im menschlichen Wesen, in der Utopie und in der Landschaft. Beide Texte exponieren ein künstliches, normatives und oft zweipoliges Gesellschafts- und Denksystem und Spannungsfeld (Rossitz vs. Warwand, Santiago vs. Umland), welches von Gewalt geprägt sind, in das hinein eine Liebesbeziehung entsteht. Im Kontrast hierzu bietet die Natur die vielpolige Gegen- oder Zwischenwelt, die oftmals das begrenzte menschliche Fassungsvermögen übersteigt. Diese sowohl übertrieben idyllisch,³ utopisch und mythisch als auch magisch, grausam und wild inszenierte Natur bietet, wenn auch nur scheinbar, einen Ausgangspunkt für die Möglichkeit einer gesellschaftlich nicht tolerierten Liebe, wie sie für die Liebenden auch *natürlich* ist, also befreit von gesellschaftlichen Konstrukten.

¹ Vgl. Helmut J. Schneider, Natur [Art.]. In: Ingo Breuer (Hg.): Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2009, S. 349–351, hier S. 349f.

² Vgl. Louis Gerrekens, ›Die Familie Schroffenstein‹ [Art.]. In: Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch (wie Anm. 1), S. 27–33, hier S. 32.

³ Vgl. Schneider, Natur (wie Anm. 1), S. 350.

II. Im Freien – »Das Erdbeben in Chili«

Die grausame Stadtwelt, die gewaltvoll durch ein Erdbeben vernichtet wird, bildet den Vorlauf für die Naturbeschreibung in Kleists erstmals 1807 publizierter Erzählung »Das Erbeben in Chili«. Mit Jeronimos Erwachen aus der Bewusstlosigkeit vollzieht der Text eine kontrastreiche Wendung, auch der Schauplatz hat sich deutlich verändert. Das erste, was er sieht, ist nun die »blühende Gegend von St. Jago« (DKV III, 195), deren Schönheit ihn ganz erfasst, und ihn irritieren die das Bild störenden, verstörten Gestalten, bis er sich umdreht und beim Anblick der versunkenen Stadt aus seiner Amnesie erwacht. In der Tat scheint die unversehrte Landschaft ihn von den Gräueltaten, die ihm die Stadt mit ihren Einwohnern antun wollte, zu entrücken.

Schließlich findet er Josephe im Tal in einer Seligkeit, »als ob es das Tal von Eden gewesen wäre« (DKV III, 201). Mit diesem Stichwort schwenkt der Text tatsächlich in eine Beschreibung, die jener des Gartens Eden in nichts nachsteht:

Indessen war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag. Überall, längs der Talquelle, hatten sich, im Schimmer des Mondscheins, Menschen niedergelassen, und bereiteten sich sanfte Lager von Moos und Laub, um von einem so qualvollen Tage auszuruhnen. [...] so schllichen Jeronimo und Josephe in ein dichteres Gebüsch, um durch das heimliche Gejauchz ihrer Seelen niemand zu betrüben. Sie fanden einen prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied. [...] Sie] waren ganz gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden! (DKV III, 201–203)

Dieses Eden-Szenario, die »Möglichkeit des Im-Freien-Seins«,⁴ bildet nun den vollkommenen Kontrast zu den Hinrichtungs- und Erdbebenbildern, die zuvor dargeboten worden sind. In dieser Idylle wiederholt sich jene »verschwiegene Nacht« der Liebeserfüllung im Klostergarten, der auch ein Eden-Abbild darstellt, nur jetzt in schrankenloser Natur. Zwischen Himmel und Erde vermittelt die »herabsteigende Nacht, »wundermilder Duft« und »Schimmer des Mondscheins« umhüllen sie. Der Granatapfelbaum, so Rüdiger Görner, »ist ein Todesverweis (Persephone-Mythos: wer von dem Granatapfel kostet, darf nicht mehr in die Oberwelt zurück); aber das »wollüstige Lied der Nachtigall scheint reiner Sinnentfreude aufzuspielen.«⁵ Gleichzeitig kann der Baum auch ikonographisch für den Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen aus Genesis 2 gesehen werden, der sowohl die Vertreibung aus dem Paradies als auch den Tod bringt. (Ebenfalls bezeichnend für einen Text, der sich mit Erkenntnisfähigkeit auseinandersetzt.) Die Nachtigall spielt hier, ähnlich wie die Schlange, ihre Verführungskünste voll aus. Es wird ein paradiesischer Zustand beschrieben, wobei aber zu beachten ist, dass diese Schilderung stets in der Perspektive der Liebenden verhaftet bleibt.

⁴ Roland Reuß, »Im Freien? Kleist-Versuche, Frankfurt a.M. 2010, S. 230.

⁵ Rüdiger Görner, Gewalt & Grazie. Heinrich von Kleists Poetik der Gegensätzlichkeit, Heidelberg 2011, S. 125.

Die Rausch-Erfahrung wird weiter gesponnen: Als sie am nächsten Morgen aufwachen, kommt ein Bekannter Josephes, Don Fernando, zu ihnen und bittet sie, seinem Sohn die Brust zu geben, weil dessen Mutter, Donna Elvire, verletzt sei und sich ausruhen wolle. Sogleich werden sie, scheinbar vorurteilsfrei, in den Kreis der Familie aufgenommen, was selbst das junge Paar stutzig macht:

In Jeronimos und Josephens Brust regten sich Gedanken von seltsamer Art. Wenn sie sich mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten, vom Richtplatze, von dem Gefängnisse, und der Glocke; und ob sie bloß davon geträumt hätten? Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schlage, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären. (DKV III, 205)

›Als ob‹ ist hier der ausschlaggebende erzählerische Kommentar, der an der Idylle zweifeln lässt. Nur Josephe und Jeronimo zweifeln bald nicht mehr, sondern verstärken ihre Sicht, dass all die schrecklichen Ereignisse nur ihnen zum Vorteil geschehen sind. In der Tat scheint für sie die Gesellschaft durch das Erdbeben wie umgedreht:

Und in der Tat schien, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen, und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn. Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück Alles, was ihm entronnen war, zu einer Familie gemacht hätte. (DKV III, 207)

Mit diesen Gegensatzpaaren beschreibt Kleist eine arkadisch anmutende Gesellschaftsutopie, die alle Schilderungen der Stadtbevölkerung aufzuheben scheint: Eine ständelose Gesellschaft, die ihre Normensysteme abgestreift und zum menschlichen Kern zurückgefunden hat, sodass das christliche Denkbild der einen großen Familie naheliegen mag. Kleist erschafft hier einen Schonraum, in dem Jeronimo und Josephe endlich sich lieben können, ohne dass diese Liebe von außen sanktioniert wird, da die Regelsysteme nicht mehr existieren, von denen eine Bedrohung ausgegangen war. Peter Horn sieht in dieser Naturutopie eine von Kleist dargebotene Alternative zum Gefangensein in gesellschaftlichen Strukturen: Diese sei »die völlige Befreiung des Menschen von Staat und Gesetz, die Rückkehr zur wahren Natur des Menschen, bevor sie durch den Gesellschaftsvertrag verdorben wurde.«⁶ Diese »wahre[] Natur« scheint nur in der Welt der rein Liebenden möglich, und das Erdbeben wird als eine »[b]ombastische[] [...] Befreiung[sinszenierung]«⁷ der Natur wahrgenommen, zum Schutz zweckfreier, wahrhaftiger Liebe

⁶ Peter Horn, Verbale Gewalt oder Kleist auf der Couch. Über die Problematik der Psychoanalyse von literarischen Texten, Oberhausen 2009, S. 118f.

⁷ Gerhard Gönner, Von »zerspaltenen Herzen« und der »gebrechlichen Einrichtung der Welt«. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist, Stuttgart 1989, S. 88.

und zur Einebnung der Standesordnung durch die Verschüttung des Besitzes.⁸ Durch diese Utopie macht Kleist deutlich, dass es die Möglichkeit der Liebe für die beiden geben könnte, in Freiheit, in der unberührten Natur wie auch in der individuellen Natürlichkeit der Protagonisten, wenn das normative und normierende Gesellschaftssystem einfach ausgeschaltet werden könnte. Allerdings ist dieser Gedanke *eo ipso* utopisch. Die Erdbeben-Erzählung erteilt »den natürlichen Werten familiärer und erotischer Gefühlgemeinschaft eine gewalttätige Absege«.⁹

III. Eros und Thanatos – Das Gebirge als utopischer Ort

Dies findet sich auch bereits in Kleists Erstling, dem Drama »Die Familie Schroffenstein« (1803). Auch hier wird mit den verfeindeten Familien in ihren Burgen eine ebenfalls brutale und von Menschen ersonnene »Polung« (Erbvertrag) exploriert. Im starken Gegensatz zu den steinernen Burgen steht auch hier die wilde Natur der schwäbischen Gebirgslandschaft, die als magisches Spannungsfeld sich zwischen den beiden Burgpolen ausbreitet. Einerseits ist sie, fernab der einfachen Deutungsmodelle der Menschen, ein irrationaler, magischer Ort, an dem etliche Schrecken der Handlung stattfinden, wie Rüdiger Görner schreibt:

In der Natur, im Gebirge vor und in Höhlen geschieht das Ungeheuerliche in [Kleists] Schauertragödie [...]. Die Natur ist der Schauplatz unnatürlicher Vorgänge. Dort, wo die hexenhafte, mit den geheimen Kräften Natur auf Du und Du stehende Totengräberswitwe, Ursula, mit ihrer Tochter haust, ausgerechnet dort findet sich Wahrheit, jene nämlich über den Tod des jüngsten Schroffenstein, Rossitzer Linie.¹⁰

Andererseits ist die Natur aber auch der Ort, an dem sich die Liebenden aus den verfeindeten Häusern begegnen und das Deutungssystem aushebeln können. Wie sich zeigen wird, liegen Tod und Liebe in dieser Zwischenwelt gefährlich nahe beisammen.

Denn nicht nur Tod und Gewalt, sondern auch die Liebe hat ihren Ort in der Natur, die mit der ersten Szene des zweiten Aktes eingeführt wird, in der nun deutlich wird, dass nicht nur Jeronimus und Johann in Agnes verliebt sind, sondern Ottokar sich als der männliche Liebende herausstellt. Bei ersteren beiden ist es bezeichnend, dass der für das Vernunftsprinzip stehende Jeronimus der Staats-*raison* wegen auf seine Liebe verzichtet, während Johann darüber wahnsinnig wird.

Die Ortsangabe lautet nun:

Gegend im Gebirge. Im Vordergrunde eine Höhle. Agnes sitzt an der Erde und knüpft Kränze. Ottokar tritt auf, und betrachtet sie mit Wehmut. Dann wendet er sich mit einer schmerzvollen Bewegung, während welcher Agnes ihn wahrnimmt, welche dann zu knüpfen fortfährt, als hätte sie ihn nicht gesehen (DKV I, 151; im Original kursiv).

⁸ Vgl. Ulrike Stefanie Heutger, Gewalt in ausgewählten Erzählungen Heinrich von Kleists. Ihre Funktion und Darstellung, Stuttgart 2003, S. 116.

⁹ Schneider, Natur (wie Anm. 1), S. 351.

¹⁰ Görner, Gewalt & Grazie (wie Anm. 5), S. 114.

Der Vordergrund einer Höhle also ist der Ort, an dem die vermeintliche Freiheit möglich scheint, ohne das Stigma des Familiennamens zu lieben. Bernhard Greiner ergänzt hierzu sehr anschaulich die Hintergründe der beiden Kontrastiva Burg und Natur:

So mag die Rousseausche Dichotomie von Gesellschaft (Erbvertrag, Schrift) und Natur (Liebesrede) mitgehört werden. Sie ist in der Entstehungszeit des Stücks längst ein Topos. Gegenüber der absoluten Entgegensetzung bei Rousseau steht hier aber zur Debatte, das im a-gesellschaftlichen Raum Erlangte, die Überwindung des Denkens im Wahnsystem des Verdachts durch unbedingtes Vertrauen und Liebe sozial wirklich zu machen, was besagt, ihm in der Welt der Eltern zur Anerkennung zu verhelfen.¹¹

Im Gebirge nun, wo die beiden Pole Rossitz und Warwand aufeinander treffen, zeigt sich sogleich, dass die kränzeflechtende Agnes – ein Bild, das an den Prinzen von Homburg erinnert¹² – als Vertreterin von Wärwand, die Reflektiertere von beiden ist, der die Zweiteilung der elterlichen Welt kritisch bewusst ist. Dies kann durchaus mit der Tatsache zusammen gesehen werden, dass sie sich heimlicherweise permanent in der Natur aufzuhalten scheint, außerhalb der konstruierten Ideologien, wo sie ein komplexeres Bild vorfindet.

Die Natur stellt den Zwischenraum dar, jenseits der Ideologien oder im Spannungsfeld zwischen ihnen, in dem Wahrheit gefunden werden kann. Interessant sind hierbei auch die Schilderungen, wie es überhaupt zur Liebe von Johann und Ottokar zu Agnes gekommen ist: In der ersten Szene berichtet Johann heimlich Ottokar, wie er zu dem Frauenschal gekommen sei, den er nicht hergeben möchte. Er sei bei der Jagd mitsamt seinem Pferd in einen Strom gestürzt, und zunächst befangen, den feindlichen Namen auszusprechen, antwortet er auf die Frage nach der Rettung:

Ich kann's Dir nicht so sagen, wie ichs meine,
Es war ein nackend Mädchen.
[...] Strahlenrein, wie eine Göttin
Hervorgeht aus dem Bade. (DKV I, Vs. 287–290)

Diese etwas mystische Beschreibung, die an die Vorstellung von Bachnymphen erinnert, ist doppelt interessant: Denn nicht nur im Freien sieht Johann Agnes Schroffenstein, sondern er sieht sie auch nackt, das heißt, in ihrer ›natürlichsten‹ Form, durch keine künstliche Ablenkung verhüllt. Diese ›Naturerfahrung‹ verändert ihn nachhaltig und entzieht ihn seinen Angehörigen. Dies erinnert auch an Schillers ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen: «Auch dort ist der ursprüngliche Gedanke ja, daß der Mensch in der Erfahrung des Schönen zu einem ganzen werde und erst auf dieser Grundlage einen Staat der Freiheit errichten könne.«¹³ In Kleists Drama hingegen wird Johann über diese Erfahrung zwar wahnsinnig, ein »Rasender« (DKV I, Vs. 1039), allerdings dadurch aber auch von

¹¹ Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Falk der Kunst, Basel und Tübingen 2000, S. 68.

¹² In der Anfangsszene des Dramas ›Prinz Friedrich von Homburg‹ sieht man die Titelfigur träumend im Schlossgarten Lorbeerkränze flechten.

¹³ Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 11), S. 68.

»Und in der Tat schien [...] der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn«

den Konventionen seiner Familie befreit, und er kann am Ende sogar die Wahrheit erkennen.

Ganz ähnlich ist die Kennenlerngeschichte von Ottokar und Agnes:

OTTOKAR Erinnern will ich Dich mit diesem Namen
An jenen schönen Tag, wo ich Dich taufte.
Ich fand Dich schlafend hier in diesem Tale,
Das einer Wiege gleich dich bettete.
Ein schützend Flordach webten Dir die Zweige
Es sang der Wasserfall ein Lied, wie Federn
Umwehten Dich die Lüfte, eine Göttin
Schien Dein zu pflegen. – Da erwachtest Du,
Und blicktest wie mein neugeborneres Glück
Mich an. – Ich fragte Dich nach Deinem Namen;
Du seist noch nicht getauft, sprachst Du. – Da schöpfte
Ich eine Hand voll Wasser aus dem Quell,
Benetzte Dir die Stirn, die Brust, und sprach:
Weil Du ein Ebenbild der Mutter Gottes,
Maria tauß ich Dich. (DKV I, Vs. 1254–1268)

In ebenso mythologischer Sprache beschreibt er Agnes als ein Wunder der Natur, also als Teil ebenjener Vorstellungswelt, die der seines Hauses so deutlich entgegensteht. Die Erfahrung der Natur lässt das Denksystem Ruperts bröckeln. Dass Agnes sich sehr oft im Freien aufhält, sich also um die Gefahr der Konfrontation mit Rossitz nicht kümmert, ist auch gleichzeitig die Voraussetzung dafür, dass die Rossitzer Söhne ihr überhaupt begegnen können.

Der antinormativen Naturwohnt somit stets auch die Vernunft inne, denn sie ist die Trägerin, das Medium der Wahrheit, die Lehrmeisterin, die Wahrheit erfahrbare macht. Nur beinhaltet diese Erfahrung auch die Unzulänglichkeit individuellen Rezeptionsvermögens, und exakt dieser hermeneutische Graben gebiert die Missdeutungen und das Misstrauen, die jene Konflikte entfachen und sie auch gleichsam unlösbar machen. Folgerichtig erfährt das Stück keine Auflösung, sondern in beinahe ödipalem Geschichtsfatalismus geschieht allen Beteiligten genau das Unglück, das sie aktiv zu vermeiden und zu bekämpfen suchten.

Somit zeichnet sich die ›Familie Schroffenstein‹ durch eine ebenso intensive Beschwörung wie radikale Zerstörung der idyllischen Utopie aus.¹⁴ Die freie Natur stellt im doppelten Sinne wieder einen utopischen Ort dar, an dem jenseits der väterlich oktroyierten teleologischen Interpretationssysteme die reine Liebe möglich ist. Im Unterschied zum ›Erdbeben in Chile‹ sind hier die Protagonisten sich allerdings dieser Systeme bewusst und versuchen aktiv, sie auszuhebeln. Doch es wäre kein Kleistsches Drama, wenn sie nicht auch daran scheitern würden. Mit Ausnahme von Johann werden sie alle zu Opfern der tödlichen Raserei Ruperts (der bezeichnenderweise in der 1. Szene die Natur verflucht), die jedwedes rationale und ästhetische Konzept einfach ausmerzt. Agnes und Ottokar scheitern ebenso daran, dass sie ihre beschränkte Erkenntnisfähigkeit, die ihrer Natur innewohnt, nicht mitdenken. »Bei genauem Hinsehen erweist sich Ottokar auch in der

¹⁴ Natur (wie Anm. 1), S. 350.

Liebeshandlung noch als Repräsentant der Welt, der er entkommen wollte. Traditionell aufgefasste Liebe und Liebesmuster können im Kontext der männlichen Dominanz in Familienangelegenheiten keine dauerhafte Erneuerung einleiten – eine Konstellation, die später u.a. in der ›Verlobung von St. Domingo‹ wiederkehren wird.¹⁵ Ottokars späte Erkenntnis über den Tod seines Bruders verhindert den tragischen Ausgang nicht, vielmehr beschleunigt sie ihn. Durch die vermeintliche List des Kleidertauschs verkennt er seinen Vater, glaubend, ihn durchschaut zu haben, und leitet somit ungewollt den Doppelmord der Väter an den eigenen Kindern ein. Der utopische Ort der Liebe, die Höhle im Gebirge, ist auch der Ort, an dem die Utopie erneut Opfer der Raserei und zum Tode verurteilt wird. Psychoanalytisch gesprochen, werden Eros und Thanatos hier bereits konsequent zusammengedacht.

IV. Fazit

Die Natur, welche den Liebenden überhaupt erst die Gelegenheit zu ihrer ›natürlichen‹ Liebe gibt, kann jene nicht beschützen. Die Liebenden können, wie auch z.B. in der ›Verlobung in St. Domingo‹ oder ›Penthesilea‹, in welchen ›Natur‹ primär auf die Heterogenität der menschlichen Natur hin thematisiert wird, der Gewalt und dem Zwang der normativen Systeme nicht entrinnen. Sei es, dass der Zwang von außen auf sie zurückschlägt, sei es, dass der Zwang sie innerlich zu ›Rasenden‹ macht. Die Gefahr der Natur besteht gleichsam darin, dass sie für den Menschen, der sich mühsam vermeintlich vernünftige Weltkonzepte konstruiert hat, zur Bedrohung wird, die jene Einfachheit entlarvt. Mit ihren Idyllen und ihren Schrecken zeigt die Natur auf, dass die Welt nicht so eindimensional ist, wie der Mensch sie gern hätte. Hier zeigt sich deutlich, welchen starken Einfluss sowohl die erkenntnistheoretischen Überlegungen Kants als auch die Rousseausche Naturvorstellung auf Kleists Denksystem ausüben. Die Naturerfahrung lässt den Menschen in gewisser Weise auch zur Vernunft kommen.

Der Raserei und Gewalt des menschlichen Normativitätsbedürfnisses weiß aber auch die utopisch inszenierte Natur schließlich nichts entgegenzusetzen, denn sie erweist sich, wie auch die Sprache, als schwach. Die Liebenden können gegen den tollwütigen Hass nichts ausrichten, weil sie auch selbst nicht aus ihren Denkmustern entfliehen können. Wenn am Ende jede Liebe in einem Gewaltexzess blutig ausgelöscht wird, zeigt sich, dass jene nicht utopisch, sondern atopisch ist, weil sich in der Welt, wie Kleist sie offenbar erfährt, kein Ort denken lässt, an dem sie möglich wäre. Alle sind Opfer ihrer unzulänglichen Erkenntnissfähigkeit. Die Funktion der Natur ist es aber explizit, aufzuzeigen, dass jene Liebe ohne normative Strukturen grundsätzlich möglich wäre. Sie ist somit für den Menschen zugleich die Gefahr, welche das Behaupten der individuellen Freiheit impliziert, aber auch die Chance, jene Gefahr zu überwinden. Die Erfahrung der Landschaft weist den Menschen an, sein eigenes Wesen besser zu verstehen, dabei scheitert er aber stets an seiner naturgegebenen beschränkten Erkenntnissfähigkeit. Die Naturerfah-

¹⁵ Gerrekens, Familie Schroffenstein (wie Anm. 2), S. 31.

»Und in der Tat schien [...] der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn«

rung ist nur eine Scheinbefreiung. Deswegen gibt es vermutlich auch so viele Anspielungen auf den Garten Eden und den Sündenfall, da die Urgeschichte der Genesis genau jenes Spannungsverhältnis quasi archetypisch thematisiert, das für beide Kleistsche Texte grundlegend ist.

Viola Rühse

»DIES WUNDERBARE GEMÄHLDE«
Ästhetische und kunstpolitische Aspekte in
Texten von Clemens Brentano, Achim von Arnim
und Heinrich von Kleist zu Caspar David
Friedrichs Landschaftsgemälde »Mönch am Meer«

Zu der Berliner Akademieausstellung wurden 1810 erstmals auch überregionale Künstler eingeladen.¹ So konnte Caspar David Friedrich aus Dresden zwei große, als Bildpaar konzipierte Ölgemälde und eine kleinere Sepiazeichnung beitragen.² Während ihrer sechswöchigen Laufzeit verzeichnete die Akademieausstellung »zahlreiche[n] Besuch«³ und stand im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Interesses. In der neuen, von Heinrich von Kleist herausgegebenen Tageszeitung, den »Berliner Abendblättern«, wurde die Ausstellung sehr intensiv und vielfältig begleitet. In einem Beitrag wurde auch die umstrittene innovative Landschaftsmalerei von Friedrich thematisiert.⁴ Hierfür gewann Kleist zuerst aus den Kreisen einiger sich in Berlin neu angesiedelter Romantiker Clemens Brentano, der den Text unter Mitarbeit von Achim von Arnim verfasste. In dem Beitrag standen ironisch gefasste Besuchermeinungen zu Friedrichs formal besonders innovativer »Seelandschaft« – heute bekannt als »Mönch am Meer« – im Mittelpunkt. Möglicherweise

¹ Vgl. Helmut Börsch-Supan, Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit. In: KJb 1987, S. 52–75, hier S. 72.

² Aufgrund der verspäteten Einlieferung wurden die Ausstellungsbeiträge Caspar David Friedrichs nur im Anhang des Katalogs kurz vermerkt, vgl. »Verzeichnis derjenigen Kunstwerke, welche in der königlichen Akademie der Künste [...] öffentlich ausgestellt sind«, (Börsch-Supan, Berlin 1810, S. 45).

³ Achim von Arnim, Übersicht der Kunstausstellung [1. Teil] (BA, Bl. 37, 12.11.1810); vgl. auch Petra Maisak und Hartwig Schultz, Verschiedene Empfindungen bei einem Berliner Ausstellungsbesuch. Ungedruckte Texte aus dem Nachlaß Clemens Brentanos. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1991, S. 109–130, hier S. 111f.

⁴ Neben kunstkritischen Besprechungen wurden auch poetische Texte wie z.B. ein Rätselgedicht zu der Akademieausstellung publiziert. Vgl. Achim von Arnim, Rätsel auf ein Bild der Ausstellung dieses Jahres (BA, Bl. 10, 11.10.1810).

sollte der Text noch mit einem Gedicht Brentanos zu dem Bildpendant von Friedrichs *Seelandschaft*, der *Abtei im Eichwald*, ergänzt werden.⁵

Kleist kürzte und bearbeitete den Beitrag von Brentano und Arnim maßgeblich. Für diese rigorose Redaktion war der zu große Umfang des Ausgangstextes ausschlaggebend.⁶ Kleists Bearbeitung verweist jedoch auf inhaltliche Differenzen zwischen ihm und Brentano und Arnim. Aufgrund des Unmuts von Brentano, unter dessen Kürzel »cb.« die Bearbeitung Kleists erschienen war, machte Kleist mit einer Anmerkung in einer späteren Ausgabe der *Berliner Abendblätter* auf seine inhaltlichen Veränderungen aufmerksam.⁷ Deshalb ist der bearbeitete Text auch in Kleists Werkausgaben aufgenommen worden. Häufig wird Kleists Bearbeitung im Zusammenhang mit dem bedeutenden Gemälde Friedrichs zitiert. Besonders bekannt wurde die nicht auf Brentano und Arnim zurückgehende, sondern von Kleist selbst formulierte Charakterisierung der Bildwirkung »als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären«. Mit ihrer extremen Bildlichkeit scheint diese Formulierung die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts zu antizipieren.⁸

⁵ Mönch am Meer, 1809–10, Öl auf Leinwand, 110×171,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie; Abtei im Eichwald, Öl auf Leinwand, 110,4×171 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie. Die Handschrift von Brentano und Arnim wird im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum bewahrt. Ihr Text wird mit allen Lesarten in der Edition von Hartwig Schultz wiedergegeben. Vgl. Hartwig Schultz, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. Kritische Edition der Texte von Achim von Arnim, Clemens Brentano und Heinrich von Kleist im Parallelendruck. In: Lothar Jordan und Hartwig Schultz (Hg.), *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. Caspar David Friedrichs Gemälde »Der Mönch am Meer« betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist, Frankfurt (Oder) 2004, S. 38–41. Das Gedicht Brentanos ist abgedruckt bei Maisak und Schultz, *Verschiedene Empfindungen bei einem Berliner Ausstellungsbesuch* (wie Anm. 3), S. 113f. Der Band der »Frankfurter Brentano-Ausgabe« mit der Edition des Textes ist noch in Vorbereitung.

⁶ Auf die ungeeignete Länge des Beitrags von Brentano und Arnim verweist Kleist in einem Brief an Arnim (vgl. SW⁹ II, 839). Denn ein in mehreren Folgen in den *Berliner Abendblättern* erscheinender Beitrag über Porträts bei der Akademieausstellung von Ludwig Beckedorff war noch nicht abgeschlossen, sondern nur für einige Ausgaben unterbrochen worden. Der Beitrag über Friedrich sollte wohl auch als Abwechslung zum langen Text von Beckedorff dienen und daher kurz sein. Wenig später ruft Kleist in den *Abendblättern* die Autoren allgemein zur Begrenzung der Textumfänge auf (vgl. SW⁹ II, 454).

⁷ Heinrich von Kleist, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* (SW⁹ II, 327f.); ders., *Erklärung* (SW⁹ II, 454f.). Vgl. auch Roswitha Burwick, *Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 107 (1988), Sonderheft: »Studien zur deutschen Literatur von der Romantik bis Heine«, S. 33–44, hier S. 35. Aufgrund der Kalamitäten mit Kleist trug Brentano anscheinend nur noch einen einzigen Artikel zu den *Abendblättern* bei, nämlich am 19.12.1810 einen Nachruf auf Philipp Otto Runge. Vgl. Clemens Brentano, *Andenken eines trefflichen Deutschen Mannes und tief-sinnigen Künstlers* (BA, Bl. 69, 19.12.1810).

⁸ Vgl. Andreas Ammer, *Betrachtung der Betrachtung in einem Zeitungsartikel über die Betrachter eines Bildes, worauf die Betrachter einer Landschaft [...]*. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 1 (1991), S. 135–162, hier S. 157–159.

Innerhalb der interdisziplinären Neuorientierung der Geisteswissenschaften erfuhr Kleists Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst ab den 1980er Jahren mehr Aufmerksamkeit. Durch die intensivere Beschäftigung mit dem Manuscript Brentanos und Arnims, das Kleist bei der Bearbeitung vorlag und nun auch in Editionen leicht zugänglich ist, sind Kleists Veränderungen mittlerweile recht genau nachvollzogen worden.⁹ Inhaltliche Aspekte wie der etwaige Ironiegehalt und die Bedeutung der Bildlichkeit in den Texten sind bislang recht unterschiedlich diskutiert worden. Zur besseren Klärung werden im Folgenden Hauptaspekte des Gemäldepaars von Friedrich, des Textes von Brentano und Arnim sowie der Bearbeitung von Kleist nacheinander analysiert, um sie so besser vergleichen zu können.

Friedrich deutet im Bild das Konzept des Erhabenen religiös um.¹⁰ Mit rationalismuskritischem Impetus macht er so in seinem Bildpaar auf die Notwendigkeit des christlichen Glaubens trotz des offiziellen Niedergangs der Kirche infolge Aufklärung und Säkularisation aufmerksam. Brentanos unter Mitarbeit von Arnim entstandener Text ist dem um 1810 wieder stärker werdenden Genre der Philistersatire zuzuordnen. Diese bezieht sich auf Friedrichs Gemälde *›Mönch am Meer‹* in erster Linie zur Desavouierung des philisterhaften Verhaltens der Ausstellungsbesucher. Kleist dagegen stellt in seinem Text mehr das Bild in den Vordergrund. Unter dem Einfluss seiner fortgeschrittenen Erkenntniskrise fungiert das Landschaftsgemälde für Kleist als ein sehr melancholischer Seelenspiegel und ist so signifikant für seine späte Naturauffassung. Er würdigt Friedrich als einen Vertreter der Imaginationsästhetik und kritisiert den mimetischen Illusionismus mittels einer diffizilen Variation des bekannten Exempels vom Wettschreit zwischen Zeuxis und Parrhasios.¹¹ Nach der Unterstützung im Rahmen des sogenannten *›Ramdohr-Streits‹* in seiner Zeitschrift *›Phöbus‹* konnte Kleist Friedrich nun gegen Kritik während der Akademieausstellung verteidigen.¹² Mit seinem Text förderte Kleist so eines der nach Helmut Börsch-Supan *›erstaunlichen Ereigniss[e] auf dem Ge-*

⁹ Zuvor wurde Kleists Bearbeitung häufig mit der vom Manuscript abweichenden Publikation des Textes von Brentano und Arnim in der Frankfurter Zeitschrift *›Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen‹* am 28.1.1826 (Nr. 20, S. 77f.) verglichen, der in Brentanos erste Werkausgabe mit nur zwei minimalen Abweichungen aufgenommen worden ist. Vgl. Clemens Brentano, Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner. In: Ders., Gesammelte Schriften, hg. von Christian Brentano, Frankfurt a.M. 1852, Band IV, S. 424–429.

¹⁰ Vgl. zu Friedrichs Rezeption der Vorstellung des Erhabenen auch Johannes Grave, Caspar David Friedrich, München 2012, S. 192–199, sowie ders., Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen, Weimar 2001.

¹¹ Auf Kleists Rezeption des Zeuxis-Topos hat ebenfalls Johannes Grave – allerdings mit anderen Schwerpunkten – hingewiesen. Vgl. Johannes Grave, »C'est la substance même des objets«. Kritische Überblicke des Topos von den Trauben des Zeuxis bei Diderot und Kleist. In: Isabelle Jansen und Friederike Kitschen (Hg.), Dialog und Differenzen 1789 bis 1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen, Berlin 2010, S. 79–92.

¹² Eine gute Zusammenfassung der kunstkritischen Diskussion, die durch eine Kritik von Basilius von Ramdohr an Friedrichs Gemälde *›Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar)‹* ausgelöst wurde, bietet Grave, Caspar David Friedrich (wie Anm. 10), S. 91–102.

biet der Kulturpflege in Preußen«, nämlich dass der König das damals überaus moderne Bildpaar von Caspar David Friedrich ankaufte.¹³ Das Königshaus konnte sich damit zwar als progressiv präsentieren, begann jedoch wenig später, Kleists *»Berliner Abendblätter«* aufgrund der kritischen politischen Berichterstattung stärker zu zensieren. Dies sollte schließlich zu dem schnellen Niedergang der auch kulturpolitisch aktiven Tageszeitung führen.

