

# KLEIST-JAHRBUCH

## 2012

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-Nr. 978-3-476-02459-6

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.

© 2012 Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung

und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)

[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Melanie Frasch

Druck und Bindung: C.H. Beck, Nördlingen

Printed in Germany

September 2012

# INHALT

Vorwort .....	VII
---------------	-----

## *Verleihung des Kleist-Preises 2011*

Günter Blamberger: Philosophieren heißt sterben lernen. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Sibylle Lewitscharoff am 20. November 2011 .....	3
Martin Mosebach: Rede auf Sibylle Lewitscharoff zur Verleihung des Kleist-Preises 2011 .....	8
Sibylle Lewitscharoff: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2011 .....	14

## *Dokumentation des Kleist-Jahrs 2011*

Christine Thewes und Günter Blamberger: Das ›Kleist-Jahr 2011‹. Bilanz und Dokumentation .....	23
---	----

## *Adel und Autorschaft*

Günter Blamberger: Prolegomena .....	55
Monika Wienfort: Selbstverständnis und Selbststilisierung des deutschen Adels um 1800 .....	60
Jochen Strobel: Kleists Adel. Anmerkungen über Freiheit(en), Autorschaft und Kleists Habitus – mit einer Lektüre von ›Der Zweikampf‹ .....	77
Markus Krajewski: Aufsässigkeiten. Kleists Fürstendiener .....	100
Helmut Grugger: Adeliges und bürgerliches Subjekt in Kleists ›Penthesilea‹. Beobachtungen zur Metainterpretation der Protagonistin .....	111
Tan Wälchli: Literarisches Schreiben und politische Form. ›Prinz Friedrich von Homburg‹ und ›Isabella von Ägypten‹ .....	120
Michael Ott: Privilegien. Recht, Ehre und Adel in ›Michael Kohlhaas‹ .....	135
Michael Neumann: »die Gewalt des Himmlischen«. Zur Natur aristokrati- scher Konzepte bei Heinrich von Kleist .....	156
Burkhard Meyer-Sickendiek: Vom reizenden zum lähmenden Erröten. Kleists Transformation der Wieland'schen Grazienästhetik .....	176
Gunter Heinicke: Friedrich de la Motte Fouqué. ›Adligkeitsentwürfe‹ als romantisches Strategem in der nachständischen Gesellschaft .....	201
Stefan Nienhaus: Ein ganzes adeliges Volk. Die deutsche Tischgesellschaft als aristokratisches Demokratiemodell .....	227

### *Ökonomie des Opfers*

Walter Hinderer: »Sinnen auf Tod ist Sinnen auf Freiheit«. Der Todes-	239
diskurs bei Heinrich von Kleist im zeitgeschichtlichen Kontext .....	239
Gerhard Neumann: Opfer-Aporien. Iphigenie und Penthesilea .....	258
Daniel Weidner: Zerreissen, Verschlingen, Zerrinnen. Opfer, Abendmahl	
und Trauerspiel in Kleists ›Penthesilea‹ .....	270
Martin Roussel: Kleists Überleben .....	290
Ernst Ribbat: Letzte Sätze. Kleists Werke vom Ende her gelesen .....	307
László F. Földényi: Die Sprache des himmlischen Terrors. Heinrich von	
Kleist. Ein Opfer der Unverstandenheit .....	318

### *Vertrauen im Werk Heinrich von Kleists und in der Literatur um 1800*

Anne Fleig: Achtung; Vertrauen! Skizze eines Forschungsfeldes zwischen	
Lessing und Kleist .....	329
Christoph Gschwind: Vertrauensbrüche als Anagnorisis in Schillers Dramen	336
Jule Nowotnick: »Denn deinem Engel kannst du dich sicher nicht ver-	
traun, als mir.«. Vertrauen als sprachlicher Akt bei Heinrich von Kleist .	348
Elke Pfitzinger: Blindes Vertrauen? Die stabile Welt von Kleists	
›Das Käthchen von Heilbronn‹ .....	356
Alexander Lahl: »... dass die Natur unseren Hoffnungen keine Grenzen	
gesetzt hat.« Geschichtsvertrauen um 1800 .....	366

### *Miszellen*

Peter Michalzik. Wie Kleist und Henriette Vogel als Tote sich befanden:	
Eine Vergegenwärtigung .....	381
Klaus Müller-Salget. Antwort an Peter Michalzik .....	386

### *Rezensionen*

Bernd Hamacher. Von der »Ureinfalt der ersten Patriarchen« .....	391
Walter Hinderer. Biographische Hebammenkunst .....	396
Joachim Pfeiffer: Krieg und Frieden. Zur Kleist-Biographie von	
Peter Michalzik .....	401
Bernd Hamacher: Ästhetik der Negation .....	409
Patrick Hohlweck: »Was das, beim Jupiter! / Für eine Sprache ist!« .....	414
Siglenverzeichnis .....	419
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter .....	420
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft .....	422