Auf Caspar David Friedrichs Gemälde *»Mönch am Meer«* ist ein Mann in Rückenansicht zu sehen, der in eine dunkle Kutte gehüllt ist. Nur von einigen Möwen umflattert schaut er einsam auf das Meer hinaus. Die Person ist auf einer Sanddüne positioniert, die durch die von Friedrich intensiv studierte und häufiger dargestellte Landschaft Rügens inspiriert ist.¹⁴ Von dem Meer steigen blaugraue Dunstwolken auf, die sich nach oben allmählich aufhellen.¹⁵ Die eindrückliche Seelandschaft wurde von Friedrich mit kritischem Bezug auf zeitgenössische philosophische Konzepte des Erhabenen gestaltet. Besonders beeindruckende und bedrohliche Naturerscheinungen wie das scheinbar endlose und besonders bewegte Meer ermöglichen nach Immanuel Kant eine Erfahrung des Erhabenen.¹⁶ Die überwältigende Macht der Natur übersteigt das menschliche Auffassungsvermögen und es scheitert daran, die aufgerufenen Vorstellungen in die Einheit einer Anschauung zu bringen. Nach der aufklärerischen Philosophie kann sich jedoch das Subjekt über die eigene Nichtigkeit erheben und sich gestärkt seines Vermögens zu Ideen bewusst werden.¹⁷ Caspar David Friedrich deutet allerdings in seinem Bild die Vorstellung des Erhabenen aus einer religiösen Perspektive um und distanziert sich auf anschauliche Weise von der rationalistischen Philosophie.

¹³ Vgl. Börsch-Supan, Berlin 1810 (wie Anm. 1), S. 73.

¹⁴ Caspar David Friedrich übernahm aus seiner Zeichnung *»An der Südküste von Rügen (Lobber Großer Stand)«* (1801, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett) von seiner zweiten Rügen-Wanderung im Jahr 1801 nur das Sandstück, nicht jedoch den Hintergrund für das Gemälde *»Mönch am Meer«*. Werner Busch identifizierte den Ort dieser Zeichnung mit der Ausbuchtung von Lobber Ort auf Rügen und korrigierte damit die frühere Forschung; vgl. Werner Busch, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, S. 55–59 mit Abbildung der genannten Zeichnung auf S. 49 (Abb. 9).

¹⁵ Das Gemälde ist allerdings in dem mittleren Bereich wegen einer Beschädigung restauriert worden. Es wird diskutiert, ob der dunstige Eindruck ggf. auch aus einer späteren restauratorischen Übermalung resultiert. Vgl. Konrad Feilchenfeldt, Ausstellungsraum und/oder Theaterbühne. Zur Rolle der bildenden Kunst im Selbstverständnis der romantischen Kunstkritik bei Brentano und Arnim mit einem neuen Ausblick auf Caspar David Friedrichs *»Mönch am Meer«*. In: Walter Pape (Hg.), Raumfigurationen in der Romantik, Eisenacher Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft, Tübingen 2009, S. 85–94, hier S. 85 mit Verweis auf Ingo Timm, Zur Maltechnik Caspar David Friedrichs. In: Ingrid Verwiebe (Hg.), Caspar David Friedrich. Der Watzmann in der Alten Nationalgalerie, Berlin und Köln 2004, S. 89–115, hier S. 99–103.

¹⁶ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1974, B 105ff.

¹⁷ Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 16), B 115f.

Nach Kant kann das Erhabene idealerweise in der »rohen Natur« und nur sehr bedingt über Kunst mit einem menschlichen Zweck erfahren werden.¹⁸ Mit der zentralen Rückenfigur des Mönchs im Gemälde betont Friedrich unter Einfluss der zeitgenössischen Subjektivitätsphilosophie, dass die Überwältigung durch die Natur nicht in den Dingen der Natur, sondern in der Wahrnehmung des Betrachters zu suchen ist.¹⁹ Dies versucht Friedrich mit innovativen Gestaltungselementen wie einer extremen Reduktion der Bildgegenstände künstlerisch zu erreichen. So verzichtet Friedrich in seinem Seebild auf die in früheren Landschaftsgemälden zum Beispiel von Nicolas Poussin oder Jacob van Ruisdael übliche interne Bildrahmung mit einem Vordergrund und einzelnen Bildelementen wie Schiffen bei Seestücken.²⁰ Die unmittelbare Konfrontation mit der eindrücklichen Meeressituation wird noch gesteigert, indem der Betrachter durch die zu den Seiten leicht abfallende Sanddüne gleichsam in das Bild mit hineingenommen wird. Zudem verzichtet Friedrich auf eine zentralperspektivische Lenkung des Betrachterblicks. Stattdessen hat er sein Gemälde bedingt durch das betont breite Sichtfeld panoramatisch angelegt.²¹ Mit seinem kompositorisch nicht geschlossenen Gemälde distanziert sich Friedrich von der Rahmenschau als typischer Sehform der Zeit des deutschen Rationalismus.²² Der durch die überwältigende Naturmacht ins Bewusstsein geführte Riss zwischen Nicht-Identität und Identität des Subjekts kann nach Friedrich so auch nicht durch die Vernunft, sondern nur durch den Glauben überwunden werden. Die Kutte verweist auf einen religiösen Charakter der Meeresbetrachtung des einsamen Mannes.²³ Der Melancholiegestus der Person scheint eine bußfertige Meditation über die durch den Sand des Strandes symbolisierte Vanitas des menschlichen Seins anzudeuten.²⁴ Über der betont niedrig angelegten

¹⁸ Kant, Kritik der Urteilskraft (wie Anm. 16), B 88f.

¹⁹ Das Bild gehört zu den ersten, in denen Friedrich einer Rückenfigur eine zentrale Stellung zuweist; vgl. Jens Christian Jensen, Caspar David Friedrich, Leben und Werk, Köln 1999, S. 182–185. Zu der Thematik der für Friedrichs Œuvre sehr bedeutsamen Rückenansichten vgl. u.a. Bazon Brock, Dreh dich endlich um, Kerl! Ein Versuch, Friedrichs Rückenfigur ins Gesicht zu sehen. In: Frankfurter Rundschau, 5.10.1974.

²⁰ Diese extreme Reduktion der Bildelemente wurde von Friedrich in einem mehrere Monate dauernden Prozess erarbeitet. Hiervon zeugen schriftliche Zeugnisse von Atelierbesuchern sowie moderne Röntgen- und Infrarotaufnahmen; vgl. u.a. Timm, Zur Maltechnik Caspar David Friedrichs (wie Anm. 15), S. 90ff.; Busch, Caspar David Friedrich (wie Anm. 14), S. 59–61.

²¹ Vgl. Busch, Caspar David Friedrich (wie Anm. 14), S. 51f.

²² Vgl. August Langen, Anschauungsformen der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus, Jena 1934.

²³ Die Rückenfigur wurde erst in der Besprechung der Berliner Ausstellung von Brentano, Arnim und Kleist als Kapuziner identifiziert, der ein wichtiges Motiv in der Literatur der Romantik ist; vgl. Albert Boime, Caspar David Friedrich: Monk by the Sea. In: Arts Magazine 61 (1986), S. 54–63, hier S. 57. Es kann sich anstelle des Mönches jedoch auch um einen Laienbruder handeln; vgl. Busch, Caspar David Friedrich (wie Anm. 14), S. 60.

²⁴ Den Melancholiegestus greift Friedrich auch in einem frühen Selbstporträt auf, bei dem er allerdings den Arm auf einem Tisch aufstützt; vgl. Caspar David Friedrich, Selbst-

Horizontlinie kann der Himmelsbereich fast vier Fünftel der gesamten Bildfläche einnehmen und so besonders beeindruckend auf den Betrachter wirken. Dem Raumeindruck nach müsste die Sonne tief stehen und das Licht dementsprechend schwach sein. Die obere Himmelsspartie wird jedoch von hinten durch eine verdeckte Lichtquelle durchdringend erleuchtet.²⁵ Dieses gleichsam jenseitige Licht als Symbol der göttlichen Gnade steht betont im Gegensatz zu der düsteren, durch Gottesferne gekennzeichneten Situation im Vordergrund des Gemäldes.

Das Bildpendant *»Abtei im Eichwald«* stellt eine Beerdigungsszene mit einer durch das zerfallene Kloster Eldena inspirierten Kirchenruine in einem verschneiten Wald dar. Passend zur Thematik des irdischen Lebensendes wurde neben der winterlichen Jahreszeit die Umbruchssituation zwischen Tag und Nacht gewählt. Das Gemälde scheint kompositorisch auf den ersten Blick konventioneller als die Seelandschaft gestaltet zu sein, da die Grabkreuze einen Bildvordergrund bilden und die Eichen das Kirchenportal symmetrisch flankieren. Jedoch bleiben Mittel- und Hintergrund durch Nebel beziehungsweise Dunkelheit unbestimmt.²⁶ Das Kirchenportal deutet grundsätzlich eine christliche Thematik an. Der Leichenzug in die dunkle und zerfallene Kirche wirkt jedoch ungewöhnlich.²⁷ Mit der Kirchenruine scheint Friedrich illusionslos auf den Niedergang der offiziellen Kirche infolge Aufklärung und Säkularisation aufmerksam zu machen.²⁸ Auf die jenseitige Gnade verweist Friedrich unter anderem ähnlich wie bei dem Pendant mit Lichtsymbolik. So deuten das unwirkliche Dämmerlicht, in das sich die toten Äste strecken, und die Mondsichel die göttliche Gnade an. Mit dem Verweis auf die Endlichkeit des irdischen Lebens ruft Friedrich zur Orientierung am christlichen Glauben auf. Die Personen, die den Sarg zur letzten Ruhe begleiten, scheinen auf die innere, geistige Kirche zu verweisen. Theodor Körner hat sie in seinem Doppelsohnett *»Friedrich's Todtenlandschaft«* treffend mit »der Seligkeit Genossen« charakterisiert.²⁹

bildnis mit aufgestütztem Arm, um 1802/1803, Feder in Braun über Bleistift, 26,7×21,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Der Künstler bezieht sich in einem Bildkommentar selbst auf den Strand mit der damals häufig genutzten sprichwörtlichen Wendung für die Unbeständigkeit, nämlich dass die Spuren des Menschen in den Sand geschrieben sind – vgl. Karl Friedrich Wilhelm Wander, Deutsches Sprichwörter-Lexikon, Bd. 3, Leipzig 1876, Sp. 1862; Caspar David Friedrich, Die Briefe, hg. und kommentiert von Herrmann Zschoche, Hamburg 2006, S. 64. Die Äußerungen Friedrichs über das Bildpaar sind nur auszugsweise in einer Abschrift von Amalie von Beulwitz erhalten und wurden erst 1987 publiziert; vgl. Börsch-Supan, Berlin 1810 (wie Anm. 1), S. 74f.; Petra Maisak, Caspar David Friedrich und Claude Lorrain. Zu einer Briefsendung Friedrichs an Amalie von Beulwitz in Rudolstadt um 1810. In: Pantheon 48 (1990), S. 123–129.

²⁵ Vgl. Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall der Kunst«, Tübingen und Basel 2000, S. 27.

²⁶ Vgl. Timm, Zur Maltechnik (wie Anm. 15), S. 104f.

²⁷ Vgl. Grave, Caspar David Friedrich (wie Anm. 10), S. 163.

²⁸ Vgl. Hilmar Franks ähnliche Deutung zu einer anderen Kirchenruinendarstellung von Friedrich (Hilmar Frank, Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich, Berlin 2004, S. 66).

²⁹ Theodor Körner, Sämmtliche Werke in einem Band, Leipzig [ca. 1884], S. 96.

Während Friedrich in dem Gemälde *›Abtei im Eichwald‹* die göttliche Gnade im Jenseits thematisiert, geht er in dem Bildpendant *›Mönch am Meer‹* auf die diesseitige Gnadenwirkung ein. Mit dem auf den ersten Blick von der Szenerie und Jahreszeit her sehr unterschiedlichen Bildpaar wird so von dem Künstler umfassend die Stellung des Menschen vor Gott veranschaulicht. Grundsätzlich wird eine religiöse Deutung des Bildpaars durch Caspar David Friedrichs eigene schriftliche Bildauslegungen unterstützt.³⁰ Beeinflusst von verschiedenen theologischen Einflüssen stellte Friedrich seine innovative Landschaftsmalerei in den Dienst evangelischer Predigt. Wichtig war für ihn unter anderem die Theologie Friedrich Schleiermachers.³¹ Denn ähnlich wie Friedrich im *›Mönch am Meer‹* weist Schleiermacher eine metaphysische Spekulation des Menschen zurück und sieht die Essenz des Christentums in der vollständigen Abhängigkeit von Gott und seiner Gnade. Auch unterstützte Schleiermacher einen bildlichen Ausdruck der religiösen Erfahrungen. Künstler sollten anderen Menschen das Unendliche veranschaulichen, um sie so an den Glauben heranzuführen.³² Wohl aufgrund von Friedrichs gedanklicher Nähe zu ihm hat sich Schleiermacher auch persönlich für eine Teilnahme des Künstlers bei der Akademieausstellung 1810 eingesetzt. Denn Schleiermacher war ab Juni 1810 in der Sektion für den öffentlichen Unterricht im preußischen Innenministerium tätig und auch für die Akademien und die Ausstellungen der Akademie der Künste zuständig.³³

Von dem auf Friedrichs Ausstellungsbeitrag Bezug nehmenden Manuskript von Brentano und Arnim sind die ersten vier Fünftel von Brentano niedergeschrieben worden. Die Passage am Schluss wurde von Arnim verfasst. Der letzte Satz weist allerdings wieder die Handschrift Brentanos auf. Über einen etwaigen mündlichen Austausch der beiden Schriftsteller bei der Niederschrift ist nichts bekannt. Das Grundkonzept des Textes scheint jedoch in Bezug auf Inhalt und satirischen Stil auf Brentano zurückzugehen. Brentano stand damals mit Arnim in engem geistigen Austausch, und sie besuchten anscheinend gemeinsam die Ausstellung.³⁴ So hat Brentano Arnim wohl gebeten, als Kunstkenner die fiktionale

³⁰ Friedrich machte bei Äußerungen über seine Kunst sowohl auf die Unterschiede zwischen Text und Bild als auch auf die Komplexität seiner Gemälde aufmerksam; vgl. zum Beispiel Friedrich, *Die Briefe* (wie Anm. 24), S. 75f.

³¹ Vgl. Karl-Ludwig Hoch (Hg.), *Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985, S. 42–48; Klaus Lankheit, *Caspar David Friedrich und der Neu-protestantismus*. In: DVjs 24 (1950), S. 129–143; Busch, *Caspar David Friedrich* (wie Anm. 14), S. 159ff.

³² Vgl. Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Stuttgart 1993, S. 9f. Vgl. auch Busch, *Caspar David Friedrich* (wie Anm. 14), S. 74f.

³³ Ein Besuch Schleiermachers im Atelier von Caspar David Friedrich am 12.9.1810 scheint im Zusammenhang mit der Ausstellungsvorbereitung zu stehen; vgl. Hoch (Hg.), *Caspar David Friedrich* (wie Anm. 31), S. 46f. Zuvor war der Staatsrat und Kunstmäzen Wilhelm Otto von Uhden im August 1810 bei Friedrich zu Besuch und berichtete darüber an Schleiermacher. Vgl. auch Busch, *Caspar David Friedrich* (wie Anm. 14), S. 74.

³⁴ Vgl. Maisak und Schultz, *Verschiedene Empfindungen bei einem Berliner Ausstellungsbesuch* (wie Anm. 3), S. 113 mit Anm. 7. – Neben Arnim nahm an dem Ausstellungs-

Äußerung gegen Ende des Textes beizutragen. Nicht nur als Schreiber des hauptsächlichen Textanteils, sondern auch als vermutlicher Spiritus Rector war gerade Brentano derjenige, der besonders zornig auf Kleist wegen dessen Bearbeitung war.³⁵

Am Anfang des Textes wird die unerwartete Wirkung der beiden Ölgemälde auf den Verfasser während der Kunstausstellung geschildert. Sie wird allerdings zunächst nur in Bezug auf das Bild *›Mönch am Meer‹* näher ausgeführt. Denn dessen Seethematik lässt sich ideal mit dem romantischen Hauptthema der Sehnsucht in Zusammenhang bringen, das für Brentanos und Arnims Text sehr bedeutsam ist. Nach Brentano kann Friedrichs Gemälde jedoch nicht den Eindruck einer natürlichen Seelandschaft vermitteln. Nur in Realität würde das Meer dem Betrachter den unwiderruflichen Verlust der Einheit zwischen Mensch und Natur bewusst werden lassen und das romantische Sehnsuchtsgefühl verstärken. Geprägt ist diese Vorstellung weder durch vernunftphilosophische Konzepte des Erhabenen wie beispielsweise bei Kant noch durch christliche Theologie wie bei Friedrich, sondern vielmehr durch romantischen Pantheismus.³⁶ Nach frühromantischen Anschauungen von der Vieldeutigkeit des Kunstwerkes ist der Betrachter auch in den kreativen Akt einzuschließen, um mit seinen Eindrücken das Kunstwerk zu bereichern.³⁷ Im Folgenden teilt Brentano daher fiktive Eindrücke der Ausstellungsbesucher vor der Seelandschaft Friedrichs mit. Dabei gibt er die kurzen Gespräche zwischen verschiedenen Besuchern, die paarweise oder in kleineren Grüppchen vor dem Gemälde kurz verweilen, in direkter Rede wieder. Selbst bei sozial eindeutig höher gestellten Personen wie einer »Frau Kriegsrath« ist jedoch entweder die für eine tiefergehende Rezeption notwendige Bildung oder die Identifikation mit der romantischen Ästhetik nicht vorhanden.³⁸ So werden sehnuchtsvolle Empfindungen nicht auf das Unendliche bezogen, sondern verweltlicht. Die überaus ironisch gestalteten Besucherempfindungen betonen, dass viele

besuch wohl auch die Familie ihrer Berliner Vermieterin teil und inspirierte einige Textinhalte (vgl. Reinhold Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901, S. 265–267). Die Stilisierung und auch Arnims eigenhändige Verbesserungen zur Anonymisierung seines Selbstporträts machen auf den fiktionalen Gehalt des Textes aufmerksam, der die autobiographischen Elemente dominiert.

³⁵ So bittet Kleist z.B. Arnim in einem Brief am 14.10.1810 um Fürsprache bei Brentano (vgl. SW⁹ II, 839f.).

³⁶ Auf den romantischen Pantheismus deutet die folgende Formulierung Brentanos hin: »daß man [...] die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Fluth, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt« (Schultz, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, wie Anm. 5, S. 40).

³⁷ So stellt das Gemälde für Brentano eine »Deckoration« dar, »vor welchem eine Handlung vorgehen muss, indem es keine Ruhe gewährt.« (Schultz, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, wie Anm. 5, S. 41) Eine vergleichbare Rezeptionshaltung sieht Novalis in Bezug auf die Literatur gegeben: »Der Leser setzt den Akzent willkürlich; er macht eigentlich aus einem Buche, was er will.« (Novalis, Gesammelte Werke, hg. von Hildburg und Werner Kohlschmidt, Gütersloh 1967, S. 416, Nr. 247)

³⁸ Vgl. Gernot Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen«. Kleist und die bildende Kunst, Tübingen und Basel 1995, S. 209f.

Ausstellungsbetrachter nicht dem romantischen Ideal einer sich organisch erweiternden Wirkungsästhetik gerecht werden.³⁹ Auffällig ist besonders im vorletzten Gespräch eine latente Frauenfeindlichkeit, die durch Brentanos problematische Beziehung zu Auguste Bußmann beeinflusst worden sein könnte.⁴⁰

Mehrere Charakteristika bei den Gemäldeassoziationen der Besucher verweisen Brentanos und Arnims Beitrag zudem in den Kontext der damals verbreiteten Philistersatire.⁴¹ Insbesondere stellen Brentano und Arnim das utilitaristische Denken, eine kunstferne Haltung oder eine zu rationale Kunstauffassung sowie Bildung aus Prestigegründen ironisch dar. Am Ende wird satirisch auf die Häuslichkeit des Philisters Bezug genommen, die im Kontrast zu der im ersten Teil thematisierten Meeresempfindung in der freien Natur steht.⁴² Die Philisterthematik hatte in der Ästhetik Vorläufer in den Dilettantendebatten. Ihre charakteristische Ausprägung fand sie bei den Frühromantikern, die sich mit der Philistersatire gegen die als kunstfeindlich empfundene Umwelt und die konservativen Gegner abzugrenzen versuchten.⁴³ Schon in seinem Roman *Godwi* greift auch Brentano die Philisterthematik auf.⁴⁴ Kurz nach dem Text zu Friedrichs Ausstellungsbeitrag verfasste Brentano dann seine bekannte Philisterabhandlung mit antisemitischer Tendenz, die er in der *Christlich-deutschen Tischgesellschaft* vortrug und in erweiterter

³⁹ Vgl. Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen« (wie Anm. 38), S. 210.

⁴⁰ »[...] seht so seid ihr Weiber, ihr vernichtet am Ende doch, was ihr empfindet, ihr saget vor lauter Lügen die Wahrheit« (Schultz, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, wie Anm. 5, S. 44). Vgl. Hartwig Schultz, Schwarzer Schmetterling. Zwanzig Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters Clemens Brentano, Berlin 2000, S. 249.

⁴¹ In der Forschung wird mitunter die Philisterthematik tangiert, ohne jedoch näher darauf einzugehen; vgl. Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen« (wie Anm. 38), S. 210. Auch in den aktuellen Studien zu der Figur des Philisters wird nicht auf Brentanos und Arnims »Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft [...]« verwiesen, die Brentano kurz vor seiner bekannten Philisterrede verfasst hat; vgl. z.B. Remigius Bunia, Till Dembeck und Georg Stanitzek (Hg.), *Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur*, Berlin 2011. Der Text Brentanos »Der Philister vor, in und nach der Geschichte« ist abgedruckt in Ludwig Achim von Arnim, *Texte der deutschen Tischgesellschaft*, hg. von Stefan Nienhaus, Tübingen 2008, S. 38–90.

⁴² »Diese Rede gefiel mir so wohl, daß ich mich mit demselben Herrn sogleich nach Hause begab, wo ich mich noch befindet, und in Zukunft an zutreffen sein werde.« (Schultz, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, wie Anm. 5, S. 46).

⁴³ Frühe Zeugnisse finden sich beispielsweise in Novalis' *Blüthenstaub* und Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater*; vgl. Novalis, *Blüthenstaub*. In: Ders., *Schriften*, hg. von Richard Samuel, Darmstadt 1965, Bd. 2, S. 447f.; Ludwig Tieck, *Der Gestiefelte Kater*. In: Ders., *Phantasus*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M. 1985, S. 492f.

⁴⁴ Clemens Brentano, *Godwi*. In: Ders. *Prosa I*, hg. von Werner Bellmann, Stuttgart u.a. 1978, S. 5–576, z.B. S. 224f. Möglicherweise hat Brentano 1799 in Jena eine »Naturgeschichte des Philisters« vorgetragen. Diese ist aber nicht erhalten und nur als Anekdote in der Tieck-Biographie von Rudolph Köpke mehr als 50 Jahre später überliefert; vgl. Ludwig Tieck, *Erinnerungen aus dem Leben des Dichters*, hg. von Rudolph Köpke, Leipzig 1855, Teil I, S. 251.

Fassung veröffentlichte.⁴⁵ In diesem Text wird das imaginäre Feindbild des Philisters mit der Gruppe der Juden verbunden, die seit Jahrhunderten von der Gesellschaft getrennt und verfolgt wurde. Für sie konnten die Fiktionen zur realen Gefahr werden.⁴⁶ Nicht nur wegen der intoleranten und dämonischen Haltung gegenüber den Besuchern einer damals wichtigen öffentlichen Ausstellung, mit der die Kultur nach den Niederlagen gegen Napoleon gefördert werden sollte, sondern auch aufgrund der späteren problematischen Weiterentwicklung der Philistersatire sollte heute der Text von Brentano und Arnim kritischer gelesen werden. Auch ist es daher fraglich, ob man dessen ironische Elemente als passend für eine aktuelle »Realsatire auf die Besucher von Gemäldeausstellungen« halten kann.⁴⁷

Die kurzen Besucherassoziationen in Brentanos und Arnims Text bilden darüber hinaus ein Zerrbild des ausführlichen und intensiven fiktiven Gesprächs mit dem Titel »Die Gemälde«, das von August Wilhelm und Caroline Schlegel verfasst und 1799 im »Athenaeum« publiziert wurde.⁴⁸ Es geht auf eine mehrtägige Besichtigung der Dresdner Gemäldegalerie im Sommer 1798 zurück und enthält grundlegende romantische Anschauungen zur Ästhetik.⁴⁹ Es wird darin auch betont, dass der Kunzugang nur durch dichterische Sprache gelinge und die Gemälde in Lyrik zu verwandeln seien.⁵⁰ Dies wird mit acht Gedichten verdeutlicht. Eine solche positive kreative Kunstrezeption entgegen den vorherigen unzureichenden Äußerungen der amusischen philiströsen Besucher scheint der Dichter Brentano wohl mit einem eigenen Gemäldegedicht zu Friedrichs »Abtei im Eichwald« exemplifizieren zu wollen.⁵¹ Das von Brentano beinahe fertiggestellte Gedicht sollte

⁴⁵ Vgl. Brentano, Der Philister vor, in und nach der Geschichte (wie Anm. 41); vgl. auch Stefan Nienhaus, Brentanos Philisterabhandlung und ihre Kommentierung im Rahmen der historisch-kritischen Edition. In: Bunia, Dembeck und Stanitzek (Hg.), Philister (wie Anm. 41), S. 241–251.

⁴⁶ Günter Oesterle, Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik. In: Athenäum 2 (1992), S. 55–89, hier S. 64. – Die Aufhebung noch bestehender Handelsreglements für Juden in Preußen 1811 sowie die damalige Pauperisierung einiger Adliger wie zum Beispiel Arnim haben die Diskriminierung der Juden anscheinend in dieser Zeit befördert; vgl. Schultz, Schwarzer Schmetterling (wie Anm. 40), S. 257.

⁴⁷ Hartwig Schultz, Drei Blicke auf Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer«. In: Jordan und Schultz (Hg.), Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft (wie Anm. 5), S. 25–37.

⁴⁸ August Wilhelm Schlegel unter Mitarbeit von Caroline Schlegel, Die Gemälde. Ein Gespräch. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Bd. 2.1, Berlin 1799, S. 39–151; vgl. Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen« (wie Anm. 38), S. 208.

⁴⁹ Vgl. Claudia Becker, Bilder einer Ausstellung. Literarische Bildkunstkritik in A.W. Schlegels »Gemälde«-Gespräch. In: Paul Gerhard Klussmann, Willy Richard Berger und Burkhard Dohm (Hg.): Das Wagnis der Moderne. Festschrift für Marianne Kesting, Frankfurt a.M. u.a. 1993, S. 143–155.

⁵⁰ Für eine kreative Weiterentwicklung plädierte in Bezug auf die Literaturrezeption auch Novalis: »Der Wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn.« – Novalis, Schriften, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960, 2. Bd., S. 470, Nr. 1255.

⁵¹ Das Gedicht Brentanos ist abgedruckt bei Maisak und Schultz, Verschiedene Empfindungen bei einem Berliner Ausstellungsbesuch (wie Anm. 3), S. 113f. – Brentano hat auch

vielleicht den Beitrag von Brentano und Arnim beschließen. Denn am Anfang des Textes wurden beide Gemälde erwähnt, aber dann nur der »Mönch am Meer« thematisiert.⁵²

Gerade diesen ersten Abschnitt aus Brentanos und Arnims Text streicht Kleist bei seiner Bearbeitung des Textes. Die nächste Passage von Brentano zu der Sehnsucht hervorrufenden Naturerfahrung und der unmöglichen Darstellbarkeit der See übernimmt Kleist jedoch bis auf geringfügige Änderungen. So kann er den Unterschied zwischen Natur und Kunst akzentuieren. Im Unterschied zu Brentanos und Arnims Text wendet sich Kleist nicht den Empfindungen anderer Beobachter zu und verzichtet gänzlich auf eine Kritik am Ausstellungspublikum. Er äußert sich stattdessen zunächst in einem kurzen, undramatisch formulierten Abschnitt über seine eigene Empfindung der »Seelandschaft« und stellt Friedrichs Kunst positiv in den Vordergrund. Hierfür verwendet er einige wörtliche Formulierungen aus ganz verschiedenen Besuchergesprächen Brentanos, ohne sie in diese erste Passage seines Textes ironisch zu integrieren. Für seine extrem melancholische Charakterisierung der spirituellen Situation des Kapuziners nutzt er die Formulierung »der einsame Mittelpunkt in dem einsamen Kreiß« von Brentano. Sinnfälligerweise verzichtet Kleist auf Bentanos romantisch-pantheistischen Bezug auf die »Einheit in der Allheit« und ergänzt stattdessen selbstständig die düstere Formulierung, dass der Kapuziner »der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes« sei.⁵³ Darüber hinaus greift er auf den Vergleich mit der Apo-kalypse und die Bezugnahme auf Edward Youngs Dichtung »Nachgedanken« in der Vorlage zurück, in der nach Kleist der Tod »auf jeder Seite« stehe.⁵⁴ Das von Brentano übernommene Kreismotiv bezieht sich symbolisch auf die panoramatisch erweiterte Perspektive in Friedrichs »Seelandschaft«. Illusionistische Panoramabilder waren Anfang des 19. Jahrhunderts eine wichtige Modeerscheinung und wurden als Anschauungsform auf viele andere Bereiche wie Wissenschaft und Kunst übertragen.⁵⁵ Brentano besuchte zum Beispiel im März 1810 zusammen mit Joseph von Eichendorff Panoramen von Karl Friedrich Schinkel in Berlin und Kleist setzte sich im Sommer 1801 intensiv mit Johann Adam Breysigs Panoramabild der Stadt Rom auseinander.⁵⁶ Im Bild einer besonders extremen Verletzung erfasst Kleist die Wirkung von Friedrichs innovativ reduzierter Bildgestaltung in dem

noch weitere Gedichte zu Gemälden der Ausstellung verfasst, die wegen ihres satirischen Duktus jedoch anscheinend für den Vortrag bei Tischgesellschaften gedacht waren; vgl. ebd., S. 114–119.

⁵² Brentanos Nachruf auf Runge in den »Berliner Abendblättern« enthält ebenfalls mehrere Gedichte; vgl. Brentano, Andenken eines trefflichen Deutschen Mannes und tiefesinnigen Künstlers (wie Anm. 7).

⁵³ Schultz, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« (wie Anm. 5), S. 43.

⁵⁴ Vgl. den Bezug Kleists auf Edward Youngs »Nachgedanken« in einem Brief an Marie von Kleist am 20. Juli 1805 (vgl. SW⁹ II, 1048).

⁵⁵ Vgl. Stefan Oettermann, Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a.M. 1980, S. 19.

⁵⁶ Vgl. Schultz, Schwarzer Schmetterling (wie Anm. 40), S. 249; SW⁹ II, 518–520; zur Bedeutung panoramatischer Konzeptionen in Kleists literarischen Arbeiten vgl. Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen« (wie Anm. 38), *passim*.

eigenständig formulierten, nicht bei Brentano und Arnim zu findenden Vergleich »[...] als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären«. Damit setzt er die fehlende kompositionelle Rahmung des Gemäldes mit der fehlenden Rahmung der Augen durch Lider in Bezug. Der durch ein Exempel aus der römischen Geschichte inspirierte Vergleich soll auf drastische Weise veranschaulichen, dass durch die Unmöglichkeit, das leibliche Auge zu schließen, keine innere Reflexion, seelische Harmonie und Erfahrung des Göttlichen erfahrbar ist.⁵⁷ Der rigorose Vergleich der weggeschnittenen Augenlider verweist so auf den erkenntnistheoretischen Hintergrund von Kleists trostloser Empfindung von Friedrichs Seelenschaft als »Reich des Todes« und seine individuelle Reaktion auf die von vielen Zeitgenossen empfundene mannigfaltige Krisensituation Anfang des 19. Jahrhunderts. Die trostlose Empfindung vor dem innovativen Landschaftsgemälde indiziert Kleists fortgeschrittene Erkenntniskrise. Im Frühjahr 1801 war sie bekanntlich durch eine intensive Auseinandersetzung mit Kants Erkenntnistheorie ausgelöst worden und begünstigte im Zusammenhang mit äußeren Faktoren schließlich Kleists Selbstmord.⁵⁸ Kleists melancholischer Weltsicht bot der christliche Glaube keinen Trost. So äußert er sich auch nicht zu der religiösen Symbolik in Friedrichs Gemälde. Dass er die Einsamkeit des Menschen aufgrund der ideellen Obdachlosigkeit besonders intensiv und dramatisch empfand, mag durch seine soziale Isolation als Stotterer gefördert worden zu sein, auf die in der Kleist-Forschung jedoch kaum genauer und adäquat eingegangen wird.⁵⁹

⁵⁷ Peter Bexte hat auf das römische Exempel hingewiesen, das den extremen Vergleich Kleists wohl inspiriert hat. Vgl. Peter Bexte, *Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus. Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists*. In: KJb 2008/2009, S. 254–266. Zu der Tradition der Metapher des geistigen Auges vgl. u.a. Axel Beelmann, *Apologie ohne Sokrates. Im Zweifel wider die Vernunft und für den Geist*, Würzburg 2005, S. 240–256. Kleist verbindet in Briefen das Schließen der Augen unter anderem mit besonders kostbaren Erinnerungen an Vergangenes, darunter auch Naturerfahrungen (vgl. SW⁹ II, 569, 662, 674). Insbesondere Kleists synästhetische Vorstellung einer überirdischen Sphärenmusik bei einem Rheinspaziergang steht in eklatantem Kontrast zu seinen »Empfindungen vor Friedrichs Seelenschaft«.

⁵⁸ Vgl. Günter Blamberger, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt a.M. 2012, S. 75–84. Schon zuvor ist Kleists Naturerfahrung mitunter problematisch und verdeutlicht seine innere Zerrissenheit, die die sogenannte »Kant-Krise« bei ihm gefördert hat; vgl. z.B. SW⁹ II, 547 und Rolf-Peter Janz, *Mit den Augen Kleists. Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer«*. In: KJb 2003, S. 137–149, hier S. 140. Den Ausweg aus der Erkenntnisproblematik suchte Kleist erst in der Literatur. Aufgrund der anscheinenden Unbefriedigung äußerte er gegenüber Marie von Kleist, dass er die Dichtung ruhen lassen und sich mit Musik beschäftigen wolle, sofern sich seine äußeren Verhältnisse verbessern würden (vgl. SW⁹ II, 874). Hierzu sollte es tragischerweise aber nicht mehr kommen.

⁵⁹ Kleist äußert sich kaum verhüllt schon am 5. Februar 1801 in einem Brief an Ulrike von Kleist über seine Sprachbehinderung und die gravierenden sozialen Konsequenzen; vgl. dagegen die inhaltlich nicht zutreffenden und diagnostisch nicht überzeugenden Bemerkungen von Peter Michalzik, *Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher*, Berlin 2011, S. 85f. Vgl. zur Stigmatisierung durch Stottern mit Bezug auf Kleist auch Jürgen Benecken, »The Stutterer«: Or What Happens When Grace Fails. On the Nature and Psychological Relevance of a Stigma, im Jahr 2003 aktualisierte und überarbeitete Version eines Vortrags bei

Mit den nächsten vieldiskutierten Zeilen scheint Kleist auf die zeitgenössischen kunstkritischen Diskussionen der innovativen Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich Bezug zu nehmen. Im Jahr zuvor hatte besonders die Invektive von Basilius von Ramdohr gegen das erste größere und halb-öffentliche im Atelier präsentierte Ölbild Friedrichs – das „Kreuz im Gebirge“, auch als „Tetschener Altar“ bekannt – viel Aufmerksamkeit erregt, weil anhand des Gemäldes exemplarisch über die Neuerungen in der Kunst debattiert wurde. In der deutschen romantischen Ästhetik wurde nämlich sehr radikal die schöpferische Einbildungskraft gegenüber der Nachahmung der Natur favorisiert.⁶⁰ Gegen Friedrichs innovatives religiöses Landschaftsgemälde präferierte Ramdohr jedoch die Kunst von Jacob van Ruisdael, der seiner Meinung nach allgemeine Situationen des menschlichen Lebens dargestellt und nicht allegorisiert hätte.⁶¹ Vor allem sein Dresdner Freundeskreis versuchte Caspar David Friedrich gegen Ramdohrs Äußerungen zu verteidigen. So betont Ferdinand Hartmann beispielsweise in einer Gegenschrift in der von Kleist mit Adam Müller herausgegebenen Zeitschrift „Phöbus“ unter anderem die Idee der freien künstlerischen Schöpfungskraft und plädiert für eine Toleranz gegenüber den Bestrebungen neuer Künstler.⁶² In diesem Sinne würdigt Kleist in seiner Bearbeitung Friedrichs Innovationen auch explizit, nachdem er sie zuvor nur charakterisiert hat: »Gleichwohl hat der Mahler Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen [...].«⁶³ In der Forschung wurde bislang noch nicht genauer darauf eingegangen, dass Kleist sich bei den nächsten Zeilen inhaltlich von dem von Armin formulierten Abschnitt inspirieren lässt.⁶⁴ In Arnims Passage wird Friedrich als ein erfreuliches Beispiel eines Landschaftsma-

dem „1st World Congress on Fluency Disorders“, online unter www.hs-merseburg.de/~benecken/publikationen/grace2003.pdf (19.7.2013).

⁶⁰ Besonders eindrücklich postuliert so beispielsweise Novalis in einem Brief im März 1800: „Ja keine Nachahmung der Natur. Die Poésie ist durchaus das Gegentheil. Höchstens kann die Nachahmung der Natur, der Wirklichkeit nur allegorisch, oder im Gegensatz, oder des tragischen und lustigen Effects wegen hin und wieder gebraucht werden.“ (Novalis, Schriften, wie Anm. 50, 4. Band, S. 327). Vgl. Ernst Behler, Natur und Kunst in der frühromantischen Theorie des Schönen. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 2 (1992), S. 7–32; Wolfgang Preisendanz, Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. In: Hans Steffen (Hg.), Die deutsche Romantik. Poetik, Formen, Motive, Göttingen 1967, S. 54–74.

⁶¹ Vgl. Basilius von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt (1809). Wiederabgedruckt in: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hg. von Sigrid Hinz, Berlin 1984, S. 138–156, hier S. 152. Auch heute werden Jacob van Ruisdaels Landschaften trotz wichtiger Forschungsansätze z.B. bei Wilfried Wiegand selten religiös und allegorisch ausgedeutet; vgl. Wilfried Wiegand, Ruisdael-Studien. Ein Versuch zur Ikonologie der Landschaftsmalerei, Phil. Diss., Hamburg 1971.

⁶² Vgl. Ferdinand Hartmann, Über Kunstausstellungen und Kunstkritik [...]. In: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen (wie Anm. 61), S. 159–174, hier S. 169.

⁶³ Schultz, „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“ (wie Anm. 5), S. 44.

⁶⁴ Schultz, „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“ (wie Anm. 5), S. 45. – In der Forschung wurde bislang in erster Linie das Augenmerk auf Kleists wörtliche Übernahmen aus Brentanos Passagen gelegt.

lers erachtet, der wie zum Beispiel Jacob van Ruisdael mit schönen Konstellationen der Jahreszeit und des Himmels »auch in der ärmsten Gegend die ergreifendste Wirkung hervorbringen« kann.⁶⁵ Allerdings wird analog zu Ramdohr eine wahre Darstellung wie bei den holländischen Landschaftsmalern vermisst. Kleist spezifiziert die von Arnim thematisierte ärmliche Landschaft als eine »Quadratmeile märkischen Sandes [...] mit einem Berberitenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert [...]« und somit als ein ironisches Zerrbild der eindrucksvollen Seelandschaft Friedrichs mit dem Mönch.⁶⁶ Im Gegensatz zu Arnim hebt Kleist nicht Friedrichs Wahrnehmung von besonderen Naturelementen, sondern allgemein den »Geist« des Malers hervor. Dieser lässt Friedrich selbst dem kümmerlichen märkischen Landschaftsausschnitt die von Ramdohr so kritisierten andächtigen »Ossiansche[n] oder Kosegartensche[n] Wirkungen« hervorrufen. So wird indirekt Friedrichs Innovationsleistung herausgestellt und von dem Ideal realistischer Darstellungen einfacher Landschaften abgesetzt.⁶⁷ Sein imaginierter märkisches Gemälde führt Kleist noch weiter aus. Wenn man dieses als eine »Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenem Wasser mahlte«, könne man Füchse und Wölfe zum Heulen bringen. Damit bezieht sich Kleist auf das ästhetische Diktum, die »Natur selbst als Gegenstand zu wählen, das in den Naturnachahmungstheorien in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr präsent war.⁶⁸ Bei der Bezugnahme auf dieses Ideal pointiert Kleist allerdings wie schon zu Beginn seiner Bearbeitung die Trennung von Natur und Kunst. Die von ihm eingebrachten Tiere sind inspiriert von klassischen Exemplen zum mimetischen Illusionismus, in denen die Naturtreue von Bildern dadurch belegt werden sollte, dass sich Tiere von den Darstellungen täuschen lassen. Besonders bekannt ist die von Plinius tradierte Geschichte von Zeuxis und Parrhasios.⁶⁹ Kleist setzt ausgehend von der Betonung der Imaginationsästhetik den Schwerpunkt allerdings nicht auf die Täuschung der Tiere. Stattdessen führt er unter anderem das

⁶⁵ Diese Charakterisierung greift Arnim später leicht verändert in seinem sachlichen Resümee zur Kunstausstellung wieder auf; vgl. Achim von Arnim, Übersicht der Kunstausstellung (Fortsetzung) (BA, Bl. 38, 13.11.1810).

⁶⁶ Die märkische Landschaft wurde von Kleist in einem Brief im September 1800 generell als freudlos charakterisiert. Selbst die Oderumgebung bei Frankfurt sei nur ein »bloßes Miniatürgemälde« gegenüber der schöneren sächsischen Landschaft als »Natur gleichsam in Lebensgröße« (SW⁹ II, 551). Friedrich malte einige Jahre später eine Krähe umflattert von Artgenossen auf einem Baum. Diesen situiert er jedoch nicht in der Mark Brandenburg, sondern auf der Insel Rügen; vgl. Caspar David Friedrich, Rabenbaum, um 1822, Öl auf Leinwand, 54×71 cm, Paris, Musée du Louvre, abgebildet in Grave, Caspar David Friedrich (wie Anm. 10), S. 181 (Abb. 159).

⁶⁷ Schultz, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« (wie Anm. 5), S. 44.

⁶⁸ Vgl. Manfred Schenker, Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland, Leipzig 1908, *passim*; Friedrich Vollhardt, Die Grundregel des Geschmacks. Zur Theorie der Naturnachahmung bei Charles Batteux und Georg Friedrich Meier. In: Theodor Verwegen (Hg.), Dichtungstheorien der Frühaufklärung, Tübingen 1995, S. 26–36.

⁶⁹ Vgl. Plinius, *Nat. Hist.* XXXV, 64. Vgl. auch Constanze Peres, Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos. In: Hans Körner u.a. (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim u.a. 1990, S. 3–39.

Heulen der Wölfe an, das damals als Gefühlsäußerung verstanden wurde.⁷⁰ Dieses Heulen der vernunftlosen wilden Tiere als Reaktion auf die »mit ihrer eignen Kreides« gemalten Landschaft steht jedoch im eklatanten Kontrast zu den vom Verfasser zuvor genannten andächtigen Wirkungen des imaginierten Gemäldes auf Menschen. Daher ist auch das folgende größte Lob des imaginierten Bildes von Kleist als ironisch zu bewerten. Indem er in einem Exempel die Ästhetik der schöpferischen Einbildungskraft mit der der *imitatio naturae* konfrontiert, kann er mit einer hintergründigen Ironie die Position des mimetischen Illusionismus' als zu geistlos und unvereinbar mit der Imaginationsästhetik desavouieren. Friedrichs innovative Seelandschaft bezeichnet Kleist dagegen zum Schluss nochmal betont positiv als »wunderbare[s] Gemälde«.⁷¹ Er schließt den Text mit dem Vorhaben, sich aufgrund seiner *cognitio confusa* von den Äußerungen anderer Ausstellungsbesucher belehren lassen zu wollen, auf die er jedoch nicht mehr eingeht. Entgegen der intoleranten Geißelung einer Philistermentalität der Ausstellungsbesucher seitens Brenntanos und Arnims erachtet Kleist die Urteile der Kunstinteressierten in der Ausstellung zur genaueren Klärung und Bereicherung seines eigenen Bildverständnisses aber für wichtig.

Kleists Text stellt so insgesamt eine tiefgehende Würdigung des Gemäldes »Mönch am Meer« und der Imaginationsästhetik des Künstlers dar. Aufgrund seiner eigenen religiösen Skepsis und der inhaltlichen Fokussierung auf die innovative Ästhetik Friedrichs verzichtet er darauf, auf das auf den ersten Blick formal weniger radikale, religiöser wirkende Pendant »Abtei im Eichwald« einzugehen.⁷² Kleist macht in seinem Text auf melancholische Aspekte in Friedrichs Seeland-

⁷⁰ Vgl. Georges Louis LeClerc de Buffon, Naturgeschichte der vierfüßigen Thiere, Bd. 4, Troppau 1785, S. 77–126 (zum Wolf). Füchse heulen zwar in der Natur nicht, sondern können nur bellen, aber Kleist hat diese zur Bildung eines einprägsamen Hendiadyoins den Wölfen beigesellt. Vgl. zur Tierthematik auch Roland Borgards, Geheul und Gebrüll. Ästhetische Tiere in Kleists »Empfindungen vor Friedrichs Seeland« und »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«. In: Nicolas Pethes (Hg.), Ausnahmestand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011, S. 307–324, hier S. 314–319. Eine ähnliche Tierkonstellation hat Kleist in seiner am 15. und 16. November 1810 in den »Berliner Abendblättern« veröffentlichten Erzählung »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik« eingebbracht. Der Text entstand unter anderem vor dem Hintergrund der Neoreligiösität einiger Romantiker. Mit dem Tiervergleich wird in der Erzählung eine irrationale katholische Kunstanbetung desavouiert. Vgl. z.B. Uwe Schütte, Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen, Göttingen 2006, S. 111–124.

⁷¹ Bei einer ähnlichen Charakterisierung der Landschaften Friedrichs, die Goethe in sein Tagebuch schrieb, hat Heinrich Börsch-Supan eine positive Konnotation in Frage gestellt; vgl. Heinrich Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 52f. Christa Lichtenstern plädiert jedoch mit nachvollziehbaren Argumenten für eine positive Lesart; Christa Lichtenstern, Beobachtungen zum Dialog Goethe – Caspar David Friedrich. In: Baltische Studien, Neue Folge 60 (1974), S. 75–100, hier S. 77 mit Anm. 2. Auch Kleist scheint das adjektivische Attribut »wunderbar« in diesem Kontext uneingeschränkt positiv zu verwenden.

⁷² Die besonders innovativen Bildcharakteristika förderten im 20. Jahrhundert auch eine Wahrnehmung des »Mönches am Meer« unabhängig von dem Gemälde mit der Winterlandschaft.

schaft aufmerksam, auch wenn er nicht genauer auf die christlichen Bußkomponenten und die religiöse Symbolik eingeht. Mit dem Verweis auf den Dichter und Pastor Ludwig Gotthard Kosegarten hat Kleist zudem aus Brentanos Text einen sehr wichtigen geistigen Einfluss auf Friedrich aufgegriffen, der auch heute noch in der Forschung zum besseren Verständnis der Werke des Künstlers diskutiert wird.⁷³ Bei der imaginierten märkischen Landschaft scheint Kleist von der romantischen Ironie inspiriert worden zu sein.⁷⁴ Er nutzt diese jedoch nicht wie Brentano für die Philistersatire, sondern für die Kritik ästhetischer Anschauungen. Bei der polemischen Absetzung von der Nachahmungstheorie wird natürlich deren sehr differenziertes Naturverständnis unterminiert. Kleists Text ist jedoch nicht nur sehr verdichtet und poetisch, sondern durch die abgründige Ironie und den extremen Vergleich der weggeschnittenen Augenlider auch innovativ. Kleist veranschaulicht gleichsam auf literarische Weise die Imaginationsästhetik, die er beim »Mönch am Meer« im ersten Teil der Bearbeitung herausstellt und die er ebenfalls mit dem am 5. November 1810 in den »Berliner Abendblättern« veröffentlichten Text »Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler« (BA, Bl. 32, 6.11.1810) zu unterstreichen versucht. Sein Verzicht auf die Philisterkritik Brentanos passt darüber hinaus zu dem Programm der »Berliner Abendblätter«, die sich betont an »alle Stände« gerichtet haben. Die Zeitung sollte nicht nur unterhalten, sondern auch der »Beförderung der Nationalsache überhaupt« dienen (»Erklärung«, SW⁹ II, 454). Mit einer pluralistischen Meinungsbildung wollte der Herausgeber die Reformen des politisch und wirtschaftlich rückständigen Staatswesens nach den militärischen Niederlagen gegen Napoleon unterstützend begleiten und gegen den allgemeinen Moralverfall wirken.⁷⁵ Innerhalb des offiziellen Reformwerks versuchte Friedrich Schleiermacher, der wie Kleist in einem Kreis vaterländischer Gesinnungsgenossen gegen Napoleon aktiv war, auch die Kunst in Berlin unter anderem mit der Einladung innovativer auswärtiger Künstler wie Friedrich zur Akademieausstellung zu fördern (vgl. LS 313).⁷⁶ Daher wurde die Akademieausstellung in den »Abendblättern« auch besonders intensiv besprochen. So sollte das Publikum nicht nur zum Besuch animiert, sondern auch zur Kunstrezeption aufgefordert werden. Kleist verzichtet wohl sehr bewusst auf die Philistersatire von Brentano

⁷³ Vgl. z.B. Grave, Caspar David Friedrich (wie Anm. 10), S. 129f. Leander Büsing's Kritik, dass Kleist den Blick auf Friedrich verstelle (Büsing spricht in seiner generell sehr interessanten Studie von »einem heutigen, geradezu »ver-Kleist-erten« Blick auf die Gemälde«), sollte eher gegen undifferenziert und unhistorisch argumentierende Rezipienten geäußert werden; vgl. Leander Büsing, Vom Versuch, Kunstwerke zweckmäßig zusammenzustellen. Malerei und Kunstdiskurs im Dresden der Romantik, Norderstedt 2011, S. 156.

⁷⁴ Wilhelm Grimm glaubte in dem Bild der »plusternden Krähe im Sande« Brentanos Stil zu erkennen (LS 421).

⁷⁵ Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 58), S. 394–412.

⁷⁶ Mit der Verbesserung des Niveaus der Kunstausstellung versuchte man auch auf Napoleons »Aufmunterung der Künste« zu reagieren. Über ein Ergebnis von dieser, einer erfolgreichen Ausstellung der Gemälde im Museum Napoleon, wird am 12. Januar 1811 in den »Berliner Abendblättern« berichtet (vgl. BA, Nr. 10, 12.1.1811).

und Arnim in seiner Bearbeitung.⁷⁷ In seinem späteren betont wohlwollenden Resümee der Ausstellung greift auch Arnim diese nicht mehr auf.⁷⁸ Stattdessen vertritt er das offiziell mit der Ausstellung verbundene Ideal, dass von dieser sowohl die Künstler als auch die Besucher profitieren würden.⁷⁹

Friedrichs Ausstellungsbeiträge waren allerdings umstritten, unter anderem wurde ein sehr kritischer, heute nicht mehr erhaltener Artikel in einer Berliner Zeitung gegen Friedrich und Gerhard von Kügelgen verfasst.⁸⁰ Es könnte sein, dass Kleist ähnlich wie schon als Herausgeber des *»Phöbus«* auch in den *»Abendblättern«* mit dem Beitrag zu Friedrich auf aktuelle Kritik reagierte. Denn die Teilnahme an der Akademieausstellung sollte schließlich auch die Reputation von Friedrich nach dem Ramdohr-Streit unterstützen. Mit der Kunstkritik in den *»Abendblättern«* war der Herausgeber Kleist jedoch erfolgreicher als mit politischen Stellungnahmen, derentwegen die *»Abendblätter«* wie oben erwähnt immer stärker censiert wurden und schließlich eingestellt werden mussten. Noch während der Ausstellung wurden die beiden Gemälde Friedrichs auf Wunsch des Kronprinzen Friedrich Wilhelm für die damals stattliche Summe von 450 Talern durch das preußische Königshaus angekauft.⁸¹ Der Ankauf war wichtig für Friedrichs Karriere und unterstützte seine Wahl als auswärtiges Mitglied der Berliner Akademie am 12. November 1810. Auch das preußische Königshaus konnte sich mit dem innovativen und religiösen Bilderpaar betont progressiv entsprechend dem damaligen christlich-

⁷⁷ Dieser Verzicht könnte auch ein Indiz dafür sein, dass Kleist wohl nicht zu denjenigen Mitgliedern der *»Christlich-deutschen Tischgesellschaft«* gehörte, die dem Inhalt der antisemitischen Philister-Rede Brentanos zustimmten. Kleist war im Kontakt mit der jüdischen Intelligenz in Berlin wie Rahel Levin und beschäftigte sich anscheinend auch mit jüdischer Geschichte. Vgl. auch die Diskussion von Kleists Mitgliedschaft in der *»Christlich-deutschen Tischgesellschaft«* bei Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 58), S. 399f.

⁷⁸ Im Gegensatz zu Brentano arbeitete Arnim auch nach Kleists rigoroser Bearbeitung der *»Verschiedenen Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft [...]«* noch aktiver an den *»Berliner Abendblättern«* mit. Er erhoffte sich davon Anfang November 1810 noch die Möglichkeit, politische Kritik üben zu können (vgl. LS 420b).

⁷⁹ Vgl. Arnim, Übersicht der Kunstausstellung (wie Anm. 3).

⁸⁰ Auf den kritischen Zeitungsartikel wird in einer anonymen Notiz in der *»Zeitung für die elegante Welt«* (1810, Sp. 1880) eingegangen: »ein gewisses, außer Berlin wohl schwerlich sehr verbreitetes Blatt [soll] sich ganz gewaltige gegen diese Dresdner Ankömmlinge ereifert haben.« Vgl. auch Börsch-Supan, Berlin 1810 (wie Anm. 1), S. 73 mit Anm. 96. Die Umstrittenheit der Ausstellungsbeiträge von Friedrich wird auch in Arnims Resümee der Ausstellung erwähnt; vgl. Arnim, Übersicht der Kunstausstellung (Fortsetzung) (wie Anm. 65).

⁸¹ Darüber hinaus erwarb das preußische Königshaus auf der Akademieausstellung auch noch weitere Kunstwerke, die selbst bzw. deren Künstler in den *»Berliner Abendblättern«* hervorgehoben worden waren. So kaufte Friedrich Wilhelm III. zum Beispiel auch die Ölskizze *»Die heilige Cecilie«* von Johann Carl Andreas Ludewig; vgl. Börsch-Supan, Berlin 1810 (wie Anm. 1), S. 67, 69. Zu diesem damals gerade verstorbenen Maler publizierte Arnim ein Rätselgedicht in den *»Abendblättern«*; vgl. Arnim, Rätsel auf ein Bild der Ausstellung dieses Jahres (wie Anm. 4). Dieses Gemälde ist leider nicht mehr erhalten, was insbesondere im Hinblick auf mögliche Verbindungen zu Kleists Erzählung *»Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«* zu bedauern ist.

patriotischen Reformgeist präsentieren.⁸² Gerade an den Initiator des Ankaufs der beiden Gemälde Friedrichs, den Kronprinzen Friedrich Wilhelm, knüpften sich nach dem Tod der reformorientierten und beliebten Königin Luise die Hoffnungen der Reformer.⁸³ Auch passte Friedrichs Bildpaar zu der Erziehung des Kronprinzen, die damals in eine strengere und religiöser Richtung gelenkt wurde.⁸⁴ Die verhaltene und partielle Umsetzung der preußischen Reformen und die rigorose Zensur der *»Berliner Abendblätter«* machen allerdings darauf aufmerksam, dass das durch den Ankauf von Friedrichs Bildpaar suggerierte progressive Image des preußischen Königshauses nur bedingt der Wirklichkeit entsprach.

Kleists Bearbeitung des Textes von Brentano und Arnim zu Friedrichs Ausstellungsbeitrag war – um zusammenzufassen – vordergründig bedingt durch dessen Länge. Kleist verwendet nicht nur wörtliche Formulierungen aus Brentanos Passagen, sondern lässt sich auch inhaltlich von dem von Arnim verfassten Abschnitt inspirieren. Kleists Kürzungen und Veränderungen verweisen auf seine von Brentano und Arnim divergierenden ästhetischen Auffassungen. So verzichtet er auf Brentanos und Arnims Philistersatire. Stattdessen würdigt er die Imaginationsästhetik von Friedrich und setzt sie mit einer ironischen Variation des Exempels von Zeuxis und Parrhasios vom mimetischen Illusionismus ab. Mit dem Text versucht Kleist nicht nur Caspar David Friedrich als Künstler, sondern auch die Kunst in Preußen und die kulturellen Bemühungen zum Beispiel von Friedrich Schleiermacher innerhalb der preußischen Reformen zu unterstützen. Kleists positive Würdigung war anscheinend für den Ankauf von Friedrichs Bildpaar durch das preußische Königshaus förderlich. Dies war damals sowohl für Friedrichs Karriere als auch für ein progressives Image des preußischen Königshauses bedeutsam.

⁸² Vgl. Susanne Deicher, Herrscher und Beherrschte – überraschende Kooperationen. In: [kunsttexte.de 1 \(2001\), Nr. 1](http://kunsttexte.de/1), online unter: edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/poli/deicher.pdf (19.7.2013).

⁸³ Vgl. das Lobgedicht auf den Kronprinzen *»Zum Geburtstag des Kronprinzen von Friedrich von Luck, das eine Ausgabe nach dem 12. Blatt der »Abendblätter«, in dem die »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« erschienen waren, am 15. Oktober 1810 in den »Abendblättern« gedruckt wurde (BA, Bl. 13, 15.10.1810).*

⁸⁴ Vgl. Dirk Blasius, Friedrich Wilhelm IV. 1795–1861. Psychopathologie und Geschichte, Göttingen 1992, S. 44–47.

Stefan Descher

NATUR IN KLEISTS ERZÄHLUNGEN

Eine Typologie

Zwei Pferde gucken wie Gänse aus einem Schweinekoben hervor, in einem schattigen Tal freut sich ein Liebespaar seines wiedergefundenen Glückes, ohnmächtig und von Krämpfen geplagt sinkt ein Kurfürst zu Boden, wie Gebrüll gefährlicher Raubtiere klingt der Gesang vierer Brüder, ein Abdecker uriniert vor den Augen des sächsischen Kämmerers auf den Dresdner Schlossplatz, ein Gewitter schleudert Blitze und murmelt missvergnügt, eine Marquise ist schwanger, ein Schweizer heißt Strömlie. – All diese Dinge, sämtlich den Erzählungen Heinrich von Kleists entnommen, scheinen nicht viel miteinander gemein zu haben. Es eint sie jedoch, dass hier in jeweils sehr spezifischer Weise auf „Natur“ Bezug genommen wird. Bereits wenige Beispiele wie diese deuten an, in welch vielgestaltigen und zum Teil fundamental verschiedenen Formen Natur in Kleists Erzählungen narrativ eingebunden und funktionalisiert wird.

Im Folgenden wird eine Typologie vorgestellt, die diese Erscheinungsformen vollständig erfasst. Dabei wird in drei Schritten vorgegangen: Zunächst wird eine Übersicht über mögliche Bedeutungen des Naturbegriffs gegeben, die der Typologie zugrunde liegen (Abschnitt I). Anschließend werden elf Typen identifiziert, in denen Natur in Kleists Erzählungen erscheint. Jeder Typ wird durch Beispiele illustriert (Abschnitt II). Abschließend wird erläutert, welchen Nutzen eine solche Typologie für die Interpretationspraxis besitzt. Dieser besteht in einer übersichtlichen begrifflichen Differenzierung der verschiedenen Formen, in denen Natur in den Erzählungen auftritt. Diese Differenzierung wiederum kann dabei helfen, interpretative Fehlschlüsse zu vermeiden, die auf einer unreflektierten äquivokten Verwendung des Naturbegriffs beruhen. Ein Beispiel für einen solchen Fehlschluss wird vorgestellt und diskutiert (Abschnitt III).

I. Der Naturbegriff

Fragt man nach den Erscheinungsformen von Natur in Kleists Erzählungen, muss ein bestimmter Naturbegriff zugrunde gelegt werden. Bekanntermaßen kann unter „Natur“ jedoch sehr Verschiedenes verstanden werden. Mindestens drei Bedeutungsfelder lassen sich voneinander abgrenzen: äußere Natur, innere Natur und „Natur“ im Sinne des Wesens einer Sache. Zur äußersten Natur zählen

Landschaften, Gegenden, Pflanzen, Tiere, Körper, Gegebenheiten wie Tag- und Nachtwechsel oder Naturgesetzmäßigkeiten – im weitesten Sinne also biologisch-physikalische Phänomene. Davon unterscheiden lässt sich eine Bedeutung von »Natur«, die vor allem Charakter- oder Gemüteigenschaften, Eigenheiten, typische Verhaltensweisen, den Habitus von Personen und deren Gefühlshaushalte sowie allgemeine seelische Dispositionen umfasst. Diese innere Natur bezeichnet im weitesten Sinne menschlich-seelische Phänomene. »Natur« kann jedoch auch schlicht das Wesen bzw. die Art und Weise, die allgemeine Beschaffenheit eines Gegenstandes oder einer Sache bezeichnen.

Schon dieser kurze Überblick über die unterschiedlichen Verwendungsweisen lässt zweifelhaft werden, ob das Wort »Natur« überhaupt einen einheitlichen Gebrauch hat oder ob es nicht vielmehr in die Klasse der Homonyme fällt. »Natur« würde demnach ganz verschiedene Dinge oder Phänomenbereiche bezeichnen, die untereinander bis auf die gemeinsame Bezeichnung nichts gemein hätten. Ob dem so ist, soll hier nicht entschieden werden. Doch scheint zumindest eine gewisse Vorsicht angeraten zu sein, sich durch die einheitliche Benennung nicht verleiten zu lassen, die damit bezeichneten Phänomenbereiche ungerechtfertigt zu vermischen.

Untersucht wurden nun die unterschiedlichen Arten und Weisen, in denen äußere und innere Natur in Kleists Erzählungen auftritt. (In Ermangelung eines eleganteren Ausdrucks wird im Folgenden allgemein von »Naturerscheinungen« bzw. »Naturphänomenen« gesprochen, um sämtliche der mannigfaltigen und divergenten Bedeutungen von innerer und äußerer Natur zu erfassen.) Die leitende Frage der Untersuchung war, ob sich immer wiederkehrende Typen solcher Naturerscheinungen identifizieren lassen. Das Ergebnis ist die in Abschnitt II vorgestellte Typologie, die diese Gebrauchsweisen systematisch erfasst und dem dispartaten Charakter des Naturbegriffs Rechnung trägt. Nicht berücksichtigt wurde die dritte der oben genannten Bedeutungen von »Natur«, obwohl auch diese bei Kleist anzutreffen ist.¹ Doch ist dies zum einen nur an sehr wenigen Stellen der Erzählungen der Fall. Zum anderen kann sich Natur in diesem neutralen, wenn man so will: ontologischen Sinne auf Gegenstände jeder nur möglichen Art beziehen und weist daher keinen spezifischen Bezug zur Natur im engeren Sinne auf, die biologisch-physikalische und menschlich-seelische Phänomene umfasst.²

Anders als bei Hans-Dieter Fronz, der in seiner verdienstvollen Kleist-Studie über »Verfehlte und erfüllte Natur« behauptet, »ein Naturbegriff des Verfassers

¹ Im »Findling« etwa erkundigt sich Antonio Piachi vor den Toren der Stadt Ragusa, in der eine »pestartige Krankheit« ausgebrochen ist, »nach der Natur derselben« (DKV III, 265).

² Ebenso wird hier nicht danach gefragt, wie etwa zeitgenössische geschichtsphilosophische Naturvorstellungen in den Erzählungen aufgegriffen werden. Nicht untersucht wird zudem das komplexe Verhältnis zwischen Naturwissenschaft und Poetologie, das spätestens seit Herminio Schmidts Arbeit über »Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip« (Herminio Schmidt, Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip, Bern und Stuttgart 1978) von der Kleist-Forschung immer wieder diskutiert wurde. Vgl. dazu u.a. die im KJb 2005 versammelten Arbeiten zum Schwerpunkt »Kleist und die Naturwissenschaften«.

[käme] an keiner Stelle ins Spiel«, wird hier also ausdrücklich ein bestimmtes Naturverständnis zugrunde gelegt und explizit gemacht.³ Es ist auch kaum einzusehen, wie anders verfahren werden könnte, zumal das Wort »Natur« selbst in Kleists Erzählungen nur in verschwindend geringer Zahl begegnet und daher kaum als Indikator dafür dienen kann, wann es sich bei einem gegebenen Textphänomen um Natur handelt und wann nicht. Ein solches Vorgehen, das einen heutigen Naturbegriff heranzieht, um damit Naturphänomene in Kleists Texten zu identifizieren, impliziert auch keine kurzschnürgängigen interpretativen Vorentscheidungen. Ob sich einzelne Phänomene in Kleists Texten tatsächlich im Rahmen einer Interpretation berechtigterweise als Natur qualifizieren lassen, ist eine Frage, die damit keineswegs schon entschieden ist. Im Gegenteil, eine solche Frage wird dadurch überhaupt erst präzise formulierbar. Ob beispielsweise »[d]ie Entgegenseitung von Landgut und Commandantenhaus« in der »Marquise von O...« tatsächlich eine solche von »Natur und Zivilisation« bezeichnet, wie Klaus Müller-Salget behauptet (DKV III, 777), lässt sich nur dann wirklich beurteilen, wenn der dieser Interpretation zugrunde gelegte Naturbegriff (und sein jeweiliger Gegenbegriff, sei es »Kultur«, »Zivilisation«, »Stadt« etc.) expliziert wird. Erst im Anschluss an eine solche Explikation kann gefragt werden, inwiefern diese Naturvorstellung in Kleists Werk tatsächlich anzutreffen ist und eine derartige Interpretation entsprechend legitimiert werden kann.