## VORWORT

Im November 2010 hat die Mitgliederversammlung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft beschlossen, das Kleist-Jahrbuch vom Jahr 2012 an in gemeinsamer Verantwortung und Finanzierung mit dem Kleist-Museum herauszugeben, eine logische Konsequenz der bereits 2008 getroffenen Entscheidung, Ressourcen zu bündeln und die Geschäftsstelle der Gesellschaft im 2013 fertig gestellten Neubau zum Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) anzusiedeln. Die enge Kooperation beider Institutionen zeigte sich auch in den Aktivitäten des Kleist-Gedenkjahres, deren Dokumentation dieses Jahrbuch vor allem gewidmet ist. Bei der Tagung »Adel und Autorschaft« war die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft federführend, ebenso bei der Tagung »Ökonomie des Opfers: Literatur im Zeichen des Selbstmords«, deren Vorträge hier nur insofern abgedruckt werden, als sie sich auf Kleist beziehen. Alle anderen Beiträge dieses Kongresses erscheinen in einem Sammelband im Fink-Verlag, voraussichtlich im Frühsommer 2013. Das Frankfurter Nachwuchskolloquium »Vertrauen im Werk Heinrich von Kleists und in der Literatur um 1800« wurde vom Kleist-Museum veranstaltet.

Aufgrund der Kooperation von Gesellschaft und Museum werden die Veröffentlichungen beider Institutionen neu strukturiert: Die 2011 erstmals vorgelegte Publikation »Gedankenstriche« spiegelt die Tätigkeitsbereiche des Museums in verschiedenen Rubriken. Der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kleist und der Dokumentation des Kleist-Preises widmet sich weiterhin das »Kleist-Jahrbuch«. Die vom Kleist-Museum herausgegebenen »Beiträge zur Kleist-Forschung« werden mit ihrem 22. Jahrgang eingestellt. »Gedankenstriche« und »Kleist-Jahrbuch« werden die weitere Annäherung von Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte als Trägerverein des Museums begleiten.

*Die Herausgeber*



VERLEIHUNG  
DES KLEIST-PREISES 2011



Günter Blamberger

## PHILOSOPHIEREN HEISST STERBEN LERNEN

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Sibylle  
Lewitscharoff am 20. November 2011

Sehr geehrte Damen und Herren,  
lieber Herr Mosebach,  
liebe und heute zu ehrende Frau Lewitscharoff,

was haben Sie sich wohl dabei gedacht, als Sie dem bekannten deutschen Philosophen Blumenberg einen Löwen ins Arbeitszimmer und in den Vorlesungssaal legten? Das fragt sich jeder Leser von der ersten Seite Ihres neuen Romans an und damit auch jeder Rezensent. Es gibt Spekulanten, die hinter dem Löwen die Autorin vermuten, aufgrund des verräterischen Lew in Lewitscharoff, und nebelzarte Empfehlungen von Blumenberg-Kennern, doch dessen gleichfalls bei Suhrkamp erschienenes Löwenbuch zur Aufklärung des Rätsels zu lesen. Die Lektüreanweisung wäre dann die einer »Mise en abyme«: Der Roman gibt ein Buch wieder, das sich selbst noch einmal enthält. Man kennt diese Technik auch von Werbeplakaten mit harmloseren Tieren wie »La vache qui rit«: eine lachende Milchkuh trägt Ohringe, in denen eine lachende Milchkuh abgebildet ist, die wiederum Ohringe trägt, in denen eine lachende Milchkuh abgebildet ist und so fort. Solche Spiegelungen und Wiederholungsschleifen betonen die Fiktionalität der Darstellung und die Kunst der Illusion. Die Konstruertheit eines Bildes oder einer Geschichte wird damit gewissermaßen ausgestellt, die Grenze zwischen dem Erzählen und dem Erzählten ebenso deutlich wie die zwischen Literatur und Wirklichkeit, Schein und Sein. Als literarisches Verfahren wird die »Mise en abyme« in den Vanitas-Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts prominent. Die Romantiker nutzen sie später, um den Schwindel erregenden Abgrund – nichts anderes heißt *abyme* – zwischen der Bilder zeugenden Macht der Sprache und der unerreichbaren Wahrheit des Seins zu kennzeichnen.

In diesem Abgrund war Hans Blumenberg als Experte für Metaphorologie bekanntlich zuhause. In Lewitscharoffs Blumenberg-Roman skizziert Blumenberg im Angesicht des vor ihm auf dem Teppich liegenden Löwen folglich eindrückliche Löwen-Bilder aus der abendländischen Kulturgeschichte, die wir aus Blumenbergs postum 2001 erschienenem Löwen-Buch kennen. Hier spricht

Blumenberg immer wieder von einer Anwesenheit des Löwen, als wäre er abwesend, von einem Löwen also, der wider besseres Wissen keinerlei Gefahr bedeutet, wie z.B. auf Dürers Kupferstich »Hieronymus im Gehäuse«, in dem Hieronymus – ich zitiere jetzt wieder aus Lewitscharoffs Roman – »in einer wohlkomponierten Haltung der Andacht und mit süßer Beredsamkeit dem Löwen Zurückhaltung« aufnötigt, so dass dieser vor dem Pult friedlich schläft. Ob dem Löwen in Blumenbergs Arbeitszimmer dessen permanentes nächtliches Diktat in die Stenorette die Fleischeslust ausgetrieben hat? Offenbar nicht. Lewitscharoffs nächster Satz heißt: »Blumenberg ärgerte sich, daß man ihm offenbar nicht die allerkleinste Kraftprobe zutraute, mußte sich aber sagen, daß er es in puncto Rhetorik zwar mit dem Kirchenlehrer hätte aufnehmen können, niemals aber wären ihm dessen andächtige Vollendungsposen gelungen. Den Glauben hatte Blumenberg zwar verloren, nicht aber die Liebe zur Kirche.«