Die Beschränkung auf die Erzählungen ist allein pragmatischen Gründen geschuldet. Sollte sich das hier vorgeschlagene Verfahren einer Typologisierung jedoch als fruchtbar erweisen, dürfte es problemlos auf das Gesamtwerk Kleists übertragbar sein. In diesem Fall wäre damit zu rechnen, dass weitere Typen die nun vorgestellte Typologie ergänzen könnten.

II. Typologie von Naturerscheinungen in Kleists Erzählungen

Was sind die wesentlichen Arten und Weisen, in denen Natur in Kleists Erzählungen auftritt? Folgende elf Typen von Naturerscheinungen lassen sich identifizieren und voneinander abgrenzen: (1) Natur als Handlungsräum, (2) Natur als handlungsbestimmendes Phänomen, (3) Natur als Instrument der handelnden Figuren, (4) Natur als »Verdopplung« der Handlung, (5) Natur als Leitmotiv, (6) Naturmetaphern, (7) Naturvergleiche, (8) Personifizierungen von Natur, (9) Natur in den Eigennamen, (10) Natur als »innere Natur«, (11) Natur als körperliche Gegebenheit. Die identifizierten Typen werden im Folgenden einzeln vorgestellt und anhand von Beispielen illustriert. Auf die Vollständigkeit der Beispiele kommt es dabei nicht an. An ihnen werden jedoch sowohl die spezifischen Dimensionen, in denen jeweils von Natur gesprochen werden kann, als auch mögliche Funktionen des jeweiligen Typs deutlich. Die Gruppierung der Typen und ihr Verhältnis zueinander werden im Anschluss an die Typologie kurz erläutert. Bereits an dieser Stelle sei jedoch darauf hingewiesen, dass die Differenzierung verschiedener Ty-

³ Hans-Dieter Fronz, *Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists*, Würzburg 2000, S. 26.

pen nicht bedeutet, dass die einem jeweiligen Typ zugeordneten Phänomene discrete Klassen bilden. Wie im Folgenden deutlich werden wird, kann in vielen Fällen ein und dasselbe Naturphänomen mehreren Typen zugleich zugeordnet werden.

(1) *Natur als Handlungsräum*: Der erste Typ umfasst Orte, an denen sich die Handlung vollzieht. Es wurde zwar mit Recht darauf hingewiesen, dass »deskriptiv vergegenwärtigte Landschaft« in Kleists literarischen Werken – im Gegensatz zu den Briefen – nur selten anzutreffen ist.⁴ Doch trotz des Fehlens extensiver Landschaftsbeschreibungen dienen Wälder, Weiher, Fluss- und Meeresufer, Gebirge, Quellen und andere Naturlandschaften als Schauplätze der Erzählhandlungen, wobei auch die an diesen Orten herrschenden Witterungsverhältnisse wie etwa die Unwetter im »Michael Kohlhaas« Bestandteile solcher Szenerien sein können. Das prominenteste Beispiel dieser natürlichen Handlungsräume ist das »dunkle[], von Pinien beschattete[] Tal« im »Erdbeben in Chili« (DKV III, 201). An diesem wird zugleich deutlich, dass Natur im Sinne von Typ 1 ganz unterschiedliche Funktionen erfüllen und in sehr verschiedener Weise bedeutsam sein kann. So wurde das Tal beispielsweise als (zweifelhafte und brüchige) paradiesische Landschaft oder als politischer Raum im Sinne einer (zweifelhaften und brüchigen) Verwirklichung revolutionärer Ideale betrachtet.⁵

(2) *Natur als handlungsbestimmendes Phänomen*: Natur tritt hier als etwas auf, das auf die Handlung selbst Einfluss nimmt. Offensichtlich ist dies im »Erdbeben in Chili« der Fall. Doch auch in anderen Erzählungen ist die Natur als handlungsbestimmender Faktor anzutreffen. In »Das Bettelweib von Locarno« ist es ein »Haushund«, der mit seiner Reaktion auf die mutmaßliche mitternächtliche Geisterscheinung die finale Katastrophe einleitet (DKV III, 263). In »Michael Kohlhaas« veranlasst unter anderem ein »Windstoß«, der »eine ganze Last von Regen und Hagel durch's Tor jagte«, den im Regen frierenden Junker Wenzel von Tronka zu seinem rüden Verhalten, mit dem er »der Sache ein Ende zu machen« gedenkt (DKV III, 21). Kohlhaas selbst hält ein »ungeheuer Wetterschlag, dicht neben ihm«, davon ab, das Fräuleinstift Erlabrunn niederbrennen zu lassen, zumal »die Gewässer der Mulde, vom Regen geschwellt«, den Boten »verhindert hätten, früher, als eben jetzt, einzutreffen«. Naturphänomene können auch unmittelbaren

⁴ Helmut J. Schneider, Natur [Art.]. In: Ingo Breuer (Hg.): Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2009, S. 349–351, hier S. 350.

⁵ Für einen Überblick über prominente Lesarten der Talszene vgl. Claudia Liebrand, »Das Erdbeben in Chili. In: Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch (wie Anm. 4), S. 114–120, hier S. 117. – In Bezug auf die idyllischen Szenen in Kleists Werk – Musterbeispiele für Natur als Handlungsräum – unterscheidet Sabine Doering zwischen drei verschiedenen Bedeutungsebenen: »eine biblisch-religionsgeschichtliche, eine säkulare und eine gattungspoetische.« (Sabine Doering, Paradies und Idylle [Art.]. In: Breuer [Hg.], Kleist-Handbuch, wie Anm. 4, S. 351–354, hier S. 351)

Einfluss auf den seelischen Zustand der Figuren haben.⁶ So heißt es noch in derselben Szene: »ein plötzlich furchtbarer Regenguß, der die Fackeln verlöschend, auf das Pflaster des Platzes niederrauschte, löste den Schmerz in seiner unglücklichen Brust« (DKV III, 67).

(3) *Natur als Instrument der handelnden Figuren:* Naturphänomene dienen nicht nur als Szenerie für das fiktionale Geschehen oder beeinflussen selbst aktiv den Fortgang der Handlung, sondern können auch von den Figuren ihrerseits in die Handlung eingebunden werden. Sie übernehmen dann die Funktion von Instrumenten, mit denen die Figuren handeln. Vor allem sind es domestizierte Tiere wie »Kurierpferde« (DKV III, 159), »Maulesel« (DKV III, 232) oder »Hunde« (DKV III, 37), die diese Funktion erfüllen. Doch auch der vieldeutige und vielgedeutete »Wasserstrahl«, mit dem der Graf F... in der »Marquise von O....« die brennende Zitadelle löscht (DKV III, 145), oder der »Granatapfelbaum«, an dessen Stamm sich Jeronimo und Josephe im »Erdbeben« niederlassen (DKV III, 201), stellen Instrumente im soeben explizierten Sinne dar. Zudem ist nicht ausgeschlossen, dass Naturphänomene nicht allein menschlichen, sondern auch übernatürlichen Akteuren als Mittel dienen, um in die Handlung einzugreifen. So könnte der oben bereits erwähnte »ungeheure[] Wetterschlag« im »Michael Kohlhaas« nicht nur als bloßer Zufall, sondern möglicherweise auch als Ausdruck eines »göttliche[n] oder irgendwie mythische[n] Walten[s]« verstanden werden.⁷

(4) *Natur als »Verdopplung der Handlung:* Manche Naturphänomene haben nicht die Funktion, selbst bzw. als passives Instrument fiktiver Akteure in die Handlung einzugreifen, sondern vielmehr die eines kommentierenden Echos. Eine bereits vollzogene Handlung wird hier gewissermaßen verdoppelt und metaphorisch erneut vollzogen. Das prägnanteste Beispiel ist »dies doppelte Schauspiel«, mit dem in der »Heiligen Cäcilie« ein Gewitter bezeichnet wird, das nur noch »einige kraftlose Blitze, gegen die Richtung, wo der Dom stand, geschleudert hatte« und sich danach »zu Dünsten« auflöst (DKV III, 307). Der misslungene Versuch der vier Brüder, gewaltsam das Kloster niederzubrennen, wird hier durch einen Naturvorgang erneut in Szene gesetzt.⁸

Während in der »Heiligen Cäcilie« die Verdopplung zeitlich nach dem Geschehen im Dom liegt, kann sie in anderen Fällen auch synchron zum Verlauf der Handlung stattfinden. Dies ist etwa der Fall, wenn es im »Erdbeben in Chili« von Jeronimo heißt: »Die Sonne neigte sich, und mit ihr seine Hoffnung schon wieder zum Untergange« (DKV III, 197).

⁶ Veränderungen der seelischen Zustände werden hier ebenfalls zu den Elementen der Handlung gezählt. Solche Zustandsveränderungen müssen sich allerdings nicht notwendigerweise im beobachtbaren Verhalten der Figuren manifestieren, auch wenn dies in der Regel – wie bei Kohlhaas – der Fall sein mag.

⁷ Karl-Heinz Maurer, Gerechtigkeit zwischen Differenz und Identität in Heinrich von Kleists »Michael Kohlhaas«. In: DVjs 75 (2001), S. 123–144, hier S. 137.

⁸ Vgl. auch den Kommentar von Müller-Salget in DKV III, 894.

(5) *Natur als Leitmotive*: Naturphänomene können leitmotivische Funktion übernehmen, wenn sie als wiederholt auftretendes Element signifikant für den Verlauf der Handlung werden. Beispiele sind die zugrunde gerichteten Pferde im »Michael Kohlhaas, die nicht nur »das wahre Bild des Elends im Tierreiche« (DKV III, 23), sondern auch im Menschenreiche sind: An ihrer physischen Konstitution kann auch der rechtlich-moralische Zustand der Welt abgelesen werden. Auch die zahlreichen Licht- und Schattenverhältnisse in »Die Verlobung in St. Domingo«, die ihrerseits Teil der durchgehenden Hell-Dunkel-Gegensätze in der Erzählung sind, haben leitmotivischen Charakter.

(6) *Naturmetaphern*: Nicht überraschend bilden metaphorische Bezugnahmen auf Natur die mit Abstand größte Klasse der Naturerscheinungen in Kleists Erzählungen.⁹ Der Bereich der Naturmetaphern lässt dementsprechend eine Reihe von Binnendifferenzierungen zu. Ganz allgemein kann zwischen genuinen und konventionalisierten Metaphern unterschieden werden. So ist beispielsweise die »Rose« im Hintergrund der Kirche, die sowohl im »Erdbeben in Chilic als auch in der »Heiligen Cäcilie erwähnt wird (DKV III, 213 und 307), schlicht eine konventionalisierte Metapher: Sie bezeichnet ein architektonisches Element des Doms. (Als solches mag es allerdings selbst wiederum metaphorische Qualität haben, insofern es z.B. auf Christus verweist.) Ebenso verhält es sich mit dem Redefluss des Chorherrn im »Erdbeben«, der »im Flusse priesterlicher Beredsamkeit« die Menschenmenge aufwiegt (DKV III, 215). Hier ist nicht ausgeschlossen – und im Falle der »Erdbeben«-Erzählung sogar offensichtlich –, dass solche konventionalisierten Metaphern auch eine Rolle im Rahmen übergeordneter narrativer Strategien spielen können. Die Metapher vom »Fluss der Beredsamkeit« etwa ist Teil der extensiven Feuer- und Wassermetaphorik innerhalb der Kirchenszene.

Genuine Naturmetaphern liegen vor, wenn im »Michael Kohlhaas« die Tronkenburg als »Raubnest[...]« bezeichnet wird (DKV III, 29) oder wenn sich Graf F... in der »Marquise von O....« an einen Schwan erinnert, »den er, als Knabe, auf seines Onkels Gütern gesehen« und »einst mit Kot beworfen« habe: Ein Element der Handlung – die Vergewaltigung der Marquise durch den Grafen – wird in ein metaphorisches Bild gekleidet. Die verletzte und anschließend wiederhergestellte Reinheit des Schwans, der »still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei« (DKV III, 156), entspricht der wiederherstellten Reinheit der Marquise, wie sie zumindest durch den Grafen F... erwünscht und imaginiert wird.

In vielen Fällen changiert Kleists Rückgriff auf Naturvokabeln jedoch auch zwischen konventionellem und genuin-metaphorischem Gebrauch. Dies ist etwa bei den zahlreichen, auf Menschen bezogenen Tierbezeichnungen der Fall. So

⁹ Hier wird in einem sehr weiten Sinn von Metaphern gesprochen, der auch allegorische Darstellungen umfassen kann. Zur Unterscheidung der Metapher als »partikular[er] Form« von der Allegorie, die als »den Einzelsatz übergreifendes »Metapherngeflecht« verstanden werden kann; vgl. Urs Meyer, Metapher – Allegorie – Symbol. In: Thomas Anz (Hg.), Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe, Stuttgart und Weimar 2007, S. 105–108, hier S. 105.

werden Figuren unterschiedlicher Erzählungen unter anderem als »Hunde«, »Rote«, »blutdürstende[] Tiger«, »Bluthunde« etc. bezeichnet (so z.B. in DKV III, 144, 147, 219 und 221). In der ›Verlobung‹ ist sogar von »einer ganzen Familie europäischer Hunde« die Rede (DKV III, 251). Solche Tiermetaphern werden zwar einerseits in ganz konventioneller Weise verwendet (u.a. als Schimpfwort), können andererseits aber auch als genuine Metaphern fungieren, insofern sie den Bezeichneten im emphatischen Sinne unmenschliches Verhalten zuschreiben.¹⁰

Neben dieser am Lexikalisierungsgrad orientierten Differenzierung lassen sich Naturmetaphern auch nach inhaltlichen Kriterien unterteilen. Die prominentesten Untertypen bilden dabei Tiermetaphern, Pflanzenmetaphern und Wettermetaphern (›Mit jedem Hiebe wetterstrahlte er Einen zu Boden‹, heißt es z.B. von Don Fernando im ›Erdbeben‹ – DKV III, 221).

Metaphorische Bezugnahmen auf Naturphänomene können dabei oft nur unter erheblichem interpretativem Aufwand erkennbar sein. Folgende Stelle etwa aus dem ›Erdbeben in Chile‹ wurde von manchen Interpreten als Anspielung auf den Vorgang der Geburt verstanden:

Zitternd, mit sträubenden Haaren, und Knie, die unter ihm brechen wollten, glitt Jeronimo über den schiefgesunkenen Fußboden hinweg, der Öffnung zu, die der Zusammenschlag beider Häuser in die vordere Wand des Gefängnisses eingerissen hatte. (DKV III, 193)

So kommentiert beispielsweise Müller-Salget: »Der gerade noch zum Tod Entschlossene erlebt eine Neugeburt.« (DKV III, 816). Sollten Interpretationen dieser Art stichhaltig sein, wäre die metaphorische Anspielung auf einen Naturvorgang in hohem Grade verschlüsselt.

(7) *Naturvergleiche*: Kleists Figuren werden nicht nur durch metaphorischen Sprachgebrauch in Bezug zu Naturphänomenen gesetzt, sondern auch durch Vergleiche. In nahezu allen Erzählungen lassen sich dabei insbesondere Vergleiche zwischen Mensch und Tier ausmachen. »So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen«, heißt es etwa von den vier Brüdern und ihren mitternächtlichen Gesängen in der ›Heiligen Cäcilie‹ (DKV III, 303).¹¹ Ein weiteres Tier-Duo zitiert der Vater der Marquise

¹⁰ Für Anthony Stephens dienen »die sich häufenden Tierbilder [womit vorrangig die hier unter Typ 6 und 7 subsumierten Tiermetaphern und Tiervergleiche gemeint sind, SD] vor allem dazu, die Fragilität des Humanen hervorzuheben.« (Anthony Stephens, »Menschen / Mit Tieren die Natur gewechselt«. Zur Funktionsweise der Tierbilder bei Heinrich von Kleist. In: Ders., Kleist – Sprache und Gewalt, mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel, Freiburg i.Br. 1999, S. 253–279, hier S. 266.) Stephens' Aufmerksamkeit gilt dabei jedoch in erster Linie den Tierbildern in der ›Penthesilea‹ und der ›Familie Schroffenstein. – Zur Funktion der Tiere bei Kleist vgl. auch Dirk Oschmann, Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist, München 2007, S. 247f.

¹¹ Eine kunsttheoretisch orientierte Erklärung, weshalb in der ›Heiligen Cäcilie‹ gerade diese Tiere als Vergleichsobjekte dienen, versucht Roland Borgards in Roland Borgards, Geheul und Gebrüll. Ästhetische Tiere in Kleists ›Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft‹ und ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. In: Nicolas Pethe (Hg.), Aus-

von O.... herbei, um vergleichend das Ausmaß der vermeintlichen Immoralität seiner Tochter zu beschreiben: »Zehnmal die Schamlosigkeit einer Hündin, mit zehnfacher List des Fuchses gepaart, reichen noch an die ihrige nicht!« (DKV III, 173) In der ›Verlobung‹ ist es Gustav von der Ried, dem sich »ein Gefühl der Unruhe wie ein Geier um sein Herz« legt, wenn er das ihm zur Unterkunft angewiesene Zimmer betrachtet (DKV III, 234). Eine Ausnahmestellung nimmt ›Michael Kohlhaas‹ mit seinen zahlreichen Tier-Tier-Vergleichen ein. Im Laufe der Erzählung werden Kohlhaas' Pferde mit Hirschen, Schweinen, Gänsen, Kühen und Schafen direkt verglichen oder zumindest vergleichend in Beziehung gesetzt.¹² Knecht Herse etwa schildert die Situation der beiden Rappen, die notdürftig in einem »Schweinekoben« untergebracht wurden, wie folgt: »Sie guckten nun, wie Gänse, aus dem Dach vor, und sahen sich nach Kohlhaasenbrück, oder sonst, wo es besser ist, um.« (DKV III, 35) Doch auch die unbelebte Natur kann als Vergleichsobjekt dienen. So etwa wenn der Leichnam von Kohlhaas' Frau Lisbeth als »weiß wie Schnee« bezeichnet wird (DKV III, 61) oder im ›Erdbeben‹ der »menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn« scheint (DKV III, 207).

Auch Naturvergleiche sind nicht in allen Fällen derart explizit. Wenn der Erzähler im ›Michael Kohlhaas‹ von seinem Protagonisten behauptet, dass dieser »über die Macht jauchzte, die ihm gegeben war, seines Feindes Ferse, in dem Augenblick, da sie ihn in den Staub trat, tödlich zu verwunden« (DKV III, 135), dann ist dieser Vergleich zwischen Kohlhaas und (biblischer¹³) Schlange nur indirekt ausgesprochen.

(8) *Personifizierungen von Natur:* Mitunter erhält die Natur bei Kleist menschliche Züge. Dies lässt sich bereits in den frühen Briefen beobachten, so etwa in den berühmten Flussdarstellungen.¹⁴ In den Erzählungen ist es das oben bereits erwähnte Gewitter in der ›Heiligen Cäcilie‹, das »mißvergnügt murmelnd in Osten herab[sinkt]« (DKV III, 307). Anders als das »kraftlose« Gewitter kann die personifizierte Natur zuweilen auch aktiv in die Handlung eingreifen. Im ›Erdbeben‹ »wälzte sich, aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofluß auf ihn [Jeronimo] heran, und riß ihn brüllend in eine dritte [Nebenstraße]« (DKV III, 193).

nahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011, S. 307–324.

¹² Dazu sowie für eine lacanianisch inspirierte Deutung dieser Vergleiche vgl. Dirk Grathoff, Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists, Opladen und Wiesbaden 1999, S. 64f.

¹³ Vgl. dazu Maurer, Gerechtigkeit zwischen Differenz und Identität (wie Anm. 7), S. 125.

¹⁴ Vgl. etwa die Darstellung des Mains in den Briefen der Würzburger Reise (so z.B. in DKV IV, 143f.) oder der Seine in den Pariser Briefen (so z.B. in DKV IV, 264). Für eine psychoanalytische Interpretation dieser Landschaftsbeschreibungen in Kleists Briefen, der zufolge die personifizierten Flüsse als »Projektion des Unbewußten« zu verstehen seien, vgl. Fronz, Verfehlte und erfüllte Natur (wie Anm. 3), S. 77–88, hier S. 79.

(9) *Natur in den Eigennamen:* Auffällig viele von Kleists Figuren tragen Eigennamen, die Naturphänomene benennen oder darauf anspielen. Der Name Congo Hoangos aus der »Verlobung in St. Domingo« besteht ausschließlich aus Namen, die Flüsse bezeichnen. Ebenso zu nennen wären Herr Ströml und Gustav von der Ried in der »Verlobung¹⁵, der Jäger Leopardi in der »Marquise von O....«, Jacob der Rotbart im »Zweikampf«, Knecht Waldmann und Michael Kohlhaas selbst in der gleichnamigen Erzählung. Solche Benennungen scheinen manchmal die Funktion zu haben, ihre Träger metaphorisch zu charakterisieren. So etwa bei den großen reißenden Strömen, die Congo Hoango seinen Namen verleihen, oder bei den vergleichsweise ruhigeren Charakteren Ströml und von der Ried, wobei die mit solchen Benennungen einhergehenden Wertungen und (Vor-)Urteile nicht frei von Ironie sein müssen. Diese Funktion der metaphorischen Charakterisierung ist allerdings nicht überall anzutreffen. Kohlhaas verhält sich offensichtlich keinesfalls wie ein Hase, auch wenn sein Name für Anspielungen in den Dienst genommen wird, etwa wenn Junker Wenzel von der »Hasenhetze« kommt (DKV III, 25).¹⁶ Und im Falle des harmlosen Leopardi in der »Marquise« ist keinerlei raubtierhaftes Verhalten bekannt. Im Gegenteil, der Name ist wohl ironisch zu verstehen und macht seinen Träger nicht nur für die Marquise und ihre Mutter zum Objekt des Lachens (vgl. DKV III, 178), sondern auch für den Leser.¹⁷

(10) *Natur als »innere Natur:* Der oben zugrunde gelegte Naturbegriff umfasst auch den großen Bereich der inneren Natur: Charakter- und Gemütseigenschaften, kognitive Fähigkeiten, Neigungen, Gefühle, Stimmungen oder typische Verhaltensweisen gehören in diesen Bereich. Natur wird hier, wie man verallgemeinernd sagen könnte, als menschlich-seelische Verfassung von Figuren verstanden. Die »Wut« Gustav von der Rieds aus der »Verlobung« macht, nach einem »Blick auf das in seinem Blut sich wälzende Mädchen«, in eben diesem Sinne »auf natürliche Weise, einem Gefühl gemeinen Mitleidens Platz.« (DKV III, 258) Der brandenburgische Kurfürst im »Michael Kohlhaas« wird als »aufgeweckt wie er von Natur ist« bezeichnet (DKV III, 128). Dies sind zwei der wenigen Beispiele aus den Erzählungen, bei denen die innere Natur tatsächlich auch mit dem Wort »Natur« bzw. »natürlich« bezeichnet wird. Weitaus häufiger ist es jedoch der Fall, dass die innere

¹⁵ Für eine Erläuterung der Namen in der ohnehin sehr gewässerreichen Erzählung vgl. den Kommentar von Klaus Müller-Salget in DKV III, 826–855. Gustavs Nachname »von der Ried« verweist jedoch nicht nur, wie Müller-Salget im Anschluss an Horst Häker anführt, auf das Schilfrohr (vgl. DKV III, 835). »Ried« bzw. »Rieth« wird laut Adelungs Wörterbuch auch im Sinne von »Bach, sumpfige, moorige Gegend« verwendet; vgl. Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, Bd. 3, Leipzig 1798, S. 1115f.

¹⁶ Zudem änderte Kleist bekanntermaßen den Namen des historischen Vorbilds Hans Kohlhase leicht ab. Müller-Salget kommentiert mit Recht: »Die Assoziation an das mümmelnde Tier wird abgeschwächt« (DKV III, 709).

¹⁷ Am Rande sei darauf hingewiesen, dass Tiere ihrerseits Namen aus dem menschlichen Bereich tragen können. So berichtet Knecht Herse im Kohlhaas etwa von einem Hund, der den Namen »Kaiser« trägt (DKV III, 37).

Natur nicht sprachlich benannt wird – sei es durch die Erzählerrede oder durch eine der Figuren –, sondern sich allenfalls vermittelt zu erkennen gibt und interpretativ erschlossen werden muss. So ist durch die Kleist-Forschung gut dokumentiert, wie sich die innere Natur von Kleists Figuren oft nur durch körperliche Zeichen bemerkbar macht.¹⁸ Spontane Erröten, Ohnmachten, das Zucken von Unter- und Oberlippen, Tränenfluss, unwillkürliche Blicke und Gebärden etc. gehören zum elementaren Repertoire nicht nur der Erzählungen, sondern von Kleists gesamtem dichterischem Schaffen. Wenn tatsächliche (und womöglich unterdrückte oder verheimlichte) Überzeugungen, bestimmte Charakterzüge, Emotionen, Stimmungen, Launen sich in solchen unwillkürlichen Körperreaktionen zeigen und damit Auskunft über die geistig-seelische Verfassung der Figuren gewähren, wird die äußere Natur (hier: die Körper) zum Zeichen der inneren. Dass der Schluss von den Körperreaktionen einer Figur auf ihre innere Natur nicht immer eindeutig sein muss, versteht sich dabei von selbst.

(11) *Natur als körperliche Gegebenheit*: Hierunter sind Ereignisse, Zustände oder Aktionen zu verstehen, die nicht unmittelbarer Ausdruck der Seele sind, sondern im weitesten Sinne mit der körperlichen Konstitution der Figuren zusammenhängen. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn es im »Findling« von Elvire heißt, dass sie »durch die natürliche Kraft ihrer Gesundheit den Zufall überwand« (DKV III, 271). Ebenso sind hier unwillkürliche sexuelle Regungen der Figuren, Schwangerschaften oder Krankheiten zu nennen. In diesem Sinne ist auch von Natur die Rede, wenn die Marquise von O.... sich bei ihrer Hebamme erkundigt, »ob diese Erscheinung [die »Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängnis«, SD] im Reiche der Natur sei« (DKV III, 165).

Die soeben vorgestellte Typologie sei in einigen Punkten kurz erläutert. Während die Typen 1–5 vor allem durch ihre Funktion im Hinblick auf die Handlung bestimmt sind, sind die Typen 6–9 durch einen stilistisch-rhetorischen Umgang mit Natur charakterisiert. Die Typen 10 und 11 beziehen sich dagegen auf das Personal der Erzählungen, auf »innere Natur« und Körper der fiktiven Figuren. Typ 9, Natur in den Eigennamen, mag in gewisser Hinsicht als Subtyp der Naturmetaphern (Typ 6) gelten, insofern die Namen ihre Träger metaphorisch charakterisieren können. Aber wie gezeigt ist dies nicht bei allen Namen der Fall, so dass sich die Einführung eines gesonderten Typs rechtfertigen mag. Ähnlich verhält es sich im Falle der »Verdopplungen« (Typ 4). Zwar sind Naturvorkommnisse dieses Typs stets metaphorischer Art, ihre Funktion der Handlungsverdopplung ist jedoch derart charakteristisch, dass sie hier ebenfalls einem eigenständigen Typ zugeordnet wurden. Auch schließt die Zuordnung eines Naturphänomens zu

¹⁸ Das komplexe und durchaus spannungsvolle Verhältnis zwischen Wort- und Körpersprache bei Kleist hat Dirk Oschmann vor dem Hintergrund zeitgenössischer Vorstellungen über Gebärdensprache, Mimik, Gestik und Schauspielerkunst untersucht; vgl. Oschmann, Bewegliche Dichtung (wie Anm. 10), S. 240–245. – Für einen allgemeinen Überblick vgl. Anne Fleig, Körper und Körpersprache [Art.]. In: Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch (wie Anm. 4), S. 340–342.

einem bestimmten Typ keineswegs weitere Zuordnungen aus. Wie das Beispiel des Gewitters aus der „Heiligen Cäcilie“ zeigt, kann ein und dasselbe Naturphänomen mehreren Typen zugeordnet werden, hier etwa Typ 4 und 8.

Wie oben bereits gesagt, kommt es auf die Vollständigkeit der gegebenen Beispiele nicht an. Allerdings hat die Typologie durchaus den Anspruch, sämtliche Naturtypen in Kleists Erzählungen vollständig zu erfassen, ohne sich jedoch prinzipiell gegen Revidierungen oder Modifikationen zu immunisieren. Wie engmaschig das über die Erzählungen geworfene Netz sein sollte, hängt nicht zuletzt von pragmatischen Erwägungen ab. Für manche Interpretationsprojekte mag es zweckmäßig sein, innerhalb der hier identifizierten Typen genauer zwischen verschiedenen Subtypen zu differenzieren. »Welche verschiedenen Spielarten von natürlichen Handlungsräumen gibt es?«, »Welche Arten von Naturmetaphern lassen sich differenzieren?« etc. sind daher Fragen, die mit der vorgestellten Typologie keineswegs ausgeschlossen sind. Hier wurde jedoch vor allem der Zweck verfolgt, einen Überblick über die wesentlichen Arten und Weisen zu geben, in denen Natur in Kleists Erzählungen auftritt, und dies mit dem Ziel, durch begriffliche Differenzierung konkreten Problemen der Interpretationspraxis zu begegnen. Der folgende Abschnitt wird dies abschließend erläutern.

III. Was leistet die Typologie?

Eine solche an sich unspektakuläre Typologie wäre eine nutzlose Übung, wenn sie folgenlos für die interpretative Praxis bliebe. Daher seien kurz zwei Hinsichten skizziert, in denen sie – als auf Klarheit abzielende begriffliche Übersicht – im Umgang mit Kleists Werken dienlich sein kann.

Zum einen kann die Typologie einer differenzierteren Betrachtung bestimmter Interpretationsfragen hilfreich sein. Ein viel diskutiertes Problem der Kleist-Interpretation betrifft etwa das Verhältnis von Natur und Moral. Angesichts der oben vorgestellten Typen ist offensichtlich, dass nicht jeder dieser Typen moralsensitiv ist. Für Typ 4 etwa, bei dem Naturvorgänge lediglich Handlungsverläufe widerspiegeln, scheinen moralische Wertungen *prima facie* keine Rolle zu spielen. Nur bestimmte Typen kommen überhaupt für eine Beziehung zum Bereich des Moralschen in Frage, und auch dies nur in jeweils sehr voneinander verschiedener Weise. So können natürliche Handlungsorte (Typ 1) eine moralische Dimension erhalten, insofern die sich an diesen Orten vollziehenden Handlungen oder die dort etablierten gesellschaftlichen Zustände von besonderer moralischer Art sind. Eigennamen aus dem Bereich der Natur (Typ 9) können ihre jeweiligen Träger moralisch qualifizieren, insofern sie ihnen Eigenschaften der jeweiligen Naturphänomene zuordnen, etc.

Zum anderen – und dies ist der wichtigste praktische Nutzen der Typologie – kann sie für interpretative Fehlschlüsse sensibilisieren, die auf einer äquivokten Begriffsverwendung beruhen. In der Forschung kann mitunter beobachtet werden, dass umstandslos zwischen verschiedenen Verwendungsweisen des Naturbegriffs hin- und hergesprungen wird, ohne dass semantische Übergänge dieser Art hinreichend markiert werden würden. Ein Beispiel für eine solche Vermengung

findet sich in László Földényis Anti-Monographie »Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter«.¹⁹ Unter dem Stichwort »Natur« liest man dort zu Beginn des Artikels: »Es gibt verschwindend wenig Naturbeschreibung in Kleists Werken. Das ist deshalb auffällig, weil gerade im Bemühen, die Natur (die Gegend, die Landschaft) genau abzubilden, in ihm der Gedanke entsteht, Schriftsteller zu werden.«²⁰ Hier wird zunächst ein Naturbegriff eingeführt, der als »die Gegend, die Landschaft« bestimmt wird – gemäß der obigen Typologie also im Sinne von Typ 1. Anschließend wird Kleists Dichterogenese auf sein Verlangen zurückgeführt, diese Natur poetisch abzubilden. Wenig später kommt Földényi auf die »Lehrbriefe« an Wilhelmine von Zenge zu sprechen, in denen er Kleists Versuch sieht, Wilhelmines »Natur« zu ändern und sie somit zu »vergewaltigen«:

Da unterrichtet und belehrt er Wilhelmine, versucht aus ihr jemanden zu machen, der mit dem Mädchen aus Fleisch und Blut in Wirklichkeit wenig gemein hat. Mit anderen Worten, er will ihre Natur vergewaltigen. Als Schriftsteller begeistert er sich für die Natur; in der Tiefe seines Herzens will er sie jedoch vergewaltigen.²¹

Wilhelmine von Zenge betreffend wird der Begriff »Natur« nun offensichtlich im Sinne von Charakter- und Gemütseigenschaften bzw. einer geistig-seelischen Verfassung verwendet – gemäß der obigen Typologie also im Sinne von Typ 10. Im letzten Satz des Zitats wird die Vermengung zweier unterschiedlicher Naturbegriffe schließlich unübersehbar. Mit Hilfe dieser Äquivokation wird ein paradoxes Verhältnis suggeriert, wo keines ist. Begeisterung für die Natur im Sinne von Typ 1 und der Wille, Natur im Sinne von Typ 10 zu »vergewaltigen«, beziehen sich auf verschiedene Dinge: Landschaften einerseits, menschlich-seelische Dispositionen andererseits. Es ist zwar in der Tat nicht zuletzt das Vorliegen paradoyer Strukturen, das literarische Werke und ihre Autoren interessant machen kann. Doch sind Kleists Texte reich genug an Widersprüchen, so dass auf die Konstruktion falscher Paradoxien, die auf der Missachtung einer äquivoken Begriffsverwendung beruhen und auf etwas zu sensationelle Effekte abzielen, verzichtet werden sollte. Eine Typologie verschiedener Erscheinungsformen von Natur kann solche Fehlschlüsse vermeiden helfen.

Dies kann selbstverständlich nicht heißen, dass Überblendungen verschiedener Naturbegriffe für Interpreten in jedem Fall illegitim sein müssen. Solche Übergänge sind dann legitim, wenn sie – etwa im Hinblick auf den zeitgenössischen Sprachgebrauch, zeitgenössische Naturvorstellungen, Kleists idiolektale Eigenheiten etc. – hinreichend begründet werden können. So ist z.B. bekannt, dass Kleist

¹⁹ Siehe László Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, aus dem Ungarischen von Ákos Doma, München 1999. – Földényi grenzt das in Form eines alphabetisch geordneten und in sich vernetzten Nachschlagewerks angelegte Buch explizit von der vermeintlich überholten Form der Monographie ab. Vgl. dazu das Vorwort, in: ebd., S. 9–14. Das hier gewählte Beispiel aus Földényis Artikel »Natur« bezieht sich nicht auf eine Interpretation einer Erzählung. Allerdings illustriert es mit größtmöglicher Deutlichkeit, wie die Vermischung verschiedener Naturtypen zu Fehlurteilen führen kann.

²⁰ Földényi, Heinrich von Kleist (wie Anm. 19), S. 294.

²¹ Földényi, Heinrich von Kleist (wie Anm. 19), S. 295 (Hervorhebungen getilgt).

zumindest in einer bestimmten Phase seines Denkens eine schon bei Rousseau angelegte Amalgamierung zweier Naturbegriffe übernimmt, indem der Bereich der äußeren Natur in engen Zusammenhang mit der inneren Natur im Sinne des wahrhaft Menschlichen gebracht und der moralisch verkommenen Gesellschaft gegenübergestellt wird.²² Dieses zuweilen, wenn auch keineswegs überall zu findende »rousseauistische Schema«²³ kann in gewissen Fällen zweifellos Übergänge zwischen beiden Naturbegriffen auch auf interpretativer Ebene legitimieren.

²² Die stufenförmige Entwicklung von Kleists Naturbegriff findet sich geschildert in Fronz, Verfehlte und erfüllte Natur (wie Anm. 3), S. 38ff.

²³ Helmut J. Schneider, Verkehrung der Aufklärung. Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists. In: Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics 11 (1988), S. 149–165, hier S. 149. – Die Beziehung zwischen »einer zur äußeren Natur in Beziehung gesetzten und ihr wesensanalogen menschlichen Natur« ist laut Fronz als »Thematik der Verfehlung oder Erfüllung« für Kleists gesamtes Werk charakteristisch (Fronz, Verfehlte und erfüllte Natur, wie Anm. 3, S. 16).

ABHANDLUNGEN

Anette Horn

»DU HÄTTEST MIR NICHT
MISSTRAUEN SOLLEN!«

Eine Utopie der Gewaltlosigkeit in Kleists
›Die Verlobung in St. Domingo‹

Die spektakulären Gewalttaten sowohl der französischen Kolonisten als auch der Partisanen um Congo Hoango, die von Vergewaltigung über List und Hinrichtung bis zur militärischen Gewalt reichen, scheinen eine Versöhnung zwischen den Rassen, Klassen und Geschlechtern unmöglich zu machen. Gleichzeitig gibt es aber die Aufopferung der Frauen, sowohl der Verlobten Gustavs in der Französischen Revolution als auch Tonis als dessen neuer Verlobten, die aber einer List bedarf, um ihn zu retten. Er missdeutet ihre Treue jedoch als Verrat und erschießt sie, bevor er sich selbst das Leben nimmt. Die Versöhnung scheint erst jenseits des Todes möglich, als die Ringe der Verlobten ausgetauscht werden und das Denkmal für die beiden im Garten Herrn Strömlis in der Schweiz errichtet wird. Ich versuche, den Diskurs um Treue, Vertrauen und Verrat, Täuschung, Gewalt und Rache sowohl im politischen und ethischen Sinne zu deuten, als auch auf die Verunsicherung eines eindeutigen Signifikats zu verweisen, der in einem allgemein-verbindlichen Diskurs verankert wäre. Die Gewaltlosigkeit erscheint vor diesem Hintergrund bloß als ein utopisches Versprechen, das jedoch sowohl der individuellen Geschichte als auch der Historie als Fluchtpunkt erst einen Sinn gibt, auch wenn dieser das Ende der Geschichte bedeuten würde.

Die Frage des Vertrauens und Misstrauens scheint mir eine zentrale in Kleists Werk zu sein. Sie hängt aufs engste mit der Frage nach verbindlichen ethischen Werten zusammen, die in einem Diskurs verankert wären, der den Zeichen einen eindeutigen Sinn verleiht.¹ Besonders akut äußert sich diese Krise des Sprechens und Handelns um 1800 in Kleists Erzählung ›Die Verlobung in St. Domingo‹. Die Eindeutigkeit des Signifikats wird schon in der Beschreibung des Protagonisten (falls es sich überhaupt um einen solchen handelt) als eines »von der Goldküste von Afrika herstammende[n] Mensch[en], der in seiner Jugend von treuer und rechtschaffener Gemütsart schien« (DKV III, 222) durch das Verb »schien« relativiert.

¹ Andreas Gailus spricht von einer *language unmoored* (Andreas Gailus, *Language Unmoored. On Kleist's 'The Betrothal in St. Domingo'*. In: *The Germanic Review* 85, 2010, S. 20–43). Mit Verweis auf Hegels Geschichtsphilosophie liest er das Ende der Erzählung als utopisch.

viert, das sich z.B. nicht in der Charakterisierung Michael Kohlhaas' findet, der »einer der rechtschaffendsten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« war (DKV III, 13).

In der Charakterisierung Congo Hoangos klingt bereits das Epithet »treu an, das man wohl durch das Nomen ›Diener‹ ergänzen muss, angesichts des kolonialistischen Kontextes, in dem diese Erzählung spielt. Ein Diener *scheint* aber bloß treu zu sein, d.h. man kann ihm nicht vertrauen oder alles zutrauen. Das erscheint als moralischer Fehler des Dieners und wird nicht durch die Herrschaftsverhältnisse begründet – in diesem Fall der Sklaverei –, die ein ethisches Handeln, das auf Gegenseitigkeit beruht, behindert.

Dennoch handelte Congo Hoango durchaus selbstlos und human, als er seinem Herrn Guillaume von Villeneuve auf der Überfahrt nach Cuba das Leben rettete, was dieser durch »unendliche[] Wohltaten« belohnte, u.a. dadurch, dass er ihm »seine Freiheit schenkte«, ihm »Haus und Hof anwies« und ihn »gegen die Gewohnheiten des Landes, zum Aufseher seiner beträchtlichen Besitzung« beförderte, und ihm, »weil er nicht wieder heiraten wollte, an Weibes Statt eine alte Mulattin, Namens Babekan, aus seiner Pflanzung bei[legte], mit welcher er durch seine erste verstorbene Frau weitläufig verwandt war«. Diese »unendlichen Wohltaten« (DKV III, 222) reichten aber offenbar nicht aus, um die Rache Congo Hoangos zu vermeiden, wobei wiederum die Konnotation des ›undankbaren Negers‹ mitschwingt.

Die weitläufige Verwandtschaft zwischen seiner ersten Frau und einer Mulattin wird indes nicht näher erläutert und weist bereits auf der Ebene der familiären Beziehungen auf die Verwirrung in der symbolischen Ordnung hin, die auf dem Namen des Vaters als dem Garanten des Gesetzes beruht. Dass der weiße Herr seinem schwarzen Sklaven oder Neger, wie der Erzähldiskurs den schwarzen Mann apostrophiert, willkürlich eine Frau beilegen kann, wird als ein Akt der Großzügigkeit und zugleich der Gewalt erkennbar, da es so scheint, als ob er sich dadurch einer unliebsamen Last entledigen wollte. Es ist zugleich eine Beleidigung und Erniedrigung sowohl für Congo Hoango als auch für Babekan, als ob es nur um die Befriedigung des Geschlechtstriebes ginge, wobei das Attribut »alt« darauf hindeutet, dass Babekan nicht mehr begehrswert war. Über Babekans Geschichte erfahren wir im Laufe der Erzählung jedoch mehr, was diese ›Beilegung‹ um so fragwürdiger macht.

Wichtig scheint außerdem die Verwischung des Unterschieds zwischen Rasse und Individuum, als ob die Einzelnen nicht genug ausdifferenziert wären, um diesen Status zu rechtfertigen. Es ist auffällig, wie oft Rassenmerkmale benutzt werden, um Personen zu klassifizieren. So werden Tonis »verbranntes Gesicht« (DKV III, 236) und ihre »ins Gelbliche gehende[] Gesichtsfarbe« betont, die sie »zu dieser gräßlichen List besonders brauchbar« machte (DKV III, 223). Gemeint ist ihre Funktion als Lockvogel im Partisanenkrieg zwischen Schwarzen und Weißen. Die schwarze Frau wird von den Partisanen eingesetzt, um den weißen Mann zu verführen, damit er – gleichsam ans Bett gefesselt – ans Messer geliefert werden kann. Somit geht es eher um einen Rassenkonflikt oder Rassenkrieg als um eine Auseinandersetzung zwischen Individuen, denen einzelne Untaten zuge-

schrieben werden können. Damit wird jedoch auch die Frage der individuellen Verantwortung ausgeblendet, die die Grundlage des Vertrauens bildet. Es geht eher um das System der Sklaverei, in der eine Rasse die andere unterdrückt und ausbeutet.

Gustav von der Ried, der übrigens fast durchgehend als »Fremder« in der Erzählung gekennzeichnet wird, da er in dieser Umgebung ein Fremder ist (oder will er sich oder der Erzähler ihn dadurch von seiner Verantwortung als Offizier der französischen Armee freisprechen, obwohl er Schweizer ist?), beruft sich auf den Unterschied zwischen Rasse und Individuum, wenn er wie folgt Stellung zur Rache der Schwarzen an den Weißen nimmt. Auf die Frage Tonis, »wodurch sich denn die Weißen daselbst so verhaft gemacht hätten?« erwiderte der Fremde »betroffen«:

durch das allgemeine Verhältnis, das sie, als Herren der Insel, zu den Schwarzen hatten, und das ich, die Wahrheit zu gestehen, mich nicht unterfangen will, in Schutz zu nehmen; das aber schon seit vielen Jahrhunderten auf diese Weise bestand! Der Wahnsinn der Freiheit, der alle diese Pflanzungen ergriffen hat, trieb die Negern und Kreolen, die Ketten, die sie drückten, zu brechen, und an den Weißen wegen vielfacher und tadelnswürdiger Mißhandlungen, die sie von einigen schlechten Mitgliedern derselben erlitten, Rache zu nehmen. (DKV III, 233)

Es ist, als ob die Jahrhunderte alte Institution der Sklaverei diese rechtfertigte, an der sich dann doch alle Weißen beteiligt und bereichert haben, auch wenn ihnen persönlich keine Gräueltaten angelastet werden können. Es sind lediglich die »schlechten Mitglieder« der weißen Rasse, die sich die Rache der Schwarzen zu Schulden kommen ließen. Die Berechtigung dieser Rache wird jedoch durch die Finte eines einzigen schwarzen Mädchens, die ihren Herren ins Bett lockt, um ihm die Gelbsucht zu geben, außer Kraft gesetzt, da sie jedes Maß übersteigt, wie Oberlin formuliert:

Denn jetzt gilt es zu begreifen, dass zwar »die Rache des Himmels« der historischen Untat der Versklavung im Allgemeinen und den Schikanen des weissen Plantagenbesitzers im Besonderen gerechterweise auf dem Fuss folge, aber zugleich durch die maliziöse Finte eines einzigen schwarzen Mädchens entwaffnet werde, weil darin, wie überhaupt in dem gesamten »Wahnsinn der Freiheit«, das Gebot der Fairness (als moralischer Proportionssinn) ausser Kraft gesetzt sei.²

Ihr Motiv wird dabei aber außer Acht gelassen, nämlich dass sie »drei Jahre zuvor einem Pflanzer vom Geschlecht der Weißen als Sklavin gedient« hatte, »der sie aus Empfindlichkeit, weil sie sich seinen Wünschen nicht willfährig gezeigt hatte, hart behandelt und nachher an einen kreolischen Pflanzer verkauft hatte«. (DKV III, 233) Die Frage stellt sich sofort, wessen Empfindlichkeit hier verletzt wurde. Es scheint, als ob die Rache der Frau für die Gewalt, die ihr in der Intimsphäre angetan wurde, und die sie nun mit gleichem erwidert, jedes Maß der Fairness überschreitet (scheinbar selbst die Regeln des Partisanenkrieges, den Kleist gegen

² Gerhard Oberlin, Erniedrigte und Beleidigte. Das Scheitern an der Kultur (I) – Kleists letzte Erzählungen aus der Sicht der Analytischen Psychologie, online unter www.kleist.org/textarchiv/oberlin_erniedrigte.pdf (30.7.2013).

Frankreich gut hieß), wie es sich auch in der Schreckensvision Schillers äußerte, wenn »Weiber zu Hyänen« werden,³ womit er auf die weibliche Gewalt in der französischen Revolution anspielte. Die Frauen dürfen offensichtlich von den Männern im Kleinkrieg eingesetzt werden, doch dürfen sie nicht eigenhändig Rache üben. Dies scheint selbst die Rache des Himmels außer Kraft zu setzen.

Bei der Frage der Rassenzugehörigkeit spielt das Geschlecht eine zumindest ebenso wichtige Rolle, wie aus den Bezeichnungen »Mulattin« (DKV III, 222, 224, 228) und »Mestize« (DKV III, 223f., 228) bereits hervorgeht, da sie aus der Verbindung eines weißen Mannes und einer schwarzen oder farbigen Frau entstanden ist. Das Wort Geschlecht wird aber auch als Synonym für Rasse verwendet, wie z.B. »vom Geschlecht der Weißen« (DKV III, 233, 241) gesprochen wird. Es ist, als ob der Rassenunterschied das Begehr nach dem Anderen geradezu schürt, einerseits als dem Wunsch nach dem Fremden und Exotischen und andererseits durch die Verfügbarkeit der schwarzen oder farbigen Frau, da sie als Sklavin ja Besitz des weißen Herrn ist.⁴ Somit scheint die sexuelle Beziehung die individuelle Liebe auszuschließen, obwohl das gerade in der Verlobung Tonis und des Fremden, Gustav von der Ried, gelegnet wird, die ja zu einer Ehe führen soll, die jedoch durch den Doppelmord verhindert wird. Die Erzählung scheint aber gerade in Gustavs Haltung Toni gegenüber zwischen der Angst vor der Rache der Schwarzen und der individuellen romantischen Liebe ständig zu oszillieren. Es ist, als ob Gustav die Liebe einsetzt, um sich vor dieser berechtigten Rache zu schützen und in Sicherheit zu wähnen. Aber auch Toni beruft sich auf die Liebe, um ihrer Zugehörigkeit zu einer als minderwertig angesehenen Rasse zu entkommen und zur Seite der Weißen überzulaufen, was wiederum als Verrat an der Sache der schwarzen Aufständischen um Congo Hoango geahndet wird.

Diese Liebe findet aber selbst nicht ohne Gewalt statt. Toni ist ausdrücklich von Babekan und Congo Hoango gewarnt worden, vor der letzten Gunst beim Einsatz ihrer Verführungskünste Halt zu machen. Bezeichnenderweise übergeht der Erzähler diese Episode mit dem Hinweis, dass die Leser und Leserinnen nun wüssten, was passieren würde. Danach wird Toni aber weinend mit ihren Armen vor den Brüsten verschränkt beschrieben. Das wirft die Frage auf, ob es sich hier um eine Vergewaltigung handele, denn diese heftige Reaktion fehlt sonst im empfindsamen Diskurs, der durch den Hinweis auf Tonis »schöne Seele« anzitiert wird. Oberlin kommentiert diese Verführungsszene wie folgt:

Und dann wird der alten, rassistischen Erniedrigung eine neue, sexistische hinzugefügt sein, nämlich die der Verführung einer Fünfzehnjährigen, wenn nicht gar einer ver-

³ Friedrich Schiller, Das Lied von der Glocke. In: Ders., Sämtliche Werke in 5 Bänden, auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedl, München und Wien 2007, Bd. 1, S. 429–442, hier S. 440.

⁴ Wolfgang Struck macht auf die Verquickung von Begierde nach der schwarzen Frau und Bedrohung durch sie in seinem Aufsatz aufmerksam; vgl. Wolfgang Struck, Schwarz – Weiß – Rot, oder: »Lernt des Verräthers Mitleid in Domingo.« Die Verlobung in St. Domingo zwischen Befreiungskrieg und Kolonialismus. In: Kjb 1999, S. 203–214, hier S. 211.

tablen Vergewaltigung, deren »Sanftheit« ja bekanntlich den Tatbestand als solchen weder mindert noch entschuldigt.⁵

Außerdem finden die Treuegelübde auch nur nach diesem gewaltsamen Geschlechtsakt statt, als ob Gustav dadurch Tonis Ängste besänftigen wollte. Er schenkt ihr nun die Halskette mit dem Kreuz von seiner verstorbenen Verlobten, Marianne, die auch schon für ihn in den Tod gegangen war, um ihn vor den französischen Revolutionären nicht zu verraten.

Gustav sieht die Verführung jedoch nicht als einen Akt der Gewalt an, sondern leitet sie mit der Absicht ein, festzustellen, ob sie ein Herz habe. Dazu »zog er sie auf seinen Schoß nieder und fragte sie: »ob sie schon einem Bräutigam verlobt wäre?« Nein! lispete das Mädchen, indem sie ihre großen schwarzen Augen in lieblicher Verschämtheit zur Erde schlug.« Darauf erzählt Toni ihm, dass sie den Heiratsantrag eines jungen Negers aus der Nachbarschaft, Konelly, ausgeschlagen habe mit der Begründung, dass »sie noch zu jung wäre«. Gustav, indem er »mit seinen beiden Händen, ihren schlanken Leib umfaßt hielt«, macht sich die fast noch minderjährige Toni gefügig, indem er ihr entgegenhält, dass in seinem Lande »nach einem daselbst herrschenden Sprichwort, ein Mädchen von vierzehn Jahren und sieben Wochen bejahrt genug, um zu heiraten« sei (DKV III, 235). Als Toni Gustav auf dessen Frage verrät, dass sie fünfzehn Jahre alt sei, somit also nach europäischen Vorstellungen volljährig, fragt dieser weiter, ob Konelly nicht über genug Geld verfüge, worauf Toni dessen Entwicklung zu einem reichen Mann schildert. Beschämt lachend gibt sie es zu, als Gustav »ihr scherzend ins Ohr« flüstert, »ob es vielleicht ein Weißer sein müsse, der ihre Gunst davon tragen solle?« Darauf »legte sie sich plötzlich, nach einem flüchtigen,träumerischen Bedenken, unter einem überaus reizenden Erröten, das über ihr verbranntes Gesicht aufloderte, an seine Brust.« (DKV III, 236)⁶

Man weiß in diesem Augenblick nicht, ob Toni ihm berechnend ihre Liebe vortäuscht oder ob sie sich in die »schöne Seele« verwandelt hat, die Gustav sich erhofft, damit seine Ängste vor der Rache der Schwarzen beschwichtigt sind. Die Sprache ist nun voll der Attribute, die eine »schöne Seele« im Diskurs der Empfindsamkeit auszeichnet, obwohl die Angst des Fremden immer noch in seinem Unterbewussten schwelt:

Der Fremde, von ihrer Anmut und Lieblichkeit gerührt, nannte sie sein liebes Mädchen, und schloß sie, wie durch göttliche Hand von jeder Sorge erlöst, in seine Arme. Es war ihm unmöglich zu glauben, daß alle diese Bewegungen, die er an ihr wahrnahm, der bloße elende Ausdruck einer kalten und gräßlichen Verräterei sein sollten. Die Gedanken, die ihn beunruhigt hatten, wichen, wie ein Heer schauerlicher Vögel, von ihm; er schalt sich, ihr Herz nur einen Augenblick verkannt zu haben, und während er sie auf seinen Knien schaukelte, und den süßen Atem einsog, den sie ihm heraufsandte, drückte er, gleichsam zum Zeichen der Aussöhnung und Vergebung, einen Kuß auf ihre Stirn. (DKV III, 236)

⁵ Oberlin, Erniedrigte und Beleidigte (wie Anm. 2), S. 7.

⁶ Über die Problematik des *passing* siehe Elke Heckner, Zur Ambivalenz kolonialer Mimese in Kleists »Verlobung in St. Domingo«. In: Kjb 2001, S. 226–244.

Interessant ist die Kombination des empfindsamen Liebesdiskurses mit seinem Wunsch nach Aussöhnung und Vergebung, der durch den Kuss besiegelt wird, denn er ist ein Zeichen dafür, dass er ihr misstraut hat und nun nach den Zeichen ihrer wahren Gefühle (die durch das unfreiwillige Erröten und die damit zusammenhängende Scham verbürgt zu sein scheinen) ihr wieder sein Vertrauen schenken kann. Er befindet sich in einem ständigen Wechselbad der Gefühle, was seine grundlegende Ambivalenz Toni gegenüber in dieser Situation zeigt. Er versucht die negativen Gefühle auszublenden, indem er Toni an sich bindet, zunächst durch seine Tändeleien, dann durch den Geschlechtsakt und schließlich durch das Brautgeschenk.

Um den Betrug jedoch auszuschließen, benutzt Gustav außerdem die Zeichen des empfindsamen Liebesdiskurses, der ja die Treue der Liebenden bis zum Tod fordert.⁷ Dass diese Forderung dann aber schon am folgenden Abend eingelöst wird, ist eher ungewöhnlich in empfindsamen Liebeserzählungen und macht die vielschichtige Komplexität dieser Erzählung aus.

Bevor es aber zum Geschlechtsakt kommt, der im empfindsamen Liebesdiskurs eigentlich erst in der Ehe erlaubt ist und der angesichts des Altersunterschiedes zwischen Toni und Gustav sowie des Tabus, das Babekan und Congo Hoango auf ihn gelegt haben, als eine Vergewaltigung verstanden werden muss, steht der Vergleich Gustavs zwischen Toni und seiner früheren Verlobten, Mariane Congreve, an die Toni ihn angeblich erinnert. Es erscheint merkwürdig, dass er in diesem Moment die Rassenmerkmale an ihr übersieht, die ihn sonst immer befremdet haben. Indem er Toni die Geschichte von Marianes Aufopferung als Zeichen der äußersten Treue erzählt, versucht er Toni zu derselben Hingabe zu verpflichten. Das wird durch die Halskette, die er Mariane geschenkt hatte und die er nun an Toni »als ein Brautgeschenk weitergibt (DKV III, 238), symbolisiert. Dass Toni damit zu einem Ersatz für Mariane wird, zeigt aber auch seine Unfähigkeit, zwischen beiden zu unterscheiden, oder dass er die Frau nur als sich für den Mann aufopferndes Wesen sieht. Sie wird gleichsam zur Mutter Maria und er zu ihrem Sohn Christus verklärt.

Das Brautgeschenk scheint somit doppelt kodiert: Das Kreuz ist zugleich Symbol des Opfertodes Christi und Zeichen des Eheversprechens, der Verlobung, auf die der Titel der Erzählung anspielt.⁸ Trotzdem ist sie keines von beiden, denn Toni opfert ihr Leben nicht bewusst für Gustav auf, ebenso wenig wie Gustav sein Eheversprechen einlösen kann. Dazu fehlt es am grundlegenden Vertrauen, auf das Tonis letzte Worte »du hättest mir nicht mißtrauen sollen« zielen. Stattdessen findet eine Verwirrung der Zeichen in der symbolischen Ordnung statt, die durch die vertrackten politischen Verhältnisse der Sklaverei und des Kolonialismus un-

⁷ Peter Horn sieht diese absolute Liebe als Gewähr für Kleists Anti-Rassismus. Siehe ders., Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung, Königstein/Ts. 1978, S. 138.

⁸ Barbara Gribnitz verortet das Wort »verloben« in einem Koordinatensystem von »versprechen«, »versehen« und »vertrauen«, das jeweils »neue Bedeutungskonnotationen und unterschiedliche Geschlechtsmarkierungen [erzeugt]« (Barbara Gribnitz, Schwarzes Mädchen, weißer Fremder. Studien zur Konstruktion von »Rasse« und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung »Die Verlobung in St. Domingo«, Würzburg 2002, S. 62).

termauert werden.⁹ In diesem Kontext scheint der empfindsame Liebesdiskurs im wörtlichen Sinne ver-rückt zu sein, d.h. fehl am Platze. Oberlin sieht in der Ver-schränkung von Liebe und Gewalt die tiefer liegende Problematik der Erzählung:

Mit dem Feld der Liebe wird so der eigentliche Schauplatz der Zerstörung betreten. [...] In ihrer Symptomatik sind sie Typen, die auf eine epidemische Seelenkrankheit und damit jenseits aller ethnischen Differenzen auf einen weit tieferen Zusammenhang weisen, der im Bereich der kulturellen Humanwerte liegt.¹⁰

Gustav klammert sich jedoch an die empfindsame Liebe wie an einen Strohhalm in einer äußerst bedrohlichen Situation, während Toni ihn subvertieren muss, um ihn letztlich retten zu können. Oberlin sieht die Ursachen der Gewalt deshalb in der Psychologie der Betroffenen begründet und erkennt darin das utopische Potenzial der Erzählung:

Dabei gräbt er [Kleist] aber doch immer nach den psychogenen Wurzeln der Gewalt, wie sie mit keinem historischen Konflikt zu erklären und keiner Friedensfahne zu überdecken sind, und markiert damit den Weg für echte, nämlich kulturanalytische Friedensforschung.¹¹

Die Aussöhnung und Vergebung findet aber nicht zwischen Weißen und Schwarzen statt, sondern zwischen Gustav als Mitglied der weißen Rasse und Toni als Repräsentantin der schwarzen Rasse. Gleichzeitig scheint es sich aber um eine internalisierte Aussöhnung und Vergebung zu handeln, denn Gustav versucht dadurch sein Gewissen zu beruhigen, da er Toni unlautere Motive unterstellt hat. Die Aussöhnung und Vergebung durch den Kuss ist somit gleichzeitig eine Wiederherstellung seines Vertrauens in sie, ohne das keine zwischenmenschliche Beziehung möglich ist.¹² Allerdings ist diese Aussöhnung und Vergebung und das ihnen zugrunde liegende Vertrauen äußerst prekär, da es sofort wieder zurückgenommen wird, als Toni ihn ans Bett fesselt, um Congo Hoango zu täuschen, und Gustav sie dafür erschießt.¹³ Sobald er aber den Grund für ihren vermeintlichen Verrat erfährt, erschießt er sich selbst, angeblich wegen seines Misstrauens in sie. Das impliziert jedoch, dass es sich nicht nur um ein bewusstes Täuschungsmanöver handelt, sondern auch um ein tragisches Missverständnis, das aus dem Misstrauen hervorgegangen ist.

⁹ Bernd Fischer zieht eine Parallele zum bürgerlichen Trauerspiel und zur moralischen Erzählung, nur dass der Ständekonflikt hier durch den Rassenkonflikt ersetzt werde. Vgl. Bernd Fischer, Zur politischen Dimension der Ethik in Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*. In: Dirk Grathoff (Hg.), Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, Opladen 1988, S. 258.

¹⁰ Oberlin, Erniedrigte und Beleidigte (wie Anm. 2), S. 7.

¹¹ Oberlin, Erniedrigte und Beleidigte (wie Anm. 2), S. 6.

¹² Helga Gallas macht darauf aufmerksam, dass das Vertrauen nicht auf einem Vertrag gründe und damit auch nicht rechtsgültig sein. Vgl. Helga Gallas, Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität, Frankfurt a.M. und Basel 2005, S. 92.

¹³ Johannes Harnischfeger sieht unter Verweis auf Niklas Luhmann das Vertrauen als eine Reduktion von Komplexität. Vgl. Johannes Harnischfeger, Das Versprechen romantischer Liebe. Zu Kleists *Verlobung in St. Domingo*. In: Kjb 2001, S. 287–291, hier S. 287.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob die Aussöhnung und Vergebung nicht nur zwischen Individuen möglich ist, da es sich um einen ethischen Wert handelt, obwohl die ihm zugrunde liegenden politischen Machtverhältnisse auch verändert werden müssen, um verbindlich zu sein. Nun befinden sich diese Machtverhältnisse aber gerade in einem revolutionären Prozess der Transformation. Es handelt sich somit um eine Zeit des Übergangs, in dem die alten Verhältnisse in Frage gestellt werden und noch keine neuen an ihre Stelle getreten sind. In diesem historischen Moment werden die Vorzeichen vertauscht: Der treue Diener verwandelt sich nun in eine rachsüchtige Bestie, während der grausame Herr zu einem Hilfe suchenden Kind wird.

Tonis Liebe und Vertrauen zu Gustav setzt aber auch einen unmöglichen Akt des Vergebens seitens der ehemaligen schwarzen Sklaven voraus. Derrida skizziert die Unmöglichkeit des Vergebens wie folgt: »Forgiveness is not, it *should not be*, normal, normative, normalizing. It *should* remain exceptional and extraordinary, in the face of the impossible: as if it interrupted the ordinary course of historical temporality.¹⁴ Derrida spricht von einer *globalatinisation*, um das römische Christentum zu kennzeichnen, das heute die Sprache des Gesetzes, der Politik und das, was man die »Rückkehr des Religiösen« nennt, dominiert.¹⁵ »Vergib uns unsere Sünden, wie wir auch denen verzeihen, die uns ein Unrecht angetan haben«, wie es im christlichen ›Vater unser‹ heißt.

Nun werden die Humanwerte der europäischen Aufklärung und der christlichen Religion jedoch auch individuell-unterschiedlich eingesetzt, einmal durch Babekans heuchlerische Verurteilung der Missachtung dieser Werte, wenn sie meint, dass in dem Sklavenaufstand ein Teil des Gesellschaftskörpers gegen den anderen rebelliere. Dabei ist Babekan selbst durch ihr Verhältnis zu Herrn Bertrand zu sehr gefeit, um an Humanwerte zu glauben. Auch sie hätte sich auf eine Verlobung mit ihm berufen können, da sie inzwischen ein Kind, Toni, von ihm bekommen hatte, als er sich mit einer weißen Frau verlobte und zu diesem Zweck leugnete, der Vater Tonis zu sein. Wegen ihrer angeblichen Verleumdung ließ Herr Villeneuve Babekan derart auspeitschen, dass sie bis zum jetzigen Zeitpunkt an Schwindsucht leidet. Es stellt sich die Frage, wie die Vergebung der Schwarzen gegenüber den Weißen unter diesen Umständen überhaupt möglich ist.

Andererseits beruft sich Toni ihrer Mutter gegenüber auf das humane Gastrecht, um sie vom hinterhältigen Mord an Gustav abzuhalten. So argumentiert Toni unter Erröten gegen die Intrigen der Mutter, »daß es schändlich und niedrigrächtig wäre, das Gastrecht an Personen, die man in das Haus gelockt, also zu verletzen. Sie meinte, daß ein Verfolgter, der sich ihrem Schutz anvertraut, doppelt sicher bei ihnen sein sollte« (DKV III, 240). Zu diesem Zeitpunkt ist sie schon von ihrem früheren Plan abgerückt, Gustav in einen Hinterhalt zu locken, da sie sich inzwischen (es handelt sich nur um eine Nacht) in ihn verliebt und sich heimlich verlobt hat. Sie beruft sich somit auf die Humanwerte der Gastfreundschaft,

¹⁴ Jacques Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. London und New York 1997 (2001), S. 32.

¹⁵ Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness* (wie Anm. 14), S. 32.

um Gustav vor dem Hass der Schwarzen zu schützen, doch gerät dieser humanistische Diskurs in der Auseinandersetzung zwischen weißen Herren und schwarzen Sklaven ins Wanken.

Der ehemals Ohnmächtige wird nun zum Gastgeber und der vormals Mächtige zum Gast, der auf die Gastfreundschaft seines ehemaligen Feindes angewiesen ist. Das setzt aber auch einen Akt der Vergebung voraus, der aber nur von den ehemaligen Opfern der kolonialen Gewalt gewährt werden kann. In diesem Zusammenhang ist es signifikant, dass Toni Gustav ein Fußbad bringt, was das Beispiel Magdalenas heraufbeschwört, aber auch dasjenige Christi, der seinen Aposteln die Füße wusch. Das heißt aber auch, dass Toni sowohl in der Rolle der Prostituierten als auch in der des verzeihenden Opfers gezeigt wird.