Von Blumenbergs Löwenbuch in Lewitscharoffs Löwenbuch kurz zu Kleist, dessen Löwen-Bild in keinem der beiden Bücher enthalten ist, mit Grund vielleicht. Kleist variiert in seinem Aufsatz »Über die allmäßige Verfertigung der Gedanken beim Reden« Lafontaines Fabel »Les animaux malades de la peste – Die pestkranken Tiere«. Der Löwe, König des Tierreiches, will dem Himmel ein Opfer bringen, um die Pestplage zu beenden. Dafür schaut er sich nach dem größten Sünder in seinem Volk um. Der Fuchs fühlt sich mit Recht gefährdet. Kleist geht es besonders um den Umschlagpunkt des nun folgenden Rededuells zwischen Fuchs und Löwe. Der Löwe gibt anfangs eigene Sünden zu, um den Fuchs gleichfalls zum »aufrichtigen« Bekenntnis seiner Sünden zu verführen. Er, der Löwe, habe manchmal ein Schaf gerissen und bei gesteigertem Appetit den Schäferhund und den Schäfer dazu. Notfalls müsse er sich selbst den Tod geben, weil er der größte Sünder sei. Der Fuchs rettet ihn und damit sich, indem er den Löwen von jeglicher Sündhaftigkeit freispricht, weil der Schäfer zu den Menschen gehöre, die sich eine eingebildete Herrschaft über die Tiere anmaßen – »un chimérique empire«. Der Löwe hat folglich nur einen Konkurrenten um die Macht im Tierreich gefressen. Ein geschickter Schachzug des Fuchses, dem ein weit gefährlicher Angriffszug folgen könnte: die Frage an das Tiervolk, ob denn nicht auch des Löwen Herrschaft nur eine eingebildete sei. Verständlich wird, dass der Löwe, um die eigene Stellung zu verteidigen, an Stelle des Fuchses, den nächsten opfert, den der Fuchs ihm als Sünder nennt: den angeblich »blutdürstigen« Esel, der noch dazu »alle Kräuter auffrißt«. Des Fuchses Rede von der eingebildeten Herrschaft beweist seine souveräne Herrschaft über die Einbildung. Er wird bei Kleist seinem fabelhaften Ruf als listiger Redner und Fiktionskünstler gerecht, er macht Nicht-Sünder wie den Schäfer oder den Esel zu Sündern und versteckt seine und des Löwen Sünden. Er erweist sich als Meister der Simulation und Dissimulation, er verfügt über rhetorische Kunstgriffe, etwas vorzugeben, was nicht existiert, bzw. etwas zu verborgen, was existiert, und gerade dadurch gewinnt er das Rededuell. Kleist relativiert diesen Triumph einer gewissenlosen, ja mörderischen Rhetorik überhaupt nicht. Dem Fuchs bei Kleist fällt es nicht ein, dem Oberhaupt der Tiere die Opferidee auszutreiben. Seine Erzählkunst bezweckt nicht die ästhetische Erziehung des Löwen, er rebelliert gegen die Autorität des physisch Stärkeren

nicht im Namen von Herz, Vernunft und Moral. Kleist bezweckt mit dieser Fabel ohne Moral und Frömmigkeit auch nicht die ästhetische Erziehung des Menschen- geschlechts, er ist den Bildungsprogrammen des deutschen Idealismus furchtbar fern. Er zeigt sich als ein enttäuschter Idealist, der in krisenhaften, in gewalttätigen Zeiten zum Realisten wurde, dessen Geschichten in der Regel zeigen, wie Menschen sich tatsächlich verhalten, statt wie sie sich verhalten sollen. Wie die großen europäischen Moralisten entdeckt Kleist noch hinter Tugenden die versteckten Laster.

Dergestalt verwandelt sich Kohlhaas' Rechtsbegierde in Rach- und Machtbegierde, dergestalt werden Kleists Helden manchmal zu Raubtieren, die in der Not keinen anderen Ausweg finden, als andere Menschen zu töten und zu zerfleischen. Tröstlich ist solcher Realismus nicht. Die grausame Wirklichkeit holt bei Kleist selbst die ein, die ihren Träumen noch vertrauen. Wer wünschte dem Käthchen von Heilbronn ernsthaft einen Ehemann, der sie bis zuletzt nur gequält hat, wie Graf Wetter? Wer versteht nicht, dass sie am Ende des Stükess in Ohnmacht fällt? Liegt ein Trost darin, dass Penthesilea Küsse und Bisse eigentlich nur verwechselt hat?