Es ist das Barbarische der Weißen den Schwarzen gegenüber, wie sie sich in dem inhumanen System der Sklaverei äußert, die die Feindseligkeit der Schwarzen auf den Plan ruft. Es waren die weißen Gäste, die die Gastfreundschaft ihrer schwarzen Gastgeber missbrauchten und dadurch zu ihren Feinden wurden, während sie als Verfolgte nun die Gastfreundschaft ihrer Feinde fordern. Dass sich diese absurde Logik durch Humanwerte durchbrechen lässt, scheint eher unwahrscheinlich. Andererseits führt deren Missachtung zu einer endlosen Gewaltspirale.

Der Glaube an das Gastrecht des Anderen setzt nämlich ein Vertrauen voraus, dass der oder die Fremde das Gastrecht nicht verletzen werde, indem er oder sie zum Feind wird, ein grundlegendes Vertrauen also, das auf einem allgemein-menschlichen Gesetz beruht. Nun nimmt Gustav gerade dieses Gastrecht in Anspruch auf Grund der helleren Hautfarbe Babekans und Tonis, da der Neger Congo Hoango gerade außer Hauses ist, um den General der Aufständischen, Dessalines, mit Verstärkung zu versorgen. Dieses Zeichen ist jedoch trügerisch, da Babekan und Toni als Farbige zwischen den beiden Rassen stehen und ihre Loyalität nicht automatisch den Weißen als der vermeintlich höherstehenden Rasse gilt. Das bedeutet aber auch, dass in der Revolution die Zugehörigkeit zu Machtgruppierungen unscharf wird.

Das zwischenmenschliche Vertrauen, das die Utopie der Gewaltlosigkeit überhaupt erst ermöglicht, bleibt jedoch ein rein hypothetischer Moment jenseits des Todes. Oberlin kommentiert diese Utopie wie folgt:

Ihr einziger und letzter Satz zielt ins Irreale, deutet jenseits ihrer gebundenen Welt eine utopische Möglichkeit an: »... du hättest mir nicht mißtrauen sollen!, worauf Gustav, der Wortgläubige, erwiderst (und dies wird sein Sterbenswort): »Gewiss! Ich hätte dir nicht mißtrauen sollen; denn du warst mir durch einen Eidschwur verlobt, obschon wir keine Worte darüber gewechselt hatten! Wer hat jetzt wem, fragt man am Ende, den ›Todeskuss‹ gegeben?¹⁶

¹⁶ Oberlin, Erniedrigte und Beleidigte (wie Anm. 2), S. 8.

Rolf Selbmann

›DAS BETTELWEIB VON LOCARNO‹ Schuld und Sühne?

Die am 11. Oktober 1810 erstmals in Kleists eigenen *Berliner Abendblättern* erschienene Erzählung *›Das Bettelweib von Locarno‹* ist bis heute eine Verlegenheit für die Interpreten. Der kurze Text hat so viele unterschiedliche Deutungen über sich ergehen lassen müssen, dass man aus ihnen mühelos eine Geschichte literaturwissenschaftlicher Methodenapplikation erstellen könnte. Eine Legion von Interpreten sah sich herausgefordert, einer knappen, eigentlich ganz einfach-verständlichen Erzählung tiefere Bedeutungen abzulauschen. *›Das Bettelweib von Locarno‹* sollte mehr sein als nur eine Brotarbeit des Journalisten Kleist für seine kurzlebigen Zeitungsprojekte oder ein Haschen nach dem zeitgenössischen Publikumsgeschmack mittels trivialer Gespenstermotive. Im Zeichen der Textimmanenz hat Emil Staiger die Erzählung 1942 von der Schweiz aus zum Gegenstand einer mustergültigen Stilanalyse gemacht; es gehe um die »reine«, die »dramatische Form an sich«, in der Kleist »das Höchste erreicht« habe: »Der Stoff ist weiter nichts als eine Schauermär«.¹ Diese provokative Einseitigkeit Staigers² hat die Literaturwissenschaft nicht ruhen lassen, im *›Bettelweib‹* mehr zu sehen als eine meisterhafte, aber inhaltslose Stilübung; in den 1950er und 60er Jahren versuchten die Forscher daher eine »Aufwertung des Gehalts«,³ einen tieferen Sinn oder gar Kleists Rechtsverständnis nachzuweisen. Aus diesem Geist des Widerspruchs richtete sich der geschärfte Blick dann auf die Darstellung des *›Gespenstischen‹*.⁴ Eine materialistisch ausgerichtete Interpretation wollte zeigen, indem sie die Trivialität

¹ Emil Staiger, Heinrich von Kleist: *›Das Bettelweib von Locarno. Zum Problem des dramatischen Stils.* Zit. nach Jost Schillemeit (Hg.), Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka, Frankfurt a.M. 1966, S. 87–100, hier S. 100.

² Dabei hatte Staiger in seinem Aufsatz sehr wohl darauf hingewiesen, dass das *›Bettelweib‹* am für Kleist so wichtigen Diskurs über die Grenzen der Wahrnehmung teil hat. Vgl. Staiger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 99.

³ Vgl. Egon Werlich, Kleists *›Bettelweib von Locarno. Versuch einer Aufwertung des Gehalts.* In: *Wirkendes Wort* 15 (1965), S. 239–257; Christian Grawe, Kleists *›Das Bettelweib von Locarno – Eine Geschichte, die „eines tieferen ideellen Gehalts entbehrte“*? In: Ders., Sprache im Prosawerk, Bonn 1974, S. 89–97.

⁴ Vgl. Jürgen Schröder, *›Das Bettelweib von Locarno. Zum Gespenstischen in den Novellen Heinrich von Kleists.* In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 17 (1967), S. 193–207.

von Stoff und Geschichte bestätigte, dass es im Kern um den Gegensatz von arm und reich gehe und dass der Marchese sogar ein »Verbrechen« am armen Bettelweib begangen habe.⁵ Da Schuld- und Rechtsfragen immer ein reges Interesse auf sich ziehen, lag folgerichtig das Interpretationsschwerpunkt der letzten beiden Jahrzehnte auf solchen Überlegungen: Es ging dabei um juristische, persönliche oder moralische Schuld und Sühne. Allen Eindeutigkeiten stand freilich das Missverhältnis zwischen einem relativ geringfügigen Vergehen und der Schwere der auferlegten Strafe im Wege.⁶ Gab es eine persönlich zu verantwortende Verfehlung des Schlossbesitzers oder ging es um eine eher abstrakte Verantwortung, die einen historischen Prozess von der Ablösung feudaler Strukturen hin zum bürgerlichen Kapitalismus spiegelt?⁷ Brachte der Text damit eine höhere Gerechtigkeit ins Spiel, die einen aristokratischen Schlossbesitzer zur Rechenschaft zieht, da er auf der juristischen Ebene nicht zu belangen ist?

Die berufsmäßigen Leser konnten dabei nur bestätigen, was allen anderen instinktiv klar war: Die umfassende Interpretationsfähigkeit des »Bettelweibs« deutete auf Polyvalenz; der Text schien seine Interpretationsnotwendigkeit, ja seine Interpretationsbedürftigkeit geradezu demonstrativ zur Schau zu stellen. So entdeckten weitere Untersuchungen Bruchstellen und Widersprüche im Erzählgefüge des »Bettelweibs⁸ und schlossen daraus auf einen gebrochenen Erzähler innerhalb einer brüchigen Welt⁹ oder verstanden die Uneigentlichkeit der Erzählhaltung als Parodie.¹⁰ Ein sich als psychoanalytisch ausgebender und vielleicht nicht ganz ernst gemeinter Ansatz – schließlich bezeichnete Gero von Wilpert seinen Aufsatz im Untertitel als »Capriccio con fuoco« – suchte das Bettelweib als Weib im Bett des Marchese zu entlarven.¹¹ Die jüngsten Arbeiten lesen Kleists »Bettelweib« wieder stärker historisch, sei es als literarische Umsetzung der Philosophie Kants,¹² als »neue Nutzung eines Lesebuchtextes« für den Literaturunterricht¹³ oder stellten

⁵ Peter Horn, Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung, Königstein 1978, S. 148–167 (Kap. »Wie trivial ist die Gespenstergeschichte »Das Bettelweib von Locarno?«), hier S. 164.

⁶ Vgl. Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 286: »eben jene Kausalität von Schuld und Strafe«.

⁷ Vgl. Ulrike Landfester, »Das Bettelweib von Locarno. In: Walter Hinderer (Hg.), Interpretationen. Kleists Erzählungen, Stuttgart 1998, S. 141–156, hier S. 145.

⁸ Vgl. Georg Mein, Fantastik als Korrektiv der Wirklichkeit. Überlegungen zur Theorie des Fantastischen und zu Kleists »Bettelweib von Locarno. In: Der Deutschunterricht 58 (2006), H. 3, S. 10–20, hier S. 19.

⁹ Vgl. Eckart Pastor und Robert Leroy, Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists »Bettelweib von Locarno. In: Études Germaniques 34 (1979), S. 164–175.

¹⁰ So Bernd Fischer, Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists, München 1988, S. 84–90 (Kap. »Das Bettelweib von Locarno«).

¹¹ Vgl. Gero von Wilpert, Der Ausrutscher des Bettelweibes von Locarno. »Capriccio con fuoco. In: Seminar 26 (1990), S. 283–293.

¹² Vgl. Thomas Dutoit, Ghost Stories, the Sublime and Fantastic Thirds in Kant and Kleist. In: Colloquia Germanica 27 (1994), S. 224–254.

¹³ Vgl. Michael Niehaus, »Das Bettelweib von Locarno. Vorschlag für eine neue Nutzung eines Lesebuchtextes. In: Der Deutschunterricht 60 (2008), H. 5, S. 80–88.

es vor die Folie der damals zeitgenössischen Gespenster-, Ästhetik- oder Schmerzdiskurse.¹⁴

Worauf will der Text nun aber wirklich hinaus? Der folgende Versuch möchte demonstrieren, dass Kleists »Bettelweib« nur dann richtig verstanden werden kann, wenn man den Text in den Eigenheiten seines Erzählganges genau liest. Dies soll hier in fünf Anläufen geschehen.

I. Die Konstellation

Die Plausibilität aller bisherigen Deutungsversuche des »Bettelweibs« krankt daran, dass diese Interpretationen auf Eindeutigkeit und Ausschließlichkeit angelegt waren. Die ausufernden Erörterungen über eine Schuld des Marchese, wie sie als Reaktion auf Staigers Stilanalyse im moralisierenden Geist der 1950er und 60er Jahre aufstiegen, sind auch heute noch nicht ganz erledigt.¹⁵ Da wird der Grad an »Mitleiden« diskutiert, mit dem die Marquise das Bettelweib im Schloss aufnimmt, dann aber auch der Grad des Unwillens, mit dem der Marchese die Frau ins Eck verweist (»unwillig«); bei seiner Aufforderung bedient er sich übrigens eines juristischen Begriffs (»zu verfügen«). Aus einem solchen Blickwinkel sieht es dann allerdings so aus, als trüfe den Marchese eine gewisse Schuld am Unfall des Bettelweibs, so dass sein grausiges Ende zwar als überzogene, aber halbwegs gerechte Strafe zu begreifen wäre. Text und Erzähler enthalten sich aber jeder Schuldzuweisung, ja sie entziehen sich ihr auf geradezu ironische Weise: Dem »unwillig« steht ausdrücklich und auffällig benachbart eine parallel gebaute Entschuldung gegenüber: »zufällig«.¹⁶ Handelt es sich also um einen Unfall bei mangelnden Sicherheitsvorkehrungen (wegen des glatten Bodens) oder geht es um leichte bis grobe Fahrlässigkeit?

Liest man das »Bettelweib« gegen den Strich solcher an den Text herangetragenen juristischen Oberflächenaussagen, dann ergeben sich merkwürdige Befunde. Bekannt geworden ist die witzige Idee von Gerhard Schulz, im »Bettelweib« eine versteckte Ehekrise aufdecken zu können.¹⁷ Hier wird gezeigt, dass die Marquise

¹⁴ Vgl. Jürgen Kreft, Kleists »Bettelweib von Locarno« – naiver oder kritischer Geisterdiskurs? In: KJb 1997, S. 185–201; Rolf Selbmann, Finales Erzählen. Wie aus Kleists »Das Bettelweib von Locarno« Bedeutungen durch die Literaturgeschichte wandern. In: Jürgen Förster (Hg.), Schulklassiker lesen in der Medienkultur. Stuttgart u.a. 2000, S. 152–179; Jochen Schmidt, »Das Bettelweib von Locarno. Die Katastrophe einer überlebten Ordnung. In: Ders: Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 256–260; Iris Hermann, Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse, Heidelberg 2006, S. 332–345; zuletzt Christian Moser, »Das Bettelweib von Locarno« [Art.]. In: Ingo Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2009, S. 128–133.

¹⁵ Kritisch nochmals zusammengefasst bei Kreft, Kleists »Bettelweib von Locarno« (wie Anm. 14), S. 188–192.

¹⁶ Kleists »Bettelweib« wird im Text ohne Nachweis zit. nach DKV III, 261–264.

¹⁷ Im Folgenden fasse ich – absichtlich überzeichnend – zusammen: Gerhard Schulz, Kleists »Bettelweib von Locarno« – eine Ehegeschichte? In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 18 (1974), S. 431–440.

ihrem Mann das Unglück recht eigentlich einbrockt, indem sie das Bettelweib ausgerechnet dort einquartiert, wo der Marchese seine Waffe »abzusetzen pflegte«.¹⁸ Die Unterbringung des kaufinteressierten Ritters mehrere Jahre nach diesem Ereignis wirkt, erst recht bei der bedenklichen Vermögenslage des Paares, wie eine halb erzwungene, vorwurfsvolle Aufwärmung eines alten Konflikts: Es ist das nämliche Zimmer, die Einquartierung erfolgt jedoch diesmal im Auftrag des Marchese. Die erste Spuküberprüfung unternimmt der Marchese »selbst«, ganz allein und erfolglos mit dem Ziel, ein aufkommendes Gerücht »niederzuschlagen«. Sein Bericht am Morgen danach ist alles andere als mannhaft und souverän (»mit scheuen und ungewissen Blicken«, bei verriegelter Tür). Daraufhin besteht die Marquise auf ihrer Beteiligung bei einem erneuten Versuch (»noch einmal«), damit es wirklich zu einer »kaltblütigen Prüfung« kommt, die sie ihrem Ehemann allein offenbar nicht zutraut. Warum aber war sie bei seinem Bericht vom Spuk so sehr erschrocken, »wie sie in ihrem Leben nicht getan?« Dieser Satz ist der gliederreichste Satz der Erzählung und scheint in seiner Verschachtelung eher zur Verschleierung als zur Erhellung der wahren Motivation zu dienen. Aufmerksam geworden sieht sich der Interpret dann mit den beiden Fassungen des »Bettelweibs« konfrontiert, die an dieser entscheidenden Stelle geringfügig, aber aussagekräftig voneinander abweichen. In der früheren »Abendblätter«-Fassung ist es die Marquise, die den Hund einlässt, um »außer ihrem Mann« noch etwas Lebendiges bei sich zu haben, erst in der späteren Fassung heißt es dann: »außer sich selbst noch etwas Drittes, Lebendiges, bei sich zu haben«. In beiden Fassungen aber setzt sich, wie der Erzähler ausdrücklich bemerkt, »jeder auf sein Bett«. Flieht die Marquise, als der Marchese »gleich einem Rasenden« um sich schlägt, vor dem Spuk oder verlässt sie ihren Ehemann wegen seines wahnsinnigen Gebarens? Gibt sie ihm damit die Schuld an den Ereignissen und vielleicht auch an den bedenklichen Vermögensumständen, die sie als Strafe ansieht? Da kommt der Marchese in den Flammen um: ein weiterer Unglücksfall oder Selbstmord? In beiden Fällen haben wir es mit einer nicht ganz stimmigen Motivation der Handlung zu tun – entweder ist man »von Entsetzen überreizt« oder »müde seines Lebens«. Und dann: Erst hier, aus der Perspektive der Marquise erzählt, wird aus dem Marchese der »Unglückliche«. Der Todesfall des Bettelweibs hätte, folgt man dieser Lesart, eine ansonsten verborgene gebliebene Beziehungskrise aufgedeckt und zum Ausbruch gebracht.

II. Wiederholendes Erzählen

Denkbare Einsprüche gegen eine solche Lesart zwingen uns dazu, auch die anderen Kategorien, seien es moralische oder juristische, die an die Erzählstruktur des »Bettelweibs« herangetragen werden, auf den Prüfstand zu stellen. Was, wenn es

¹⁸ Vgl. dazu Johannes F. Lehmann, Geste ohne Mitleid. Zur Rolle der vergessenen Marquise in Kleists »Das Bettelweib von Locarno«. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 16 (2006), S. 57–76.

zur Strategie des Erzählers gehörte, solche Eindeutigkeiten gerade zu vermeiden?¹⁹ Unstrittig ist eines: Der Text legt es offenkundig darauf an, eine und dieselbe Spukerscheinung in steigernd aufgebauten Wiederholungen mehrfach zu erzählen und dabei zu variieren:

1. Der Unglücksfall wird durch die mündliche Anweisung des Marchese ausgelöst, gleichzeitig aber vom Erzähler (im Wortsinn) »vorgeschrrieben«. Die Ereignisse stehen dabei, wie schon Staiger dargelegt hat, in finaler Chronologie. Sie werden auch als aktive Handlung gegeben: Die »Frau« ist Handlungsträgerin und Subjekt des Satzes; selbst in der Satzverschachtelung mit »dergestalt, daß« bleibt der Vorgang indikativisch.

2. Der Erzählbericht des florentinischen Ritters ist als subjektives Erlebnis charakterisiert, einerseits durch die indirekte Rede und durch Vermutungen (»als ob es«), andererseits durch Beglaubigungsfloskeln von der bloßen Sinnestäuschung abgehoben (»hoch und teuer versichernd«). Die Wahrnehmungswiedergabe ist auf akustische Beobachtungen reduziert, aber so gestaltet, dass das Fehlen einer tatsächlichen optischen Wahrnehmung als Mangel erkennbar wird: »etwas, das dem Blick unsichtbar gewesen«. Wirklich ist nur das »Geräusch«, dessen Zuordnung zu einem realen Vorgang aber vage bleibt (»Geräusch, als ob es auf Stroh gelegen«).

3. Das nun aufkommende »Gerücht« fungiert insofern als Gelenkstelle, als in ihm die Bewegung des Bettelweibs gespeichert ist, zunächst semantisch: So wie das Bettelweib »sich erhob«, so »erhob« sich auch das Gerücht; es geht wie die alte Frau »um«, syntaktisch in der Konstruktion durch die Parenthese mit »da« und die Ausfaltung mit »dergestalt, daß«. Dadurch deutet das Gerücht auf das Ereignis zurück; mit der Charakterisierung als »unbegreiflich« weist es auf die folgenden Wahrnehmungen durch den Marchese voraus.

4. Der Umgang mit dem Spuk schreibt die Sinneswahrnehmung des Unbegreiflichen noch tiefer in die beteiligten Personen ein. Das Geräusch wird nun, in der Bestätigung der Vorerwartung, »in der Tat« wahrgenommen. Die Vagheit des Erzählberichts aus dem Mund des florentinischen Ritters, »als ob es« spuke, wird jetzt durch das Wahrnehmungssubjekt zwar konkretisiert, aber immer noch als subjektive Deutung gekennzeichnet: »es war, als ob«. Jenes dubiose »etwas«, von dem der Ritter berichtet hatte, ist hier – bis ins grammatischen Geschlecht – zu »Mensch« geworden. Der Ritter hatte bei seiner Spukerscheinung ein »Stöhnen und Ächzen« gehört, also verlässlich und wortgenau (und dadurch sich selbst als Wahrheitsinstanz für den Leser legitimierend) wiedergegeben, was sich als Ereignis abgespielt hatte; der Marchese nimmt ein »Geseufz und Geröchel« wahr. Die geringe Differenz der beiden Formulierungen bewahrt freilich eine solche der Perspektive: Der Marchese verwandelt die substantivierten, handlungsorientierten Äußerungen in summarische Zustandsbeschreibungen einer Geräuschkulisse.

¹⁹ Vgl. jetzt Gerhard Oberlin, Der Erzähler als Amateur. Fingiertes Erzählen und Surrealität in Kleists »Bettelweib von Locarno«. In: Kjb 2006, S. 100–119, hier S. 106; schon früher Klaus Müller-Salget, Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen. In: Walter Müller-Seidel (Hg.), Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978, Darmstadt 1981, S. 166–199.

Dass er sie dabei emotional auflädt, mag darauf hindeuten, dass er noch nicht von der vollständigen Deckungsgleichheit von Unglücksfall und Spukerscheinung überzeugt ist. Im Bericht gegenüber seiner Frau verwendet er dieselbe Beteuerungsfloskel, die auch der Ritter bei seiner Spukerzählung benutzt hatte (»versicherte«).

5. Die nochmalige, jetzt auf Initiative der Frau unternommene »kaltblütige Prüfung« erbringt Erwartbares, nämlich »dasselbe« Geräusch, das aber jetzt in weitergehender Qualifizierung nicht bloß als »unbegreiflich«, sondern zusätzlich als »gespensterartig« gekennzeichnet wird; der Spuk, den der Ritter vermutet hatte (»versichernd, daß es in dem Zimmer spuke«), wird jetzt bestätigt (»versicherte, daß es mit dem Spuck seine Richtigkeit habe«). Jetzt werden mit dem Eingeständnis des Gespenstischen auch der Wahrnehmungsvorgang und die dabei möglicherweise auftretenden Sinnestäuschungen nicht mehr artikuliert, sondern als gegeben angenommen (»Sie hörten«). Dafür kehrt sich das Unbegreifliche in semantischer Paradoxie um. Wer vorher nicht *begreifen* konnte, wird nun selbst vom Entsetzen *ergreifen*, so wie der Marchese dann wie im Reflex seinen Degen *ergreifen* wird.

6. Das letzte Spukereignis ist endgültig als Faktum gegeben. Alle Wahrnehmungsobjekte sind getilgt oder zum allgemeinen »man« verwandelt, das Geräusch agiert selbst, indem es »sich hören lässt«. Aus dem Geräusch ist nicht mehr zu vermuten, »als ob« irgend etwas geschehe; hier erhebt sich eindeutig ein »jemand«, ein »Mensch«, den man nur nicht sehen kann. Das Geraschel des Strohs wird nicht nur intensiviert, man vergleiche die Erzählung des Ritters, die es nur als Geräusch verzeichnet, mit der Wahrnehmung des Marchese, wo es knistert; es wird sogar aus der bloßen akustischen Wahrnehmung in eine reale Existenz gesetzt: »[M]an hört das Stroh, das unter ihm rauscht«. Der Hund zeigt schließlich in seinem Rückwärtsgang den Weg des Gespensts in Gegenrichtung. Der Ausruf des Marchese »wer da?« ist die einzige direkte Rede des Texts; sie zielt eindeutig auf eine Person, nicht auf eine abstrakte Gespenstererscheinung. Der Griff zum Degen demonstriert den Willen des Marchese zur tatsächlichen Auseinandersetzung mit einem anthropomorphen Wesen, nicht mit einem Gespenst.

Diese Staffelung lässt sich besser überblicken, wenn man sie schematisch so verkürzt, dass eine Wiederholungsstruktur des »Bettelweibs« sichtbar wird. Dieses Wiederholungsmuster darf man aber nicht als starres Schema betrachten,²⁰ sondern muss es als ein zielgerichtetes Wahrnehmungsmodell im Sinn einer rationalistisch entworfenen Naturwissenschaft oder darf man sagen: einer staatsanwaltsschaftlichen Ermittlung begreifen. Wie in einer solchen Untersuchung wird ein Phänomen auf seine Realitätsfundierung hin überprüft, zunächst durch Fremd-anamnese und mündliche Berichterstattung, dann aber durch eine empirische Versuchsanordnung zu einem anberaumten Ortstermin, indem sich der Ermittler

²⁰ So nämlich Hellmuth Himmel, Musikalische Fugentechnik in Kleists »Bettelweib von Locarno«. In: Sprachkunst 2 (1971), S. 188–210, der die Staiger'sche Stilanalyse nur weiterführt, mit nebulösen Andeutungen, dieser Wiederholungsstruktur werde »höherer Stilwert zuerkannt«; diese geschehe nicht »vom Ereignishaften, sondern vom Bewußtsein her«; der Spuk werde dabei zur »Instanz inneren Geschehens« (S. 208).

daran macht, den Wahrheitsgehalt des bisher nur von anderen wahrgenommenen Ereignisses »selbst zu untersuchen«. Nach dieser ersten Untersuchung, die ihn »erschüttert« und in vorläufiger Bestätigung der Ausgangshypothese (»Richtigkeit«) zurücklässt, versucht es der Marchese »noch einmal«, diesmal mit zwei Zeugen, dem »Bedienten« als neutralem und der Marquise als kritischem Korrektiv des eigenen Wissensstands. Das Ergebnis dieser »kaltblütigen Prüfung« – man beachte die überzogene und damit verräterische Formulierung des Erzählers – bestätigt die Existenz dieses Spuks durch das Gebaren des Hundes, eines Wesens ohne Voreingenommenheit und Reflexionsfähigkeit; das Tier ist durch sein fehlendes Bewusstsein einem Selbstbetrug nicht unterworfen; es liefert die objektive Bestätigung des Phänomens, gleichsam als unbestechliches Messinstrument oder als verlässlicher Zeuge.

III. Erste Erklärungsversuche

Man kann es bei dieser Strukturbeschreibung bewenden lassen. Verlockender ist es jedoch, sie ganz unmittelbar werkbiografisch zu lesen, allerdings weit weg von Schuld, Rache und Sühne, von sozialen Klüften innerhalb der Ständegesellschaft oder vom gruseligen Reiz der Gespenstergeschichten. Der Marchese als Forscher oder Ermittler erprobt sich im Namen Kleists an einem Experiment zur natürlichen Erklärung von Spukerscheinungen. Sein Tod wäre dann Selbstmord, vollzogen ganz im Sinn von Kleists Kant-Krise. Dieser Tod setzt der Verzweiflung des Wahrnehmenden, der sich das Scheitern seines Weltentwurfs einer rationalen Erklärbarkeit eingestehen muss, ein Ende. Das »Bettelweib« lieferte dann das pessimistische Gegenstück zu Kleists programmatismuschem Aufsatz »Über das Marionettentheater« mit seiner geradezu optimistischen Schlussutopie, die menschliche Erkenntnis könne doch noch, zwischen Nichtbewusstsein (hier: Hund) und einem vollständigen Bewusstsein (dort: Gott) »gleichsam durch ein Unendliches« (DKV III, 563) hindurchgehend, zu einem guten Ende gelangen. Inwieweit die ganz unmittelbare Bezugnahme einer solchen »Selbstinquisition²¹ des Marchese auf Kleists eigenen Selbstmord erlaubt ist, wäre zu überprüfen. Bejahen darf dies jeder, der Kleists radikale Texte als »Selbstmörderprosa« versteht.²² Im »Marionettentheater«, das im gleichen Jahr wie das »Bettelweib« verfasst wurde, finden sich aber noch weiterreichende und erstaunliche Parallelen. Die erste vom Ich-Erzähler, nicht vom lehrenden Herrn C. vorgetragene Beispielgeschichte enthält dieselben Strukturmerkmale. Paul de Man hat in seiner dekonstruktiven Lektüre des »Marionettentheaters« gezeigt, dass der Sprung über die Grenzen zwischen Erzählung und expositorischem Text erlaubt ist, mithin auch das »Marionettentheater« als

²¹ Fischer, Ironische Metaphysik (wie Anm. 10), S. 89.

²² Vgl. dazu Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M. 1981, S. 161–179 (Kap. »Augenblickseuphorie und Selbstmord«). Zum Plötzlichkeitsmotiv Heinrich von Kleists siehe dort auch: »den Selbstmord in Kleists Prosa selbst vorbereitet zu sehen, einer Prosa, die mörderisch ist, weil das Schreckliche gelassen, kalt und überlegen vorgetragen wird, eine verborgene Komplizenschaft des Autors ahnen lassen« (S. 166).

scheinbar theoretische Schrift eine wiederholte Erzählung von Geschichten ist.²³ Schließlich kann man Wiederholungsmechanismen dieser und ähnlicher Art in fast allen Erzählungen Kleists aufspüren.²⁴ Im »Marionettentheater« kündet die Geschichte vom badenden Jüngling in der zufällig eingenommenen Pose des Dornausziehers davon, dass rational geplante Wiederholungen an ihrer vom Bewusstsein gesteuerten Konstruktivität scheitern müssen. Die Erklärungsversuche dort sind wie im »Bettelweib« wörtlich identisch: »Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt« (DKV III, 561), auch die Bekräftigungsloskel zum Beleg der Authentizität ist dieselbe: »Noch jetzt« (DKV III, 561). Der jugendliche Ich-Erzähler des (optimistisch angelegten) »Marionettentheaters« ist sich noch unsicher über die »Folgerungen« (DKV III, 560), die aus seinen Beobachtungen zu ziehen sind. Der Leser des »Bettelweibs« ist es nicht. Das Beispiel dort endet auch harmloser, nämlich mit dem Verlust von Grazie und »Lieblichkeit«. Im »Bettelweib«, jenseits der Ich-Figur und in der Distanzierung durch die vermeintliche historische Quellenabsicherung, wagt Kleist eine radikalere, tatsächlich bis zum bitteren Ende getriebene Lösung.

Freilich: Der beinahe gegen die Erzähllogik mit »und« angeheftete Schlussatz des »Bettelweibs« fängt das so mörderisch offene Ende auf.²⁵ Er bildet mit seinem »noch jetzt« und dem »jetzt« – »einst« des Anfangs einen Rahmen. Dieser Schluss verflichtt nämlich eine Art Moral, die in der Schlussinszenierung eines Bildes enthalten ist: Die weißen Gebeine des Marchese liegen als zeitüberdauerndes Denkmal genau an der Stelle, von der das Unglück ausgegangen war. Errichtet haben es ausgerechnet diejenigen »Landleute«, die auf dem Umweg über das »Hausgesinde« das »Gerücht« vom Spuk aufgegriffen oder gar verbreitet hatten, das sich stellvertretend für das Bettelweib »erhob«. So weist der letzte Satz des »Bettelweibs« auf den Anfang zurück, weil erst dort die »weißen Gebeine« genannt werden, die den Ausgangspunkt der Erzählung über die Geschichte der Schlossruine bilden.

IV. Der nicht fassbare Erzähler

Durch diese kreisläufige Struktur provoziert der Text eine zweite Lektüre. Erst bei dieser zweiten Lektüre wird ein rätselhafter Erzähler sichtbar, der im Textverlauf seine Erscheinungsform chamäleongleich verändert. Die Frage nach Schuld und Sühne hängt von dem Standpunkt ab, den er seinem Leser jeweils vermittelt. Zu Beginn erscheint der Erzähler als distanzierter Reiseschriftsteller und auktorialer Berichterstatter des Unglücksfalls, bei dem er als Registrator des Faktischen ausdrücklich jede, erst recht jede moralische Bewertung unterlässt, hingegen auf die

²³ Vgl. Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233 (Kap. »Ästhetische Formalisierung. Kleists »Über das Marionettentheater«).

²⁴ Vgl. meinen Aufsatz Rolf Selbmann, *Die andere Wirklichkeit des Erzählens. Zu Heinrich von Kleists »Anekdot« aus dem letzten preußischen Krieg«*. In: KJb 1997, S. 202–206; Lehmann, *Geste ohne Mitleid* (wie Anm. 18), S. 68f.

²⁵ Zu Kleists Schlüssen vgl. meinen Aufsatz Rolf Selbmann, »Hier endigt die Geschichte«. Erzählstrategie und poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen. In: KJb 2005, S. 233–247.

genaue Durchführung der Anweisung des Marchese achtet, als sei er selbst dessen Gewährsmann: »wie es vorgeschrieben war«. Doch im Verlauf der Erzählung lässt er sich immer mehr in die Ereignisse hineinziehen, besonders dort, wo er alles tut, um die indirekt berichteten Spukerscheinungen erzählerisch zu beglaubigen. Hier gerät der Erzähler in die fast völlige Identifikation mit der Figur des Marchese, dessen Sichtweise er sich bis zur Interpretation von dessen Wahrnehmungsperpektive zu eigen macht. Zuletzt demonstriert der Erzähler die vollständige erzählerische Identifikation mit der letzten Spukerscheinung. Er wechselt nicht nur, nach guter rhetorischer Tradition, vom erzählenden Präteritum bei der Spannungssteigerung ins Präsens; er macht die Wahrnehmung der Anwesenden demonstrativ zu seiner eigenen (»lässt sich [...] wieder hören«; »man hört«). Er folgt auch den Bewegungen des Hundes mit allen identifikatorischen Tricks: der Geräuschimitation (»tapp! tapp!«), der Stillstellung der Bewegung durch dreifaches Partizip Präsens (»die Ohren spitzend«, »knurrend und bellend«) und durch eine invertierte Satzstellung, die den Rückwärtsgang des Hundes nachahmt: »rückwärts gegen den Ofen weicht er aus«. Erst beim Eintritt der Katastrophe gewinnt der Erzähler (»Bei diesem Anblick«) seine Fassung wieder; er springt auf die Distanz des unbeteiligten Beobachters zurück (»die Marquise mit sträubenden Haaren«) und kann wieder mit Abstand bewerten (»gleich einem Rasenden«; »von Entsetzen überreizt«; »müde seines Lebens«).

Man hat diese »uneigentliche Erzählhaltung«²⁶ zwar beobachtet, sie jedoch bisher nicht zum Verständnis des ›Bettelweibs‹ fruchtbar gemacht. Die hier mögliche Diskussion über die Figur eines von der anglistischen Erzählforschung ins Spiel gebrachten sogenannten »unzuverlässigen Erzählers« unterdrücke ich, so interessant sie wäre.²⁷ In dieser sich laufend der Handlungsführung anpassenden Haltung des Erzählers zeigt sich nicht nur dessen Unfassbarkeit, sondern auch eine auf selbstreflexive Wirkung hin angelegte Textaussage, die man auch anders lesen kann, nämlich als einen Text über Rede. Der Auslöser für die Ereigniskette des ›Bettelweibs‹ ist ein mündlicher Befehl des Marchese, der von der alten Frau aufgegriffen und auch noch nach ihrer lebensgefährlichen Verletzung wörtlich ausgeführt wird, jedoch so, als sei die mündliche Rede auf einer anderen Ebene in die schriftliche Form übergegangen: »wie es vorgeschrieben war«. Dieser mündliche Befehl, nun durch die Stimme des Erzählers verschriftlicht, scheint im Verlauf der Erzählung, verzerrt als »Geräusch«, leitmotivisch auf. Der Ritter wird im »obenerwähnten« Zimmer untergebracht; das Spuken kündigt sich zunächst als bloße Erzählung des Ritters an, die die Gegenrede des Marchese nicht entkräften kann. Denn das Reden über den Spuk hat sich längst zum »Gerücht« vervielfältigt. Der

²⁶ Fischer, Ironische Metaphysik (wie Anm. 10), S. 88. Vgl. auch Kreft, Kleists ›Bettelweib von Locarno‹ (wie Anm. 14), S. 189.

²⁷ Vgl. dazu Ansgar Nünning, Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublich-würdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Trier 1998; Monika Fludernik, *Unreliability* vs. *Discordance*. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Fabienne Liptay und Yvonne Wolf (Hg.), Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film, München 2005, S. 39–59.

entscheidende Wendepunkt ist das Gespräch zwischen Marchese und Marquise, bei dem die Mechanismen sprachlicher Kommunikation auffällig, geradezu penetrant betont werden (fragen, versichern, erschrecken, bitten, verlauten lassen) – man erinnert sich, es ist der gliederreichste Satz der Erzählung. Auf dem Höhepunkt des letzten Spuks erschallt dann die einzige direkte Rede der Erzählung: »wer da?« Ausgerechnet dieser Anruf ist zwar militärischer Usus, aber auch un-eigentliche Rede und Zitat, nämlich wörtlich der Anfang von Shakespeares *Hamlet*. Der Ruf verhallt wirkungslos, da »niemand antwortet«. Das letzte Wort der Erzählung thematisiert dann überdeutlich, dass es um Benennen und Sprechen geht: »heißen«. Hier schlägt der Text den Bogen zum Erzählanfang zurück, um als Erzählsteuerung zu funktionieren, die sich immer wieder wiederholen kann. Der Erzähler als Figur hat sich völlig ausgeblendet.

V. Wiederholungen

Alle Lesarten des *>Bettelweibs<* unterliegen dem Diktat dieser ständigen Wiederholung, die einerseits zwanghaft auf ein schreckliches Ende zusteuert, andererseits sich mit jeder weiteren Spukwiederholung verändert. Die Verwirrung erscheint komplett. Zuerst wird der Erzähler selbst zum Opfer des Erzählvorgangs, weil er sich anstecken lässt, obwohl er doch um dessen Mechanismen wissen müsste und in seinem Schlussatz eine Art Moral formuliert. Sodann werden die Beteiligten Opfer ihrer Wahrnehmung. In ihren Beobachtungen, Berichten und Erlebnissen schreibt sich eine Geschichte fort, an deren Ende eine Art Mahnung an die Nachkommenden steht. Diese Moral ist freilich von Unbeteiligten, nur durch Gerüchte Informierten arrangiert (*»von den Landleuten zusammengetragen«*). Erst durch diese interpretierende Inszenierung wird dem Fall eine Schuldfrage angeheftet, nicht durch ihn aufgeworfen, die in der Sache bisher überhaupt nicht enthalten war. Aus diesem Prinzip der Finalität, dem manche Leser und Interpreten auf den Leim gegangen sind, entsteht das *>Bettelweib<* als Selbstläufer für die Unendlichkeit des Geschichtenerzählens. Nicht nur der Schluss des Texts führt auf den Anfang zurück und ermöglicht im Rahmen einen Kreislauf des immer neu möglichen Erzählens. Dieser Unendlichkeitsanspruch des Erzählens wandert über die dauerhafte Existenz des Texts auch in die Dauerhaftigkeit des Spuks ein, der zwar auf der Handlungsebene zu Ende ist, als erzählendes Ereignis aber unendlich wiederholt und neu erzählt werden kann.

So ist Kleists Erzählen ein finales Erzählen und zugleich, ohne dass dies ein Widerspruch wäre, ein auf Wiederholung angelegtes Erzählen. Schon Emil Staiger hatte in seiner Stilanalyse diese finale Ausrichtung nachweisen können.²⁸ In der

²⁸ Vgl. Staiger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 96. Zur wissenschaftsgeschichtlichen und -methodischen Einordnung jetzt Michael Kämper-van den Boogaart, »So weht es uns an aus dem siebzehnten Satz«. Staigers didaktische Lektüre von Kleists *>Das Bettelweib von Locarno<*. In: Joachim Rickes, Volker Ladenthin und Michael Baum (Hg.), Emil Staiger und *>Die Kunst der Interpretation<* heute, Bern u.a. 2007, S. 229–241.

Weiterführung solcher Einsichten²⁹ darf man diese Finalität noch genauer fassen als in der banalen Weise, dass die Geschichte mit dem Tod des Marchese endet. In der Schlusswendung wird dieses Ende jedoch aufgehoben, weil es auf den Anfang zurückweist und damit einen Kreislauf der literarischen Wiederholung des Spuks provoziert. In der Buchfassung seiner *»Erzählungen«* von 1811 hat Kleist den Schluss seiner *»Abendblätter«*-Fassung von 1810 geringfügig, aber sprechend abgeändert, indem erst jetzt aus einem bloßen »Bettelweib« das »Bettelweib von Locarno« geworden ist. Erst ganz am Ende entsteht also der Titel und damit der Schlusspunkt der ganzen Erzählung.³⁰ Dieses Paradox, dass der Anfang erst am Schluss entsteht, ist zugleich eine Unendlichkeitsschleife. Der Platztausch von Bettelweib und Marchese am selben Ort bedeutet ja beides, Wiederholbarkeit und Endgültigkeit: beide sind tot, der Spuk des Bettelweibs ist mit dem Entzug des Spukorts Schloss beendet, die Knochen aber bleiben dauerhaft da. Die Spannung zwischen dem auf ewig stillgestellten Ereignis (»noch jetzt«) und der dauernden Wiederholung des Spukvorgangs bleibt ebenfalls bestehen. Gibt es einen Gewinner, hat die Gerechtigkeit, etwa gar die poetische, gesiegt? Auf den ersten Blick triumphiert das Bettelweib mit der vollständigen Vernichtung des Marchese und seines Schlosses; auf den zweiten Blick kann aber auch der Marchese als Sieger betrachtet werden, weil er durch seinen Selbstmord als »provozierte Selbstzerstörung«³¹ sich selbst und durch die Brandstiftung dem Spuk seine »Ortsbezogenheit«³² entzogen hat. Im letzten Satz obsiegt dann doch noch der Spuk, der freilich kein Ereignis, sondern nur mehr Mahnung ist, über den Auslöschungsversuch des Marchese. Nicht als »Knochenschrift«, wie es die Landleute wollten, sondern als Text, als Spukgeschichte, wie es der Erzähler will, lebt das »Bettelweib« weiter.³³ Als Text und nur als ein solcher kann das »Bettelweib« in dauernder Wiederholung weiterbestehen und in unendlichen Lektüren immer wieder neu erweckt werden. Der erste Satz des »Bettelweibs« nennt tatsächlich »ein Schloß mit hohen und weitläufigen Zimmern«, obwohl es doch schon längst abgebrannt ist. Es handelt sich hier also um eine Art virtueller literarischer Topografie. Sie ist nicht real nachfahr-

²⁹ Vgl. Fischer, Ironische Metaphysik (wie Anm. 10), S. 86: »Die finale Struktur der Syntax ist die Struktur der Deutung«. Vgl. auch Gerhard Gönner, Vom »zerspaltenen Herzen« und der »gebrechlichen Einrichtung der Welt«. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist, Stuttgart 1989, S. 50–53 über das »Bettelweib« unter der Überschrift »Das Dämonische und die Wiederholung – ein Reflex menschlicher Verfehlungen: Phänomenologie einer Gewalt der Töne«.

³⁰ Vgl. Monika Ehlers, Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe, Bielefeld 2007, S. 44. Ehlers weist darauf hin, dass in den Erstdrucken nach dem Titel jeweils ein Punkt stehe; dies mache den Titel und seine Aussage zu einer »Grenzfigur«.

³¹ Franziska Ehinger, Kritik und Reflexion. Pathos in der deutschen Tragödie, Würzburg 2009, S. 219–222, hier S. 219.

³² Niehaus, »Das Bettelweib von Locarno« (wie Anm. 13), S. 87.

³³ Ehlers, Grenzwahrnehmungen (wie Anm. 30), S. 72: »Die Knochenschrift lässt das unwiderruflich Tote der Buchstaben hervortreten, das weder durch einen in der Schrift sich präsentierenden Geist noch im Rekurs auf ein außerhalb der Schrift liegendes Lebendiges zusammengehalten wird.«

bar, sondern existiert als reine poetische Imagination ohne Rücksicht auf die tatsächlich verflossene Zeit im Modus ihrer Wiederholbarkeit. Von Schuld und Sühne ist im ›Bettelweib‹ nur mehr ein Anhauch zu spüren.

REZENSIONEN

Jochen Strobel

LEBENS- UND TODESLITANEIEN Kleist als Briefschreiber¹

Die »wahrscheinlich berühmtesten Abschiedsbriefe der deutschen Literatur« (S. 17) seien die letzten Briefe Heinrich von Kleists und Henriette Vogels – mit diesem Superlativ warten die Herausgeber einleitend auf, gewiss zu Recht. Seit den Zeiten Georg Minde-Pouets fühlten sich wohl zahllose Kleist-Leser auch darüber hinaus an die weit über 200 bekannt gewordenen Briefe verwiesen, wenn sie auf Leben und Persönlichkeit des rätselhaften Menschen, der sich hinter den Texten zu verbergen schien, neugierig waren. Kleists Briefe versprechen Aufschluss über Details der Lebensgeschichte, über Lebenseinstellung, Überzeugungen, Lebenskrisen – an das Würzburger Torbogengleichnis, das Erziehungskonzept für die Verlobte Wilhelmine von Zenge und die Kant-Krise ist hier zu allererst zu erinnern. Klaus Müller-Salget dokumentiert in seinem Artikel im »Kleist-Handbuch«, wie sehr sich doch die Forschung vorwiegend darauf beschränkt hat, in diesen Briefen Vorgaben und Lückenschlüsse für die Deutungen der hauptsächlich fokussierten literarischen (und publizistischen) Texte zu erkennen. Daneben spielen immer wieder Überlieferungs- und Editionsfragen eine Rolle.² Es sind vor allem drei, in vorliegendem Band auch aufgegriffene Forschungsbeiträge, die Kleists Briefe selbst ernst genommen haben: Hans-Jürgen Schraders Aufsätze zum rhetorischen Aufbau der Verlobungsbriebe als Abhandlungen,³ Karl Heinz Bohrers u.a. auf Kleist gemünzte und in der Kleist-Forschung umstrittene These von der Entbindung (und bei Kleist: Radikalisierung) ästhetischer Subjektivität aus dem doch pragmatischen Genre des Briefs heraus;⁴ schließlich ist Gabriele Kapps These zu erwähnen, die frühen Briefe nähmen die Sprachexperimente des später entstehen-

¹ Über: Ingo Breuer, Katarzyna Jaśtal und Paweł Zarychta (Hg.): Gesprächsspiele & Ideenmagazine. Heinrich von Kleist und die Briefkultur um 1800. Köln, Weimar und Wien: Böhlau 2013, 396 S.

² Vgl. Klaus Müller-Salget, Briefe [Art.]. In: Ingo Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2009, S. 180–183.

³ Vgl. Hans-Jürgen Schrader, Unsägliche Liebesbriefe. Heinrich von Kleists Briefe an Willhelmine von Zenge. In: KJb 1981/82, S. 86–96; ders., »Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen!« Widerrufene Rollenentwürfe in Kleists Briefen an die Braut. In: KJb 1983, S. 122–179.

⁴ Vgl. Karl Heinz Bohrer, Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität, München und Wien 1987.

den Werks und generell Kleists Poetologie vorweg.⁵ Dem steht freilich Müller-Salgets Diagnose gegenüber, von den poetischen »Fingerübungen« seien »nur wenige Bilder in den späteren Dichtungen wiederzufinden«.⁶

Was hat die gegenwärtige Kleist-Forschung zu den Briefen, denen sich erstaunlicherweise bis heute nur eine einzige monographische Untersuchung zu nähern versucht hat,⁷ zu sagen? Parallel zu der dem Band zugrunde liegenden Tagung in Kraków wurde in der dortigen Biblioteka Jagiellońska im Herbst 2011 eine Ausstellung zu Kleist im Kontext der Briefkultur seiner Zeit gezeigt. Seit dem Zweiten Weltkrieg befinden sich knapp 90 von 235 Kleist-Briefen in Kraków – die Ausstellung machte erfreulicherweise die Autographen wohl erstmals in größerem Umfang einem interessierten Publikum zugänglich, der Tagungsband ersetzt mit zahlreichen Faksimiles und Beschreibungen der Exponate zugleich einen Ausstellungskatalog. Trotz der guten Zusammenarbeit zwischen polnischen und deutschen Bibliothekaren und Fachwissenschaftlern, die sich hier wieder einmal erweist, lässt sich doch zumindest einer Fußnote von Paweł Zarychta's Beitrag zu Trauerbriefen Rahel und Karl August Varnhagens entnehmen, dass bis heute die aus der Sammlung Varnhagen und der Sammlung Autographa der Berliner Staatsbibliothek hervorgegangenen Kraków' Bestände nicht vollständig katalogisiert sind.

Eine starke These bietet die Verheißung des Klappentextes, »die Zeit um 1800« sei »als Schnittpunkt unterschiedlicher Briefkulturen« zu werten. Auf Kleist bezogen heißt dies aus Sicht der Herausgeber, in Kleists Privat- und Geschäftsbrieften trafen vormoderne Züge (in der höfischen Tradition einer von *dissimulatio* geprägten Konversationskultur) und moderne Züge (bürgerlich-empfindsamer Kommunikation gemäß) zusammen. Der Buchtitel freilich scheint die erstere Komponente hervorzuheben: Mit den »Ideenmagazinen«, einem viel disukierten Zitat aus einem Brief an Wilhelmine von Zenge, wie auch den (von Harsdörffer entlehnten) »Gesprächsspielen« verweisen die Herausgeber ja eindeutig auf Praktiken des Schreibens *vor* der empfindsamen Wende. Die allmähliche Durchsetzung des »natürlichen« Briefs (in dem der Schreiber seine *echten* Emotionen darstellen darf) beginnt spätestens mit Benjamin Neukirchs Briefsteller um die Wende zum 18. Jahrhundert – zu Kleists Zeiten sind also weder emotionsgeladene Freundschafts- und Liebesbriefe noch epistolare Konversationsspiele oder auch philosophische Reflexionen im Gewand des Briefs neu – ganz im Gegenteil! Umso dringlicher stellt sich die Frage, ob und inwiefern in der Zeit um 1800 und konkret in den Texten des ästhetischen Revolutionärs Kleist das Genre Brief überhaupt mit Innovationen aufwarten kann. In der Tat kennzeichnet z.B. Novalis den Brief »als poetisches Genre« (S. 15), wie es die Herausgeber von den (Liebes-)Briefen der Roman-

⁵ Vgl. Gabriele Kapp, Des Gedankens Senklei. Studien zur Sprachauffassung Heinrich von Kleists 1799–1806, Stuttgart und Weimar 2000.

⁶ Müller-Salget, Briefe (wie Anm. 2), S. 180.

⁷ Siehe Cécile-Eugénie Clot, Kleist épistolier. Le geste, l'objet, l'écriture, Bern u.a. 2008, S. 377: »A travers ses lettres, l'épistolier Kleist se livre à l'autre, avoue sa fragilité, s'emporte sur l'injustice dont il est victime ou fait montre de sa détermination farouche.«

tiker behaupten.⁸ Doch kann dies vor dem Hintergrund des Poesiebegriffs der Jenaer Frühromantik nicht einfach identisch sein mit der Aussage, Briefe seien als im heutigen Sinn literarische Texte begriffen worden – es wäre an einen transzendentalpoetischen Charakter zu denken, der, soweit ich sehe, in den hier vorliegenden Beiträgen weder behauptet noch systematisch untersucht wird. An fast versteckter Stelle, im Kommentar zu einem der Exponate, schlägt der Mitherausgeber Ingo Breuer vor, eine berühmte Briefstelle, die von Kleists selbst behaupteter Unaussprechlichkeit handelt und den Wunsch anschließt, sich »das Herz aus dem Leibe [zu] reißen, in diesen Brief [zu] packen, und Dir zu[zu]schicken« (DKV IV, 313), nicht biographisch, sondern briefkritisch zu lesen, »als Kommentar zu Möglichkeiten und Grenzen epistolarer Kommunikation im Rahmen der Briefkultur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts« (S. 381). Hier läge möglicherweise eine transzendentalphetisch zu lesende Textstelle vor, die zugleich eine radikale Abkehr vom empfindsamen Brief des 18. Jahrhunderts einschließt, eine Abkehr von der Hoffnung, wirkliche Gefühle sprachlich adäquat und adressatenbezogen lesbar zu machen.

Die Lektüre von Briefen und die ihr vorausgehende Briefeditorik hat mit den Kontingenzen der Überlieferung zu kämpfen oder sollte dieser doch zumindest einen hohen Stellenwert einräumen. Klaus Müller-Salget führt folgerichtig in die Editionsprobleme von Kleists Briefen ein. Kaum sind Gegenbriefe überliefert, was Kleists Stimme für die heutigen Leser zu der in zahlreichen Dialogen einzig hörbaren macht. Die Sünden der Textkritik des frühen 20. Jahrhunderts (Normalisierung sowie Angleichung von nur als Abschrift überlieferten Briefen an Kleists vermeintliche Schreibung) sind korrigiert, doch ist die Geschichte der Kleist-Editorik nicht frei von Rückschritten, wie die Hinweise auf die Münchner Ausgabe belegen. Müller-Salget unterschätzt allerdings, wenn er den knappen Kommentar dieser zuletzt erschienenen Kleist-Edition moniert, die Kommentierungsleistungen des Internets. Die 1796 in Amsterdam erschienene und heute gewiss seltene Erstausgabe von Friedrich Maximilian Klings Roman *Der Kettenträger* ist als DFG-gefördertes Digitalisat auf den Seiten der Bayerischen Staatsbibliothek (und in der Europeana) verfügbar.⁹ Dementsprechend wird man sich auch eine künftige Ausgabe der Briefe Kleists nicht mehrbändig, wie Müller-Salget vorschlägt, sondern digital und multimedial vorstellen dürfen, mit Bilddigitalisaten, durchsuchbaren Transkriptionen und am besten auch noch mit den Images der bisherigen, zwar teils fehlerhaften, aber wirkmächtigen Editionen. Hinzukommen sollten bibliothekarisch zufriedene stellende Metadaten (unter Berücksichtigung von Kalliope und GND), die Verlinkung mit den Erstausgaben erwähnter Texte sowie eine semantische Verschlagwortung unter Berücksichtigung briefspezifischer Ontolo-

⁸ »Der wahre Brief ist, seiner Natur nach, *poëtisch*.« (Novalis, Vermischte Bemerkungen/Blüthenstaub. In: Ders., Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Richard Samuel u.a., Bd. 2: Das philosophische Werk 1, Stuttgart 1965, S. 412–457, hier S. 434) Vgl. Herta Schwarz, »Brieftheorie« in der Romantik. In: Angelika Ebrecht u.a. (Hg.), Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays, Stuttgart 1990, S. 225–238.

⁹ Siehe bildsuche.digitale-sammlungen.de/?c=viewer&bandnummer=bsb00074281&pimage=00001&v=100&einzelsegmentsuche=&mehrsegmentsuche=&l=de (15.7.2013).

gien. Dies wird, wenn nicht alles täuscht, in wenigen Jahren zum Standard in der Briefedition geworden sein.

Wo setzen nun aber die Brieflektüren des Bandes an? Ein dem dichterischen Werk entnommenes Leitmotiv ist die Gefährdung oder das Scheitern der Kommunikation, das sich gleichermaßen, so Caroline Socha, in den prekären Akten des Schreibens, Versendens, Empfangens von Briefen zeigt. Hierzu passend sind mehrere Aufsätze den (Liebes-)Briefen einer gescheiterten Verlobung gewidmet: Anne Fleig äußert die These, dass Kleists Briefe ausgerechnet mit ihren Forderungen nach Vertrauen »die Liebe [...] nicht nur bilden und konstituieren, sondern auch durchkreuzen und letztlich verhindern.« (S. 107). Katarzyna Jaśtal liest die Briefe mit Bernhard Siegerts These vom postalischen »womanengineering¹⁰ im Brief um 1800 als schulmeisternden Unterricht im Schreiben freier Aufsätze in der Art der Aufklärungspädagogik. Passgenau zur Analyse dieser nicht gelingenden Dialoge weist Leonhard Herrmann nach, dass die zahlreichen fiktiven Briefe in Kleists Erzähltexten ebenfalls nicht etwa auf Handlungsebene zielführend sind, doch diese Handlung dynamisieren, indem das mit den Brieftexten verkoppelte Handeln selbst Wirkungen zeitigt. Als »Medium der Eskalation« (S. 212) lassen Briefe einen Konflikt zwischen zwei Parteien erst in Erscheinung treten, sie erzeugen oder verschärfen Dualismen, nicht Dialoge.

Doch auch zahlreiche weitere Einzeluntersuchungen vermögen zu überzeugen: Ingo Breuer liest in einer sehr einleuchtenden Studie die Reisebriefe als praktiziertes »Ideenmagazin«, als Lebensplan *in nuce*, wie Kleist ihn ja seiner Verlobten angekündigt hatte – und zwar aus der Konfrontation von Ich und Landschaft heraus, die zum Spiegel des reisenden Ich wird. Briefmotivik und Ich-Konstitution des Schreibers erscheinen so in nachvollziehbarer Weise verschränkt. Kleists Brieflandschaften sind immer kulturell kontaminiert, denn er sieht »weder Bäume noch Wald [...], sondern immer wieder nur Zitate aus Literaturklassikern, Reisebeschreibungen, Bildender Kunst und Gartentheorie.« (S. 182)

Einen bedeutenden Gewinn für die Deutung von Kleists Abschiedsbriefen stellt Marie Isabel Schlinzigs Aufsatz zu den Konventionen letzten Schreibens um 1800 dar, also zu dem Genre des Abschiedsbriefs im 18. Jahrhundert, das sie in ihrer Dissertation untersucht hat. Mit der so gewonnenen Kompetenz gelingt es ihr, das berühmte Textkorpus zeitgenössisch zu verorten: »Nicht die tatsächlich wahrgenommene Selbstbestimmtheit oder die stattgefundene Versöhnung, sondern deren erfolgversprechende Formulierung im Brief stellen Todesbereitschaft her.« (S. 222) Ansonsten erweisen sich mit der gewichtigen Ausnahme der ›Todeslitanie¹¹ die Briefe als erstaunlich konventionell.

Kontextualisierungen vorzunehmen ist die größte Stärke des Bandes. Noch hat sich die Forschung der Praxis des Briefeschreibens, -versendens und -lesens im

¹⁰ Bernhard Siegert, Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post (1751–1913), Berlin 1993, S. 94.

¹¹ Vgl. Günter Blamberger, Über Nähe und Ferne. Die ›Todeslitanie‹ Heinrich von Kleists und Henriette Vogels. In: Jörg Schuster und Jochen Strobel (Hg.), Briefkultur. Texte und Interpretationen – von Martin Luther bis Thomas Bernhard, Berlin und Boston 2013, S. 113–124.

jeweiligen Zeitkontext zu wenig gewidmet. In dieser Hinsicht, dort wo er also die Grenzen der Kleist-Forschung überschreitet und wo nicht lediglich Forschungswissen zu Kleists literarischen Texten umstandslos auf seine Korrespondenz übertragen wird, erbringt der Sammelband erheblichen Erkenntniszuwachs. Nur neun von 23 Beiträgen befassen sich eigentlich mit Kleists Briefen, mehr als die Hälfte stellen also Entstehungs- und Rezeptionskontakte her oder betreiben parallele Fallstudien, zu Jean Paul, Rahel Levin Varnhagen und Karoline von Günderode. Der junge Jean Paul betrieb, wie Jadwiga Kita-Huber zeigen kann, eine Fiktionalisierungsmaschine in einem Briefnetzwerk, das vom ›Leben weg- und aus den echten Emotionen herausführt. Zu Spuren vormoderner Simulation gesellen sich die Selbstreflexivität und die Identitätspolitik der Zeit um 1800. Jean Paul macht das Brief-Ich zum Teil seines literarischen Werks, zugleich missbraucht er seine Adressatinnen und Korrespondenz-Partnerinnen als Authentizitätsgeneratorinnen (und deren Antworten je als Vorwand für das Weiterschreiben – Kafkas Briefpraxis klingt hier schon an).

Pawel Zarychta's Aufsatz über die Trauerbriefe der Varnhagens belegt weniger eine Rückkehr der Rhetorik im Brief nach 1800, als dass er die Vermutung bestätigt, dass die Rhetorik niemals aus dem Privatbrief verschwunden war. Wir neigen nur dazu, unser selektives Lektürepensum besonders auf ›authentische‹, emotional aufgeladene Briefe zu beschränken. Möglicherweise sind wir dabei in unserer Wahrnehmung einer vermeintlichen Norm verhaftet, die keine war, nämlich dem Briefroman des 18. Jahrhunderts. Dass bestimmte *Occasiones* einen je bestimmten Sprachduktus fordern, bleibt dabei ebenso ausgeblendet wie die Tatsache, dass z.B. die Frühromantiker in ihren Briefen das ganz nüchtern formulierte Ziel, »nach 5–10 Jahren kritische Dictatoren Deutschlands zu seyn«,¹² verfolgen, indem sie Seilschaften und Arbeitsgemeinschaften bilden. Setzt also erst Rahel Levin Varnhagen »das Postulat der Natürlichkeit [...] in einem größeren Ausmaß um« (S. 322) – oder ist nicht auch ihr exzentrisch-übermüdiges Brief-Ich eine (selbst gesetzte) Konvention, eine weniger rhetorische als literarische, dem Briefroman verpflichtete?

Angesichts seines repräsentativen Anspruchs ist es ärgerlich, dass der Band nicht wenige Druckfehler enthält. Doch macht er dieses Manko wett, indem einige seiner Beiträge beginnen, tatsächlich nach *dem* Brief um 1800 zu fragen. Kein in zahlreichen Werkausgaben so präsentes Genre wie der Brief ist außerhalb einer streng (werk-)biographischen Forschung so unbekannt wie der Brief, und es steht zu hoffen, dass sich der viel versprechende Blick über den Tellerrand hinaus künftig noch schärfen wird.

¹² Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 31.10.1797. In: Oskar Walzel (Hg.), Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, Berlin 1890, S. 297–306, hier S. 301.

Björn Moll

UNLEHRBARE LEKTIONEN

Vom brüchigen Wissen in Kleists Texten¹

Versteht man die ‚Figur‘ mit Erich Auerbach als »etwas Lebend-Bewegtes, Unvollendetes und Spielendes«,² lässt sich ein Bezug zum Wissen in mindestens zwei Hinsichten herstellen. Zum einen kann die ‚Figur‘ selber als eine Metapher des Wissens in seiner Historizität, als dynamisch immer nur vorläufige Manifestation, aufgefasst werden; zum anderen lässt sich die ‚Figur‘ als Konkretisierung von Wissensbeständen begreifen, die sich in Strukturen oder Aussagen niederschlägt. Letzteres ist auch der im Vorwort präferierte Begriff »eine[r] Vielfalt wiederkehrender Muster« (S. 7), also einer gleichsam vom Autor präferierten Gestalt der Wissensgenerierung oder zumindest in der Lektüre erkennbaren Rasterung. Von dort aus ist eine Ausweitung auf das Figurenpersonal, das für einen speziellen Umgang mit Wissen steht oder einen bestimmten Wissensstand repräsentiert, möglich.

Worum es in diesem Band, der auf einer Konferenz an der University of Sydney beruht, nicht geht, ist Wissen im Sinne einer feststehenden, transportierbaren, gerechtfertigen, wahren Meinung. Das macht der Klappentext bereits klar, der Kleists Texte unter dem Vorzeichen der Mehrdeutigkeit sieht: »Der jeweilige Bezug zwischen Wissen und Handeln, Wissen und Gefühl sowie Wissen und Irrtum in Kleists literarischen Werken ist in der Regel ambivalent.«

In dieser breiten Rahmung, die zwar Regelmäßigkeiten oder »Muster« aufspüren will, in denen sich Wissen ablagert, und die diesen Akt zugleich als mehrdeutig erfasst, liefert der Band nicht nur die Möglichkeit, das gesamte Kleist’sche Œuvre einzubeziehen, seine Einzelstudien illustrieren zudem die Beweglichkeit, die die Forschung von jeher aufbrachte, um des sich stets klaren Feststellungen entwinden. Diesen Aspekt einer Selbstbeobachtungsleistung erwähnt auch Ortrud Gutjahr in ihrem Artikel:

Als Literaturwissenschaftler, deren Profession sich in nicht unerheblichem Maße dadurch legitimiert, durch Interpretation neue Einsichten zu schaffen, sehen wir uns bei

¹ Über: Yixu Lü, Anthony Stephens, Alison Lewis und Wilhelm Voßkamp (Hg.): Wissensfiguren im Werk Heinrich von Kleists. Freiburg i.Br., Berlin und Wien: Rombach 2012, 322 S.

² Erich Auerbach, Figura. In: Ders., Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern 1967, S. 55–92, hier S. 55.

der Beschäftigung mit Konfigurationen des Wissens bei Kleist ohnehin permanent selbst über die Schulter. (S. 25)

Insofern ist der Geleittext von Gerhard Schulz, der von einem permanenten Entzug des Werkes spricht, das immer neue Deutungsmöglichkeiten nach sich zieht (vgl. S. 17), auch als Aufgabenstellung und Motto des Bandes zu verstehen.

Hinsichtlich einer Fragestellung, die dem Wissen in der Literatur nachspürt, ist gerade Heinrich von Kleist ein besonders interessanter Fall, handelt es sich bei ihm doch um einen Autor, der ein reiches Arsenal an Wissenstechniken in seinen Texten auftreten lässt: Es kann sich dabei um »Lektion[en]« handeln, das heißt sowohl um Unterweisungen als auch belehrende Taten wie etwa diejenige Herrmanns, Aristan köpfen zu lassen (»Die Lektion ist gut«, erwähnt Marbod; DKV II, Vs. 2620), die als Belehrungen im »Allerneuesten Erziehungsplan« parodiert werden; oder um das Verhör, das »Der zerbrochne Krug« in seiner Gerichtssituation unablässig vorführt und das etwa auch in der »Verlobung in St. Domingo« im Gespräch zwischen August und Toni auftaucht; oder auch um das Beweismittel, das etwa im »Krug« als Krug, aber auch in der »Familie Schroffenstein« in der Gestalt von Peters Finger zu Bühnenrechten kommt.