Zurück zu Lewitscharoff und Blumenberg, die Desillusionskünstler und Illusionskünstler zugleich sind und die Überzeugung teilen, dass der Realismus nicht das letzte Wort haben darf, in der Literatur nicht und nicht in der Philosophie. Blumenberg spricht in Lewitscharoffs Roman in einer Vorlesung von der Trost- unfähigkeit einer glaubens- und illusionslosen Gesellschaft und dem Trostbedürfnis und der Untröstlichkeit der Menschen heute: »insofern sich die Menschen wechselseitig immerfort zum Realismus nötigten, seien sie zwar wie eh und je trostbedürftig, reell jedoch untröstlich. Sie hätten die Wunschherrschaften und die Fähigkeit zur Illusion fahren lassen und sich damit eines weiten Feldes der Tröstung beraubt, das sie aus der angsterregenden Verschlungenheit des Werdens und Vergehens befreien könnte.« Der Löwe hört dieser Vorlesung erwartungsvoll zu, gesehen wird er leider nur von Blumenberg und später von einer Nonne, nicht aber von Blumenbergs Studenten. Sein Bild changiert dabei: Er erscheint in Blumenbergs Löwenbuch wie in Lewitscharoffs Roman als mächtigster König des Tierreichs, der alle Greuel, Grausamkeiten und Rasereien der Kreatur in sich konzentriert, zugleich aber auch als eine den Christen nahe, ja Christus nahe Figur, insofern Christus in der Bibel als Löwe vom Stamm Juda bezeichnet wird, der als Märtyrer alle Leiden und Schmerzen der Kreatur auf sich nehmen muss. So kommt der Löwe im Roman schon einmal als kraftvolles Raubtier daher, zumeist aber liegt er ermattet auf dem Teppich von Blumenbergs Arbeitszimmer, als ein altes, zerzautes Tier, als ein Sinnbild der Vergänglichkeit alles Irdischen, und zugleich als ein sichtbares Wunder, das Rettung verspricht. Ein »Zuversichts- generator« wird er in diesem Roman genannt, der nach dem Vorbild barocker Emblematik Vanitas und Consolatio, die Darstellung der Vergänglichkeit, Kreatürlichkeit und Mangelhaftigkeit alles Irdischen und des Trostes incinanderführt. An Gryphius' Schauspiel des »Leo Armenius« darf gedacht werden, an Leo, dessen Name Natur- und Heilsgeschichte in sich vereint. Er ist Täter und Opfer zugleich,

ein Tyrann, der zum Märtyrer wird und seine Zuflucht am Ende des Dramas am Kreuze sucht.

Blumenberg wie Lewitscharoff sind Agnostiker, dennoch halten sie an einer traditionellen Funktion von Philosophie und Literatur fest, an der Aufgabe, die Grenzen des empirisch Fasslichen zu übersteigen und in den Bereich des eigentlich Unnennbaren vorzudringen. Diese Aufgabe war einfacher, solange die Philosophie und Literatur noch in religiösen Diensten stand. Sie scheint heute wichtiger denn je, weil die Theologie ihre Wirkungsmacht verloren hat, sie nicht mehr als Leitdiskurs für die Beantwortung zentraler existentieller Probleme gilt und stattdessen jeder auf die Artefakte der Medien achtet, um deren Darstellung und Deutung traditionell religiöser Fragen von Krankheit und Tod, Gut und Böse, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, Liebe und Trauer, Gemeinschaft und Einsamkeit zu studieren. Schriftsteller, Künstler, Filmemacher sehen sich heute eigentlich einer Verantwortung gegenüber, der sie kaum gewachsen sind und der sie zumeist auch ausweichen. Nicht Sibylle Lewitscharoff. Auch deshalb bekommt sie heute den Kleist-Preis.

Was es heißt, die Grenzen des empirisch Fasslichen zu übersteigen, in den Bereich des eigentlich Unnennbaren vorzudringen, demonstriert Sibylle Lewitscharoff in kunstvoll wechselnden, nie gleichbleibenden Erzählexperimenten in ihren letzten Romanen am Skandalon des Todes. In »Apostoloff« fahren zwei Schwestern von Deutschland nach Bulgarien, um ihren toten Vater in dessen Heimatland zu beerdigen; die Hauptfigur von »Consummatus«, ein Stuttgarter Geschichtslehrer, erinnert an Orpheus, der ins Totenreich fährt, um seine Geliebte zurückzuholen, vergeblich wäre das, aber tröstlich bleibt, dass er von den geliebten Toten als Schattengestalten im Leben umgeben und beschützt und auch ein wenig verspottet wird. In »Blumenberg« sterben vier Studenten einen plötzlichen Tod, ihr Leben bleibt anders als das ihres großen Lehrers, Fragment, der Tod zeigt sich als allzeit nah und allzeit sollte man bereit dafür sein, um richtig zu leben, am Ende stirbt auch Blumenberg und der Roman bestätigt insgeheim damit Montaignes großen Essay »Alles Philosophieren heißt sterben lernen. Was aber heißt es vom Tode zu erzählen und über den Tod hinaus? Eine Mimesis des Sterbens gibt es, aber keine des Todes. Von jenseits der Grenze des Erlebbaren kann niemand mehr realistisch berichten, man kann sich nur Bilder machen. Es sind in Film und Literatur die altvertrauten zumeist: der Gang durch dunkle Tunnel, der langsame Aufstieg auf Treppen zum Licht, das Fahren auf einer Barke im Meer. Lesen Sie das Ende von Lewitscharoffs Blumenberg-Buch, lesen Sie »Consummatus«, um tröstliche Bilder von einer Gemeinsamkeit im Jenseits zu entdecken, die Sie noch nie gelesen haben.

Kleist war verzweifelt, hochmütig, zornig, aber er verfiel niemals der Todsünde der Acedia, der Gleichgültigkeit des Herzens und des Kopfes, er war niemals »cool. Das verbindet ihn mit Sibylle Lewitscharoff, die – so in einem poetologischen Essay dieses Jahres – nichts mehr verabscheut als Autoren, die das »Credo des Kaltbleibens um jeden Preis verinnerlicht haben«, die »coole Texte über kaputte Typen« schreiben, ohne dass ein Engagement, ein »soziales Gewissen«, ein »Minimum an Barmherzigkeit«, ein »Quentchen Erlösungsenergie« spürbar wird.

Verzweiflung ohne Verantwortung duldet sie nicht. Anders gesagt: Sie kennt noch eine andere Verantwortung als die der Kunst gegenüber. Ihre Humanität und ihr Humor verbinden sie mit Martin Mosebach, Kleist-Preisträger des Jahres 2002, dem die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft zu großem Dank verpflichtet ist, dass er Sibylle Lewitscharoff in diesem Jahr als Kleist-Preisträgerin bestimmt hat. Es ist eine glückliche Wahl und eine konsequente. In seinem Roman »Eine lange Nacht« fordert Martin Mosebach, dass Kunst Therapie zu sein habe, einen »Raum des Humanen« schaffen solle, »etwas Heilsames und Befreiendes«.

Ich danke Hermann Beil und den Schauspielern des Berliner Ensemble, dass dies in den Lesungen gerade so intensiv spürbar wurde, in Lewitscharoffs formstrenge, lakonischen und doch tröstlichen Texten wie in Peguilhens freundlich-verständnisvollem Abschied von den teuren Toten Kleist und Henriette. Zu danken habe ich auch den Sponsoren des Kleist-Preises: dem Beauftragten des Bundes für Kultur und Medien, den Ländern Berlin und Brandenburg und der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck, deren Engagement in Krisenzeiten alles andere als selbstverständlich ist. Ich danke auch dem Suhrkamp-Verlag, der es uns ermöglicht, Sie alle zu einem Empfang nach der Preisverleihung in die Kantine des Berliner Ensemble einzuladen. Das Kleist-Jahr 2011, das Kleists Werk so lebendig gemacht hat, in vielen Veranstaltungen, geht heute abend um 19.30 Uhr mit einem Festakt hier im Berliner Ensemble zuende, bei dem Kleist-Preisträger und Laudatoren der letzten Jahre und Schauspieler noch einmal ein Kleist-Porträt skizzieren werden. Der Bundestagspräsident Norbert Lammert gibt uns die Ehre eines Grußwortes. Auch dazu darf ich Sie herzlich einladen. Der Vormittag aber gehört ganz Ihnen, verehrte Frau Lewitscharoff. Ich darf Martin Mosebach um die Laudatio bitten.

Martin Mosebach

REDE AUF SIBYLLE LEWITSCHAROFF  
ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-  
PREISES 2011

In seinen soeben zum ersten Mal auf Deutsch erschienenen »Cahiers« erzählt der mystische Nihilist Emile Cioran vom Besuch einer Studentin. Nach langem Gespräch bricht sie auf, um bald darauf noch einmal anzurufen: Der Philosoph habe sie überzeugt, sie werde sich jetzt unverzüglich umbringen. »Warten Sie!« rief Cioran, »überlegen Sie sich das noch einmal ganz genau! Ich sitze gerade hier und esse Schokolade!« Es ist nicht von ungefähr, im Zusammenhang mit Heinrich von Kleist auf Dichter zu sprechen zu kommen, die mit jungen Damen über Selbstmord reden, schon gar über gemeinsamen Selbstmord auf gemeinschaftlicher ästhetisch-philosophischer Grundlage. Der Todestunde Kleists und der Henriette Vogel am Wannsee vor zweihundert Jahren ging ein Rausch der Übereinstimmung, ein sich gegenseitiges Übertreffen in der Einfühlung in den andern voraus, der Herr und die Dame, die im Gasthaus am Seeufer abgestiegen waren, feierten ein übermüdiges Fest des Witzes und der Poesie, bevor die Pistole geladen wurde – vielleicht war gar etwas von Ciorans Unernst im Behandeln des bedrückenden Themas in diesen letzten Gesprächen, gelacht wurde jedenfalls, wie es die Zeugen ausgesagt haben. Ob im preußischen Armutsjahr 1811 in dem Ausflugsgasthof Schokolade zu bekommen gewesen wäre, wage ich zu bezweifeln, »Armer Ritter« ist wahrscheinlicher, aber es stand während des letzten Mahles wohl doch für beide schon fest, dass es hier kein Anstatt geben würde: Schokolade statt Kugel. Diese Gewissheit befreite die beiden, befreite in besonderem Maße aber Henriette Vogel, die durch die Aussicht auf den nahen Tod von Freundeshand zur Dichterin wurde.