Die vielfältigen Beiträge des Bandes rufen diese Techniken nicht nur in Erinnerung, sie veranschaulichen zudem, wie diese immer wieder als Setzungen, Verfehlungen oder Trug durch die Handlung bzw. die handelnden Figuren hinterfragt oder devaluierter werden. Dies beginnt mit Ortrud Gutjahrs Untersuchung über den »Zerbrochenen Krug«, die »das Handlungsmuster des Lustspiels als Vergegenwärtigung von Axiomen über das Wissen« (S. 23) begreift. In der Konstellation des über sich selbst zu Gericht sitzenden Richters, dessen Rhetorik gerade nicht auf Erkenntniszuwachs abziele, und der dem entgegengesetzten Zeugenbefragung »offenbar[e] diese vorwärtsreibend-retardierende Wahrheitsfindung das ambivalente Verhältnis von Wissen, Nicht-Wissen und Nicht-Wissen-Wollen« (S. 28). Gutjahr kann zeigen, dass sich die Gattungstradition der *commedia dell'arte* mit ihren grotesken Figuren und dem sexuellen Nebensinn in die Darstellung der Gerichtssituation einschreibt, dass Adam als »Schwellenfigur« insofern eine Wissensfigur darstellt, als er zwischen unterschiedlichen historischen Registern »der Prozessgestaltung und Wahrheitsfindung« (S. 31) unfreiwillig vermittelt, und dass die Sprachspiele, die das Stück auf die Bühne bringt, den Adam'schen »Gewissenskonflikt« (S. 37), der üblicherweise im analytischen Drama noch als innere Stimme auftaucht, visualisieren. Insofern werde das Wissen um den Verbrecher nicht durch Indizien hervorgebracht, sondern durch eine akkumulierende Serie des un-eigentlichen Sprechens, des Sprachwitzes, die den Dorfrichter letztlich bloßstelle. Es lässt sich vielleicht im Anschluss an Gutjahr davon sprechen, dass »Der zerbrochne Krug« ein Wissen der Literatur zeigt, eine alternative Form der »Wahrheitsfindung«, die durch die Literatur und ihren Sprachumgang gewonnen wird und die den unzuverlässigen Wahrheitstechniken, die auf gesellschaftlicher Über-einkunft beruhen, entgegensteht.

Martin Roussel hingegen gewinnt dem Stück eine andere Lesart ab: Er nimmt nicht die Lösbarkeit des im Stück behandelten Falles an, sondern identifiziert den

›Krug‹ als Lesedrama, das auf verschiedenen Ebenen den »Entzug des Bildes« (S. 41) dekliniert:

›Der zerbrochne Krug‹ handelt, indem schon der titelgebende Krug, zerbrochen, wie er ist, nur imaginativ zu restituieren ist, von einer Bildlichkeit, die ihm strukturell entzogen ist und wird; der Gerichtsprozess sucht jenes Moments habhaft zu werden, als der Krug [...] zerbrach. Als Figur analytischen Wissens lässt sich ein Entzug des Bildes festhalten; er drückt Bildmächtigkeit wie Schriftbezogenheit der Sprache des ›Zerbrochnen Kruges‹ aus. (S. 57)

Nicht auf die fehlenden Bilder, die als Rätsel auflösbar sind, kommt es laut Roussel also an, sondern auf ein Fehlen, das nicht einzuhören ist und als Entzugsstrategie selber produktiv wird – etwa in der Schneespur, die Adam nach seinem Besuch bei Eve hinterlässt (vgl. S. 52–57). Beide Untersuchungen zeigen, trotz ihrer Unterschiede, wie in der (Schein-)Form des analytischen Dramas die Literatur eine Eigenmächtigkeit über die bloß mimetische Darstellung eines Wirklichkeitsszenarios gewinnt und dieser Darstellung einen eigenen Wissensanspruch aufpropft.

Lawrence Ryan und Yixu Lü widmen ihre Analysen ›Amphitryon‹ Ryans Interpretation erfasst das Drama als ein Lehrstück, das tatsächlich ein Wissen bei einer Figur herstellt; es sei nämlich das »Ziel Jupiters [...], Alkmene auf Umwegen zu einem adäquateren Verständnis des Unfasslichen zu verhelfen« (S. 65). Lü bezieht sich implizit auf diese Position, wenn sie hervorhebt, dass die Forschung üblicherweise vor allem zwei Deutungen ausformuliere, die entweder Jupiter als Pädagogen oder als Sadisten sähen. Sie möchte hingegen Alkmene nicht durch den Filter der Behandlung durch den Göttervater betrachten, sondern »die Gestalt Alkmenes und die Frage, welche Modalitäten des Wissens in ihrer Selbstdarstellung aktiv sind« (S. 85) beurteilen.

Dazu vergleicht sie das Stück mit der ›Marquise von O....‹, denn »[i]m Zentrum der Handlung der beiden Werke stehen [...] die Konsequenzen einer Körpererfahrung, die in einer für beide Protagonistinnen höchst leidvollen Weise ausgetragen werden.« (S. 77) In beiden Texten zeige sich eine »Wissensfigur«, und zwar der »Selbstverlust als Folge der erzwungenen Assimilation eines fremden, aber dennoch unbestreitbaren Wissens« (S. 89). Anschließend nähmen die Handlungen jedoch unterschiedliche Verläufe: Während die Marquise aus der Verstoßung aus der Familie und dem Wissen um ihre Schwangerschaft eigene Handlungsfähigkeit gewinne, werde Alkmene durch das Wissen um die betrügerische Liebesnacht eher geschwächt. Die Wissensfigur ist somit nicht nur ein »Muster«, das sich im Text ablesen lässt, sondern auch tatsächlich für den Handlungsverlauf motivierend, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Es ließe sich daraus, denkt man das Argument weiter, noch eine weitere Konsequenz für Kleists Werk ziehen: Die Wissensfiguren sind selber Stationen jener Ambivalenz, die für Kleists Texte typisch ist, weil sie jeweils andere Konsequenzen ermöglichen. Dem Wissen ist eben nicht nur ein Bereicherungs-, sondern auch ein Gefahrenpotential inhärent. Bei Kleist muss Wissen nicht zwangsläufig als Bildung in die Biographie bzw. Identität der Figuren integriert werden, denn, wie Lü schreibt, kann ein »Zuwachs an Wissen zum genauen Gegenteil einer Bereicherung des Selbst werden, ja wie ein fremdes, dem

Bewusstsein von außen aufgedrängtes Wissen die Selbstgewissheit als ›Eigentum zur Illusion machen‹ (S. 90).

Fokussiert Lü die Parodoxie von Wissen und Selbst, so legt Anthony Stephens sein Augenmerk auf die Verschmelzung von Wissen und Änigma: »Die Verrätselung der Geschehnisse ist gleichsam das Wahrzeichen aller Dichtungen Kleists« (S. 91). Das Handeln und das Reden über Handlungen, deren Einordnung und damit Transformation ins Lehrhafte seien nie zu einer Deckung zu bringen und verfehlten sich, wie etwa die ›Pentesilea‹ zeige: »Vielmehr gibt ihre ausufernde Rhetorik immer wieder Beweise dafür, wie wenig diese von unhinterfragbaren Metaphern strotzende Sprache eine sich ihr stets entziehende Wirklichkeit zu meistern vermag.« (S. 108) Somit scheint sich eine bestimmte, so könnte man sagen, ›Gegenmetaphorologie‹ bei Kleist zu zeigen: Bildliches Sprechen ist kein Instrument, Wissen über das Unausdrückliche herzustellen, es überschreitet dieses immer (womit sich wiederum ein Bezug zu Martin Roussels Beitrag herstellen lässt: Das Sprachbild selbst ist in seiner Untrefflichkeit oder seinem Entzug ein produktives Element). Die ›Pentesilea‹, die ob ihrer Langatmigkeit und bühnen-technischen Problematik selber auch als Lesedrama verstanden werden kann, hinterfragt damit den Wissensanspruch der Sprache qua Fixierung im Bild.

Der Riss zwischen Selbst und Wissen und die Untrennbarkeit von Wissen und Rätsel verlangen nach einer anderen Legitimation. Für Hansjörg Bay findet sich diese in der Gewalt, dem performativen Akt der Setzung. Was Stephens als Überschuss und Verfehlung der Sprache zeigt, wird von Bay einer allgemeinen ›Poetik des Exzesses‹ unterworfen. Bay unterscheidet zwischen »heiße[n]« und »kalte[n]« Exzessen: Die ›heißen‹ bezeichneten Ausbrüche von Figuren, die man bei Kleist immer wieder finden könne, die ›kalten‹ eine Gewaltlogik, die ein Stück bestimme – in Bays Lesart besonders die ›Herrmannsschlacht‹. Auch wenn diese Kategorisierung zu hinterfragen wäre – einem durchgehenden Exzess ließe sich aufgrund seiner Dauer ebenso gut ein ›höherer‹ Hitzegrad zusprechen als einem punktuellen –, so hilft sie ihm doch, die innere Logik der ›Herrmannsschlacht‹ zu verstehen: »Exzess als poetisches Verfahren meint insofern zunächst die Momente des Weiterreibens und Beschleunigens, die dem Stück jene Steigerungsdynamik verleihen, die es durch die scheinbar klassische Dramenstruktur hindurch bestimmt« (S. 133). Dies exemplifiziert Bay anhand des Prozesses des *nation building*, den das Stück nicht nur in seiner paradoxen Logik ausstelle, es gehe noch davor und bringe die damit zusammenhängenden Aporien an die Oberfläche: »Möglich wird diese Einsicht in die innere Logik des Nationalismus durch eine Schreibweise, die die Analyse diskursiver Muster unablässig vorantreibt.« (S. 112)

In dem Manipulator Herrmann, der in der Erschaffung der Nation auf eine ununtergehbare Gewaltförmigkeit – man denke an die Enthauptung Aristans – angewiesen sei, erkennt Bay eine Analogie zur Arrangementstätigkeit des Autors Kleist. Die Fragwürdigkeit des nationalen Projekts und seine instabilen Wissensproduktionen illustrieren dabei – so könnte man die Übertragung erweitern – auch die Unsicherheit des Erzählers, die einen Allgemeinplatz der Kleistforschung ausmacht. Solch eine fehlende Glaubwürdigkeit kann nur durch performative Akte überspielt werden, die allerdings zugleich darauf hinweisen, dass etwas im Argen

liegt. Doch fordern diese Akte nur neue ein, die sich kaskadenförmig weitertreiben und keine Antworten zulassen. Bay beschreibt dies so:

Immer wieder verwandelt sich der abschließende Punkt, den die Texte zu setzen scheinen, in ein Komma und das Ausrufe- in ein Fragezeichen. Das Wissen, das eine Frage ein für alle Mal beantworten und eine Geschichte definitiv beenden könnte, scheint es bei Kleist gerade dort am wenigsten zu geben, wo der Gestus des Abschließens am ausgeprägtesten ist. (S. 128)

Deshalb kann Bay für die »Herrmannsschlacht« einen »Exzess des Exzessiven« (S. 136) behaupten, der durch die Verunsicherung einer »gewaltsamen Herstellung von Evidenz« den »Exzess [als] eine Wissensfigur« (S. 136) erkennbar mache. In dieser Interpretationsrichtung lässt sich auch Bernd Fischers Beitrag verorten, der die philosophiegeschichtlichen Orte einer solchen Exzesslogik zu lokalisieren versucht. Das Wissen bei Kleist analysiert er von seinem Handlungscharakter her: Dort, wo eine »metaphysische[] Leerstelle« auftauche, entstehe »Raum für die Faktizität bloßen Handelns« (S. 276). In Kleists Texten zeige sich »Wissen als zu erhandelnde Tatsache« (S. 288), das Fischer mit Fichtes Rechtsphilosophie und Müllers Staatsphilosophie kontextualisiert.

Dass der Held, eine Figuration des Tatmenschen schlechthin, bei Kleist nun nicht mehr in eindeutiger Weise auftreten kann, lässt sich aus den Interpretationen Bays und Fischers folgen. Thomas Boyken liefert dazu den diskursgeschichtlichen Rahmen. Der Held trete bei Kleist »als brüchiges Konzept« (S. 289) auf: Heldenfiguren werden in dessen Werk zwar als solche aufgebaut und ähnelten damit den »heroischen Helden« (S. 289) der Barockzeit, würden danach aber demontiert. Insofern ist der Schluss erlaubt, dass Kleists Texte die Produktion von Helden offenlegen und damit allerdings auch zeigen, dass der Held schon immer eine prekäre Konfiguration darstellt, die sich aus einem dreifachen Begründungsmangel speist: Einerseits muss eine Tat in dem Moment, in dem sie begangen wird, evident »heldenhaft« sein; zweitens wird sie aber erst nachträglich sozial als solche ausgewiesen und drittens wird sie auf den Träger übertragen und ist unumkehrbar. Indem Boyken seine Lektüre darauf konzentriert, wie die Zuschreibung als Held im Leser verunsichert wird, kann er auch die soziale Komponente der Heroisierung mitbetrachten. Der Held als Figur wird zur Folie für eine Untersuchung darüber, wie Kleist Wissen und Nicht-Wissen beim Leser organisiert.

Eine ganz andere Diskursgeschichte findet sich bei Kate Rigby: Sie ordnet »Das Erdbeben in Chile« in eine der Naturkatastrophe ein. Dabei liefere die Erzählung kein Wissen über solche Katastrophen, mache jedoch die Zuschreibungen sichtbar, in denen sich diese traditionell bewegten, nämlich als Katastrophen, die entweder die Natur oder die Kultur entfache, und unterlaufe diese Zuschreibungen gleichzeitig:

In my reading, »Das Erdbeben in Chile« represents a primal scene of the collapse of certainty out of which modern literature as self-reflexive art is born: and it was the Earthquake in Lisbon, no less than Kant's *Kritik der reinen Vernunft* that arguably conditioned this epistemological rupture. Within the space of that rupture, moreover, a literature emerges within which it becomes possible to »think catastrophe« as something that arises from the complex and sometimes chaotic interaction of a diversity of

human and non-human factors and actants, rather than as something that is either divinely orchestrated, exclusively natural or entirely social in its aetiology. (S. 150).

Die unterschiedlichen Optionen, eine Verantwortlichkeit für das Beben festzulegen – ob göttlicher Wille oder losgelöstes Naturereignis, oder qua Parallelisierung mit dem sozialen ›Beben‹ zu Ende des Textes Kulturerzeugnis –, sei das Signum einer Literatur, die ihren Platz in einem sich differenzierenden Wissensfeld erlangen will.

Der sehr instruktive Beitrag von David Pan schlägt für ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ einen dritten Weg der Interpretation vor, der die Frage der Wahrhaftigkeit der Repräsentation, die er als zentral für die Rolle der Musik und der sich im Text darbietenden Zeichen sieht, nicht auf die bloße Unterscheidung zwischen Affirmation oder Ironisierung reduziert. Stattdessen versucht er die Ambivalenzen von einem Blickpunkt aus zu betrachten, der in der Erzählung bestenfalls marginalisiert erscheint, nämlich dem des Politischen: »[T]he question of both religious miracle and aesthetic truth becomes an issue of political representation.« (S. 153)

Die metaphysische Auseinandersetzung, die sich in dem Text finden lasse, sei eine Konsequenz des Politischen, das sich nicht mehr auf der Ebene der Taten manifestiere, sondern in der Form einer Willensentscheidung: »[A]t the heart of the story there is a political confrontation that is based on a battle of wills. This battle is not decided in the end through physical violence, however, but through a confrontation on the level of representation.« (S. 157) Die Verschränkung von politischer Tat, metaphysischem Willensakt und Repräsentationsunsicherheit ist das Netz, das den Konflikt der Erzählung ausmacht und hier in seiner Verwebung ersichtlich wird. Pan ist dadurch in der Lage, den Antagonismus zwischen Bilderrührern und Geistlichen als einen zwischen den Subjekttheorien Hegels und Kants zu begreifen:

The conflict between iconoclasts and Catholics in the story presents a stark choice between two visions, not just of the basis of social conflict, but also of the structure of subjectivity. On the one hand, the iconoclasts remain within a Hegelian idea of an autonomous subject as well as of political conflict that is not about particular principles but about a pure battle of wills and the universality of both fear and economic development. On the other hand, the nuns act according to Kant's idea of a subordination of the subject to a particular principle, and their view of political conflict centres on a particular metaphysical vision rather than pure subjective will. (S. 163f.)

Kleist wird deshalb als Schwellenfigur der Wissenserzeugung begriffen, der zwischen Kant und Hegel changiert und die Ambivalenz in seinen Texten hervortreibt:

While Kleist is still moving within the post-Kantian world in which appearances are forever alienated from the thing-in-itself, he is able to point to the structures of expression that can function to ground the appearances in something higher. (S. 165)

Eine Reihe von Beiträgen widmet sich dem Verhältnis von Anekdotengattung und Wissen. Die Anekdote scheint gerade aufgrund ihrer Verdichtung dazu geeignet zu sein, Wissen zu transportieren. Christian Moser gesteht ihr ein narratives und

ein historisches Problempotential zu: Indem die Anekdoten zwar von einem Ereignis berichte, diesem aber keine erzählerische Ausfaltung folgen lasse, sondern es stattdessen in einer Pointe gleichsam erstickte, erzähle sie »in paradoyer Weise auch vom Scheitern des Erzählens« (S. 170). Historisch problematisch sei die Anekdoten, weil das in ihr dargestellte kontingente Ereignis dem zufallsfeindlichen Entwicklungsbild der Aufklärung ein Dorn im Auge war. Dieser historischen Problematik sieht Moser eine diskursgeschichtliche beigestellt: Nach der Formulierung der Newton'schen Gravitationsgesetze werde das Erzählen des Falls, der wiederum – nach Hans Blumenberg – als Paradebeispiel des Zufallsmoments typisch für die Anekdoten sei, insofern schwierig, als dieser im Rahmen der Gravitationsgesetze aufgehoben werde und als Bewegung seine Besonderheit verliere. Moser folgert:

Kleist [...] fällt nicht hinter Newton zurück, vielmehr bemüht er sich darum, die Kontingenz des Falls *im* Newton'schen Universum sichtbar zu machen, um dessen konzeptuellen Rahmen zu überschreiten. Seine Anekdoten sind »Fabeln ohne Moral« – oft ganz konkret als buchstäbliche Fallgeschichten, die keine moralischen, sondern physikalische Verwicklungen schildern und auf ihre (A-)Signifikanz hin befragen. (S. 173)

Durch eine Kausalisierung des Einzelnen werde die Kontingenz des Ganzen ausgestellt. Moser erkennt in den Anekdoten der ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ immer wieder Geschichten des Verfehlens und der Unschärfe, die »das Unkalkulierbare (und Unwahrscheinliche), das *in* der gesetzmäßig geordneten Realität, *in* der Applikation des Gravitationsgesetzes wirksam wird« (S. 187) inszenierten.

Kleists Anekdoten verfolgen damit weniger ein Erzählen, das Wissen generieren soll, sondern sind »Meta-Anekdoten« (S. 185), die die Wissensfähigkeit der Anekdoten selber befragen und damit auch überhaupt das Verhältnis von Ordnung und Kontingenz in der Generierung von Wissen reflektieren.

Während Moser die Anekdoten in der Gleichzeitigkeit von Affirmation und Subversion zu verorten versucht, heben die Analysen von Wolfgang Struck und Dale Adams besonders ihr subversives Element hervor: »Das Wissen der Anekdoten ist ein Wissen darum, dass etwas anders sein könnte« (S. 205), schreibt Struck und diese in Frage stellende, das Potentielle herausfordernde Kraft des Anekdotischen, die von dieser Gattung ausgehende Destabilisierung fester Wissensbezüge, stellt auch Adams heraus. Für ihn sind die ›Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten‹ eher ein Versuchsaufbau, der die Frage von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit aufeinander abzubilden versucht und dabei die Kategorie des Wissens selber zum Problemfall macht. (vgl. S. 220)

Mit den Analysen zur Anekdoten verwandt ist die Interpretation Birgit Langs: Sie beschäftigt sich mit der Fallgeschichte, jenem Mikronarrativ, dem von jeher eine Wissen befördernde Qualität zugesprochen wurde, da es von einem realen Ereignis berichtet, das Verallgemeinerbarkeit zulassen soll. Doch in der Übertragung lokalisiert sie ein Problem, denn der Bericht vom Fall lasse sich charakterisieren durch »das ihm inhärente Urteil sowie seine *in extremis* paradox erscheinende Flexibilität der Aussage.« (S. 262) Wenn also Moser für Kleists Texte behauptet, dass diese durch die Beseitigung von »Kontingenz auf der Ebene des Partikularen

[...] letztlich nur dazu führ[en], die Kontingenz des Ganzen zu exponieren« (S. 181), wäre es für die Fallgeschichten des Autors bezüglich ihres Wissensspruchs ebenfalls zu sagen. Denn, wie Lang erwähnt, habe eine literarische Inszenierung des Falls auch immer das »Wissen um das Nicht-Wissen« (S. 261) zum Thema. In der »Marquise von O....« würden die Beurteilung des Falls und der daraus ableitbare Wissensschluss in Frage gestellt: Der Fall invertiere den epistemologischen Anspruch der Fallgeschichte und werfe damit den Leser auf sich selber zurück (vgl. S. 274). Und aus dieser wechselseitigen Destabilisierung von Teil und Ganzem, die als letzte Instanz nur den Rezipienten als Wissensquelle ermögliche, die die »Inkommensurabilität« (S. 274) der Texte erkläre, röhre das breite Interpretationsspektrum bezüglich Kleists:

Das Besondere an Kleists Text [»Die Marquise von O....«; B.M.] besteht darin, dass die in diesem Fall bewusst gemachte Unwillkürlichkeit der eigenen Grenzziehung und Sinnfindung sich im Selbstverdacht des Lesers äußert. Anstatt wie Freud den Biografen der Idealisierungsarbeit zu bezichtigen, hinterfragt sich der Leser selbst. Er liest zwar, was er lesen will, jedoch lässt der Text ihn schlussendlich im Ungewissen – genau dort, wo Kleist ihn haben will. (S. 274)

Die Diskurs- und Genreverhandlungen von Kleists Schreiben lassen sich dabei auch mit Rückgriff auf Wilhelm Voßkamps Untersuchung des Briefeschreibers Kleist sehen: Er zeigt, wie der Dichter sich in seinen Briefen auf Traditionen bezieht, diese umdeutet, ersetzt oder gar atavistische Konzepte wiederaufleben lässt. So tausche zwar der »Projektmacher« Kleist³ das »triadische[] Zeitkonzept [...] durch eine radikale Zukunftsfixierung« aus, vergegenwärtige dabei aber die »Fortuna-Vorstellung, [das] vormoderne[] Schema[] von »Glück« und »Unglück«« (S. 232). Voßkamp kommt zu einem Fazit, das sich allgemein für Kleists Schreiben veranschlagen lässt: »Kleists Briefe schreiben sich in einen alteuropäischen Text ein; sie sind erkennbar als ein Palimpsest dieses ›Textes‹. Im Fortschreiben und teils partiell, teils radikalem Dementieren dieses Textes liegt das Besondere der Kleist'schen Briefe.« (S. 233)

Mit Requisiten und der von ihnen ausgehenden Kippfigur von Stabilisierung und Destabilisierung des Wissens setzen sich Sabine Doering und Alexander Košenina auseinander. Was Sabine Doering anhand des Kinderfingers Peters aus der »Familie Schroffenstein« illustriert, nämlich wie dieses Requisit zum Indiz in einer Kette unsicheren Wissens wird, versucht Košenina auf das gesamte Œuvre Kleists zu übertragen. Er möchte von einer »Ästhetik des Kleinen« sprechen, die sich in »»[s]tumme[n] Zeichen« wie Natalies Handschuh, Penthesileas Pfeile[n], Peters Finger, Adams Perücke, Wetter vom Strahls Peitsche« zeige. Hier werde ein »Grundsatz ästhetischer Hebelwirkung« veranschaulicht:

Stets handelt es sich um kleine (sichtbare oder sprachlich hervorgebrachte) Details mit dramaturgisch großer Wirkung. [...] Requisiten geben einen punktuellen Halt in einer Welt des Scheins, um sodann – wie alles andere – dem systematischen Erkenntniszweifel unterworfen zu werden und sich so oftmals als mehrdeutig zu erweisen. (S. 260)

³ Vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 410.

Während die Beiträge des Bandes vor allem die Wissenschafts- und Diskursrezeption Kleists aufgreifen, widmet sich Alison Lewis abschließend der Rolle, die Kleist im »literarischen Feld« (S. 305) der DDR einnahm. Sie untersucht dies beispielhaft anhand der Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller zum Gedenkjahr 1977. Kleist fungierte in dieser Debatte als ein Autor der Subversion, denn einige Schriftsteller wie Christa Wolf, Heiner Müller oder Günter Kunert versuchten ein »anderes Wissen« von Kleist zu erzeugen, ein »Kleist-Bild des dritten Weges« (S. 306), das nicht in einer jeweils staatstragenden Identifikations- oder Abwertungslogik mit einem Aufklärer bzw. gegen einen Romantiker aufging. Lewis stellt heraus, dass in der DDR »das häretische Wissen um schwierige Dichter wie Kleist zum Kristallisierungspunkt in der Formierung alternativer Formen sozialistischer Geselligkeit« (S. 308) wurde. Es entwickelte sich ein »häretisches Wissen« (S. 318) um einen Autor, dessen Biographie mit der Gesellschaft im Widerstreit lag und der deshalb Identifikationspotential für einen ausgesuchten Schriftstellerkreis bot: »Um den kranken Dichter bildete sich sozusagen eine Art Leidengemeinschaft« (S. 308).

In der Rezeption Kleists, die in ihm einen »geisterhaften Zeitgenossen« (S. 317) erkannte, vermag Lewis an einem speziellen Fall einen generellen Zug der Auseinandersetzung mit dem Autor zu erkennen, der immer wieder neu für eigene Lektüren vereinnahmt wurde, der sich einer eindeutigen Positionsbestimmung jedoch ebenso regelmäßig entzog.

›Wissensfiguren im Werk Heinrich von Kleists‹ legt von diesem Reichtum an Zugängen Zeugnis ab und vermag vor allem die Faszination seines Werkes für Forschung und Literatur zu erklären, weshalb also Kleist für Forscher und Schriftsteller interessant wurde und es noch immer ist: Wissen lässt sich ohne das Rätsel oder das Nicht-Wissen bei diesem Dichter nicht haben und vielleicht ist es gerade dieser sich in seinem gesamten Schaffen offenbarende Zug, der keine aufwendigen Theoretisierungen nach sich zieht, sondern eine Vielfalt der Zugriffe bewirkt.

SIGLENVERZEICHNIS

BA Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Berlin 1810f. – Verschiedene Reprint-Ausgaben. – Zitiert mit Angabe des Blatts bzw. der Nummer für das 1. bzw. 2. Quartal.

BKA Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1988ff. – Zitiert mit Abteilung (röm. Ziffer)/Band (arab. Ziffer) und Seitenzahl.

DKV Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 4 Bände, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1987–1997. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

KJb Kleist-Jahrbuch, hg. im Auftrag des Vorstands der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Erscheinungsort 1980–1989 Berlin, seit 1990 Stuttgart. Zitiert mit Jahr und Seitenzahl.

LS Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1957 und öfter. Erweiterte Neuausgabe Frankfurt a.M. 1977; zuletzt 7., erweiterte Auflage, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.

MA Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Münchener Ausgabe, 3 Bände, auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, München 2010. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

NR Heinrich von Kleists Nachruhm, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1967 und öfter; zuletzt erweiterte Neuausgabe, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.

SW Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, München 1952 und öfter. – Zitiert mit hochgestellter Auflagenzahl, Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

VERZEICHNIS DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

- PROF. DR. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln
- DR. INGO BREUER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln
- DR. ANNA CASTELLI, Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder), Sprachenzentrum, Große Scharrnstr. 59, 15230 Frankfurt (Oder)
- STEFAN DESCHER, Georg-August-Universität Göttingen, Promotionsprogramm: Theorie und Methodologie der Textwissenschaften und ihre Geschichte, Kreuzbergring 50, 37075 Göttingen
- STEFAN EHRIG, Universität Leipzig, Institut für Germanistik, Helmholtzstraße 31, 04177 Leipzig, Deutschland
- PROF DR. ANNE FLEIG, FU Berlin, Institut für deutsche und niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin, Deutschland
- PATRICK FORTMANN, University of Illinois at Chicago, Department of Germanic Studies, 601 South Morgan Street, 1722 University Hall Chicago, IL 60607, USA
- THORSTEN GABLER, FU Berlin, DFG Graduiertenkolleg 1458: Schriftbildlichkeit: Über Materialität, Wahrnehmbarkeit und Operativität von Notationen, Habelschwerdter Allee 30, 14195 Berlin
- NINA Gawe, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Graduate School Practices of Literature, Germanistisches Institut, Schlossplatz 34, 48143 Münster
- DR. JOACHIM HARST, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1d, 53113 Bonn
- DR. ANETTE HORN, University of the Witwatersrand Johannesburg, School of Literature, Language and Media, 1 Jan Smuts Avenue, Braamfontein 2000, Johannesburg, Südafrika
- PD DR. NAVID KERMANI, Postfach 19 04 38, 50501 Köln
- PROF. DR. NORBERT LAMMERT, c/o Deutscher Bundestag, Angelika Schweiger, Platz der Republik 1, 11011 Berlin
- DR. INKA KORDING, Untere Weinbergstr. 5, 74223 Flein

PROF. DR. HARRO MÜLLER-MICHAELS, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Universitätsstraße 150, 44801 Bochum

PROF. DR. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich

PROF. DR. GERHART PICKERODT, Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur, Wilhelm-Röpke-Straße 6a, 35032 Marburg

DR. MARTIN ROUSSEL, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln

PHYLLIS ROESCH, Grunewaldstraße 27, 10823 Berlin

VIOLA RÜHSE, Dr. Abele Weg 7, 59457 Werl

PROF. DR. HELMUT J. SCHNEIDER, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1d, 53113 Bonn

PROF. DR. ROLF SELBMANN, Ludwig-Maximilians-Universität München, Department I: Germanistik, Komparatistik, Nordistik, Deutsch als Fremdsprache, Deutsche Philologie, Schellingstr. 3 RG, 80799 München

PD DR. JOCHEN STROBEL, Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur, Wilhelm-Röpke-Straße 6a, 35032 Marburg

NORA WEINELT, Erzgießereistr. 21, 80335 München

HEINRICH-VON-KLEIST-GESELLSCHAFT KLEIST-MUSEUM

Die HEINRICH-VON-KLEIST-GESELLSCHAFT ist eine internationale literarisch-wissenschaftliche Vereinigung. Ihre Aufgabe besteht, wie in Paragraph 2 ihrer Satzung festgelegt, darin, »das Werk und Leben Kleists durch wissenschaftliche Tagungen und Veröffentlichungen zu erschließen und die in der Gegenwart fortwirkenden Einflüsse seiner Dichtung durch künstlerische, insbesondere literarische Veranstaltungen für eine breitere Öffentlichkeit zu fördern«. Die Gesellschaft verfolgt ausschließlich und unmittelbar kulturelle und wissenschaftliche Zwecke im Sinne der steuerrechtlichen Bestimmungen über Gemeinnützigkeit. Vom Finanzamt für Körperschaften in Berlin wird sie seit dem 11.07.1980 als gemeinnützig anerkannt. Spenden und Beiträge sind somit steuerlich abzugsfähig.

Die Mitgliedschaft wird erworben durch Anmeldung beim Präsidenten bzw. bei der Schatzmeisterin (Beitrittsformular auf der Homepage, s.u.), Zahlung des ersten Jahresbeitrages und Bestätigung des Beitrittes durch die Schatzmeisterin. Der Jahresbeitrag beträgt zur Zeit € 40,- (auch für korporative Mitglieder); Studenten und Schüler zahlen € 20,-. Die Mitglieder erhalten die jährlichen Veröffentlichungen der Gesellschaft (in der Regel das Jahrbuch) kostenlos. Bankkonto: Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Deutsche Bank Berlin, Konto Nr. 0342022 (BLZ 100 700 24).

Das KLEIST-MUSEUM ist eine Literaturinstitution von nationaler Bedeutung und internationaler Ausstrahlung. Es hat die Funktion eines Museums, einer Forschungs- und Studienstätte und einer Einrichtung kultureller Bildung und Begegnung. Im Zentrum stehen Werk und Wirkung des Dramatikers und Erzählers Heinrich von Kleist.

Mit 34.000 Medieneinheiten verfügen Archiv und Bibliothek über die weltweit umfangreichste Sammlung zu Kleist und seinem literaturgeschichtlichen Umfeld. Der Ausbau der Sammlung konzentriert sich auf den Erwerb von Primär- und Sekundärzeugnissen zu Leben und Werk Heinrich von Kleists. Dies schließt Werke der bildenden Kunst sowie auch Zeugnisse der darstellenden Kunst und der Musik ein. Darüber hinaus ist das Museum dem Erbe der Dichter Ewald Christian und Franz Aelxander von Kleist sowie Caroline und Friedrich de la Motte Fouqué verpflichtet. Ergänzt wird die Sammlung durch den Nachlass des Kleist-Forschers Georg Minde-Pouet als Dauerleihgabe der Zentral- und Landesbibliothek Berlin. Neben der Sammlungs-, Forschungs- und Publikationstätigkeit gehören Lesungen, Vorträge und vor allem Ausstellungen im Haus selbst sowie im In- und Ausland zum festen Programm. Im Juli 2013 wurde der Neubau zum Kleist-Museum fertig gestellt. Die neue Dauerausstellung »Rätsel. Kämpfe. Brüche. Die Kleist-Ausstellung« wird am 17. Oktober eröffnet.

www.heinrich-von-kleist.org