Wie seit langem bekannt, ist es bei der Wahl des Kandidaten für den Kleist-Preis keineswegs erforderlich, dass der präsumptive Preisträger in besonderer Nähe zum Werk des Namensgebers steht – wie ein Mann, der kein Kleist-Freund war, geschrieben hat: »Wer sich Sankt Georgi-Ritter nennt / glaubt nicht gleich Sankt Georg zu sein«. Aber nach einer Verbindung des Gegenwortsautors mit Heinrich von Kleists poetischer Stimmung Ausschau zu halten, liegt allzu nahe. Es war dann nichts Kleistisches, das ich bei Sibylle Lewitscharoff entdeckte, aber etwas mich noch viel Überraschenderes. Kurz nachdem für mich feststand, dass Lewitscharoff den Kleist-Preis erhalten sollte, las ich zum ersten Mal das einzige Werk von Henriette Vogel, und es war mir unmöglich, dabei nicht an Sibylle Le-

witscharoff zu denken, an ihr erstes großes Buch vor allem, »Pong«, dies Kraftwerk der Sprachschöpfung. Sehr selten geschieht es einem Leser, dass er bei einem nun zweihundert Jahre alten Stück Literatur das Gefühl hat, es könnte genauso auch von einem lebenden Autor geschrieben worden sein, aber so war es hier: die »Todeslitanei«, jener letzte Brief der Henriette Vogel, den könnte ich mir sehr gut und ganz unverändert auch von Sibylle Lewitscharoff geschrieben vorstellen – und obwohl sie eine große Leserin, eine Alleskennerin ist, könnte ich mir zugleich vorstellen, dass sie diesen Brief nicht kennt, oder ihn erst viel später, als sie längst Schriftstellerin war, kennengelernt hat. Weil hier, trotz der versammelten Kleist-Kenner, dennoch viele anwesend sein mögen, die diesen Brief nicht präsent haben, sei mir erlaubt, ihn vorzulesen, zu Ehren seiner heute vor zweihundert Jahren gestorbenen Autorin und zu Ehren von Sibylle Lewitscharoff. Litaneien bestehen aus einer langen Kette von Anrufungen, die sich in immer neuen Bildern aussprechen – in der Tradition der Kirche wird zwischen den einzelnen Anrufungen dann »Wir bitten Dich, erhöre uns!« gesprochen – diese gleichförmige Bitte fehlt bei Henriette Vogel, man müsste wohl stattdessen ein »Ich bitte Dich, erschieße mich!« ergänzen. Hier also die Litanei:

Mein Heinrich, m Süßtönender, m Hyazinthen Beet, m Wonnemeer, m Morgen u  
Abendroth, m Aeolsharfe, m Thau, m Friedensbogen, m Schoßkindchen, m liebstes  
Hertz, m Freude, im Leid, m Wiedergeburt, m Freiheit, m Fessel, m Sabbath, m  
Goldkelch, m Luft, m Wärme, m Gedanke, m theurer Sünder, m Gewünschtes hier u  
jenseit, m Augentrost, m süßeste Sorge, m schönste Jugend, m Stoltz, m Beschützer,  
m Gewissen, m Wald, m Herlichkeit, m Schwerd u Helm, m Großmuth, m rechte  
Hand, m Paradies, m Thräne, m Himmelsleiter, m Johannes, m Tasso, m Ritter, mein  
Graf Wetter, m zarter Page, m Erzdichter, m Kristall, m Lebensquell, m Rast, meine  
Trauerweide, m Herr Schutz und Schirm, m Hoffen und Harren, m Träume, m liebstes  
Sternbild, m Schmeichelkäzchen, meine sichre Burg, m Glück, m Tod, m Her-  
zensnärchen, m Einsamkeit, m Schiff, m schönes Thal, m Belohnung, m Werthester!  
m Lethe, m Wiege, m Weirauch und Myrrhen, m Stimme, m Richter, m Heiliger, m  
lieblicher Träumer, m Sehnsucht, m Seele, m Nerven, m goldner Spiegel, m Rubin, m  
Syrings Flöte, m Dornenkrone, m tausend Wunderwercke, m Lehrer u m Schüler, wie  
über alles gedachte u zu erdenkende lieb ich Dich.

Meine Seele sollst Du haben.  
Henriette

Mein Schatten am Mittag, m Quell in der Wüste, m geliebte Mutter, m Religion, m  
innre Musik, m armer kranker Heinrich, m zartes weißes Lämmchen, m Himmelpforte.

H. (DKV IV, 520)

Metaphernzauber, Metaphern-Überraschungen, Metaphern-Neuerfindungen – in der Vorstellung vieler begeisterter Leser besteht gerade darin die höchste Schönheit der Literatur. Aber eben auch zugleich ihre größte Gefahr. Die Metapher macht die Rede bunt und vielfältig, aber sie raubt den Wörtern, die nicht mehr das Ding selbst bezeichnen, sondern nur noch zum Vergleichen dienen sollen, die Lebendskraft und macht sie zu bloßen Ornamenten. Die Metapher nimmt den Wörtern die Fähigkeit zum Wirklichkeitsschock. Deshalb ist große Dichtung nicht metaphorisch, auch wenn ihr so viel einfällt wie der Henriette Vogel in der »To-

deslitaneik. »Niemals setzt die Poesie eine Sache für eine andere, denn es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen, mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache«, so lässt Hofmannsthal in einem dialogischen Essay »Über Gedichte« sprechen. Wenn der Vergleich, das Symbol, die Metapher den Gegenstand, den sie bezeichnen, domestizieren, verharmlosen, handhabbar machen, dann sind sie zerstörerische Elemente einer Dichtung – wenn sie den Gegenstand, auf den sie bezogen sind, lebensvoller, unheimlicher, rätselhafter werden lassen, wenn sie sich gar teilweise von ihm lösen und ein eigenes Leben entwickeln – wenn sie, mit einem Lieblingswort Goethes, etwas »In-kommensurables« erhalten, dann erst ist der Metapherngebrauch dichterisch geworden. Dieses Prinzip in höchster Klarheit – soweit das Inkommensurable klar sein kann – vorgeführt und magistral ausgeführt zu haben, und zwar in geradezu einzigartiger Modellhaftigkeit –, ist das, für mich jedenfalls, eigentliche Verdienst von Sibylle Lewitscharoff. Das lesende Deutschland weiß, wovon ich spreche: vom Löwen.

Wenige Tiere sind so bildgesättigt wie der Löwe; der Löwe hat selbst Völker phantastisch erregt, die niemals die Gelegenheit hatten, einen kennenzulernen. In den höchsten und den tiefsten Regionen ist er zu Hause, der König der Tiere, dessen Mähne sich der Löwenkönig Louis Quatorze zum Vorbild seiner Riesenperücke nahm. Am Himmel des Propheten Ezechiel und des Evangelisten Johannes erschien das geflügelte Löwentier, furchterregend, während es als Markuslöwe geradezu zutraulich wirkte, sogar als Venedigs Staatsmacht dahinter stand. Der siegreiche Löwe von Juda war Christus, aber auch der Teufel »ging einher wie ein brüllender Löwe, suchend, wen er verschlinge«. An den Propheten Daniel schmieгten sich »Löw und Löwin hin und wieder«, dem an der Tatze verwundeten Löwe zog der Heilige Hieronymus den Dorn heraus und hatte danach einen freundlichen Gesellen. Und schließlich kündigte der Metro-Goldwyn-Meyer-Löwe anderthalb Stunden Breitwandspektakel an. Wir kennen den Löwen, wir wissen, was er bedeutet, wenn er in allegorischer Bronze vor Kirchen und Palästen, auf Wappen und Monumenten erscheint.

Aber denken wir noch an dieses Wissen, wenn wir unversehens einem Löwen gegenüberstehen? Ich war etwa zwanzig, als ich zum ersten Mal nach London kam; in der Souterrain-Wohnung, in der mein Zimmer lag, wohnte auch ein zierliches, beinahe kindlich kleingewachsenes junges Mädchen mit langem schwarzen Haar; sie hatte den viktorianischen Namen Unity und blickte stets etwas umflort in die Welt. Sie holfte in einem Antiquitätengeschäft in der Kensington High Street aus, sagte mir ein Mitbewohner; im Hinterzimmer dieses Ladens halte sie einen Löwen. Das klang so unwahrscheinlich, dass ich nicht einmal ungläubig war. Unity gefiel mir sehr in ihrer elfenhaften Zerstreutheit; als sie mich einlud, sie einmal im Laden zu besuchen, freute ich mich. Kein besonders imposantes Geschäft, vollgepackt mit edwardianischem Ramsch. Das Hinterzimmer war eine rembrandt-goldene erleuchtete Höhle. Unity saß auf der Lehne eines großen zerfledderten Chesterfield-Sofas, ein rothaariger Jüngling hing in einem Sessel. Auf dem Sofa aber lag ein lebendiger Löwe. Als ich eintrat, hob er das Haupt und sah mich an.

Ich weiß wie heute, wie sich der kalte Angststrom in meinen ganzen Körper goss. Unity hatte die kleine, jetzt noch viel kleiner wirkende Hand dem Löwen in die Mähne gelegt. Mit einem Schritt hätte ich wieder aus dem Gelass draußen sein können, aber die Beine versagten dem Instinktbefehl den Dienst. Bloß keine Bewegung, dachte ich, als hätte ich mich bewegen können. Löwengeruch erfüllte das Zimmer – man sieht, ich verfalle schon ins Lewitscharoffsche, ihr Blumenberg-Löwe mischt sich bereits mit meinem Unity-Löwen. Ich wurde allmählich fähig mich zu setzen, sehr langsam ließ ich mich nieder, als könnte der kleine Stuhl unter mir zusammenbrechen. Die Löwenaugen waren schlaftrig zu einem Schlitz verengt. Dann öffneten sie sich weit, die Bernsteinaugen ruhten in sanfter Majestät auf mir und dann ließ er die Lider wieder sinken. Eine vage Hoffnung stieg in mir auf – hatte der Löwe von denselben Tabletten gekostet, die Unitys Blick verschleierten? Aber auch in seiner Mattheit war der Löwe ein Bild der Kraft. Sein Heben und Sinklassen des Hauptes – das war kein Kopf, das war ein Haupt, kein anderes Wort war hier am Platze – betonte die Schwere, die satte Ruhe seines herrlichen Körpers. Ich wagte, auf Unitys Fragen sehr leise und gespielt beiläufig zu antworten. Sie hatte gar keinen Blick für meine Anspannung. Auch der rothaarige Jüngling sagte etwas, es kam eine kleine Unterhaltung zustande, obwohl das Blut in meinen Adern pochte und der einzige Gedanke, den ich denken konnte, der Löwe war.

Dies überwältigende Löwengefühl – im Nachhinein möchte ich es eine Vorahnung des Gefühls nennen, das meine arme Seele beim Jüngsten Gericht befallen wird – erkannte ich wieder, als ich »Blumenberg« las. Das Professorenarbeitszimmer mit Perserteppich und Stehlampe schob sich vor die Antiquitätenhöhle in der Kensington High Street, die Bangigkeit von vor vierzig Jahren stand wieder auf. Hier war kein symbolischer, kein papierener, kein Kunstlöwe beschrieben, sondern der Löwe in seiner ganzen über jede ihm angedeutete Bedeutung weit hinaus reichenden Fülle. Es war der Löwe, dessen Anblick standzuhalten die gesamte moralische Kraft eines Menschen aufgeboten zu werden hatte. Dass diesen Löwen nicht jeder sah, sondern nur der Philosoph, dem sein Besuch galt, und die alte Nonne, die durch ihr Leben auf diesen Anblick vorbereitet war, nahm ihm nichts von seiner Wirklichkeit – mir war im Nachhinein geradezu, als ob der rothaarige Jüngling damals im Hinterzimmer den Löwen auch nicht richtig wahrgenommen hätte. Robert Gernhardt hat einmal gesagt, sein Ziel als junger Maler sei gewesen, Löwen zu malen. Mir kommt nun vor, als müsse es das Ziel der Schriftsteller, eigentlich aller Schriftsteller sein, Löwen zu beschreiben. Wie Sibylle Lewitscharoff diese Aufgabe erfüllt hat, rückt sie für mich in die erste Reihe der Literatur; ihr Werk ist eine Erlösung von allen scheinbar so unüberwindlichen Zwängen, die den Schriftsteller von diesem großen Ziel abgehalten haben.

In den bereits erwähnten »Cahiers« spricht Emile Cioran, dieser alles bedenkende Eulenspiegel des Pessimismus, von seinem Widerwillen gegen Autoren, die ihre Träume erzählen; das sei ein Beweis ihrer künstlerischen Schwäche. Man ahnt, was ihn da abgestoßen haben mag: Traumerzählungen, literarische zumal, enthalten stets die unausgesprochene Aufforderung an den Leser, solche enthemmten

Irrationalismen möglichst interessant zu deuten und oft genug wird der Deutung dann auch noch diskret nachgeholfen. Was Cioran bei der Lektüre literarischer Träume verstimmt haben mag, ist vielleicht am ehesten ihr in Wahrheit unechter Irrationalismus gewesen, die phantastische Kostümierung von leicht entschlüsselbaren Banalitäten, die surrealistische Schminke eines sehr platten Seelenalltags. Und doch kennen wir in der großen Literatur wahrhafte Meisterträume, deren Qualität freilich gerade darin besteht, dass sie sich in einem guten Teil der Aufschlüsselung entziehen: Anna Kareninas Traum von dem kleinen Mann auf dem Bahnhof, der auf unfassbare Weise alles Bösartige und Bedrohliche in sich zusammenballt, ohne irgendetwas in wiederzugebender Weise Feindseliges zu tun, sondern vor allem, wie bei Clemens Brentanos »bucklicht Männlein«, unabwendbar gegenwärtig ist – dieser Traum ist von höchstem Realismus, er beunruhigt den Leser, als hätte er ihn selbst geträumt. Die Träume gehören nun einmal zu unserem Leben, manche beschäftigen uns länger als gewichtige Ereignisse in unserem Wachsein, andere besonders qualvolle, komplizierte verblassen bei Sonnenlicht augenblicklich. Es gibt die Traumphantasien, in denen das im Wachen Unmögliche möglich wird, aber die meist viel eindrucks volleren Träume bestehen aus einer Neuzusammensetzung der Tageswirklichkeit, sie erweitern unsere Tageserfahrungen gleichsam organisch, schaffen ihnen Hallraum und Tiefe. Sie machen jedermann für einen nachdenklichen Augenblick zum Romanschriftsteller, dessen Arbeit ja vor allem darin besteht, seinen Schilderungen aller möglichen Vorkommnisse eine Schwere und Fülle mitzugeben, die ihnen die Eindringlichkeit von Traumbildern verleiht. Sibylle Lewitscharoff ist eine Meisterin der mühelosen Verschmelzung von Tages- und Nachtwirklichkeit. Hier lässt sie keine Abstufung zu, das von Cioran erwähnte Problem der Traumerzählung tritt erst gar nicht ein. Was dieser Erzählerin deutlich vor Augen steht, ob die Lider geöffnet oder geschlossen waren, das hat auch ein Recht, aufs Papier zu gelangen. Ihre Träume kommentieren die Tageslichtwirklichkeit nicht, sondern sie setzen dieser Tageswirklichkeit ihr Ziel. Der Tag muss in den Traum münden, hier erst erlebt er die Vollständigkeit, die ihn überhaupt erzählbar macht. Lewitscharoff erkennt das Traum-Potential in den realen Umständen, so wie sie die gesteigerte Realität der Träume wahrnimmt – ihrer eigenen Träume jedenfalls, es kommt am Ende dann doch immer drauf an, wer es ist, der da träumt. Die Realität ist unvollständig gesehen, wenn sie sich nicht in den Traum öffnet: und deshalb ist die Erzählerin Lewitscharoff, die so kühn und verwegen wie kein Erzähler der Gegenwart sonst in ihren Romanen die Grenzen zwischen Traum, Wachtraum, Vision und der trivialen materiellen Faktenfülle der sogenannten Wirklichkeit überschreitet und überschreitend aufhebt, gerade deswegen Erzrealistin, nur dass ihre Realität eben vollständiger ist als die derjenigen, die sich beifallheischend ihrer metaphysischen Unmusikalität rühmen. Sie erfüllt damit eine der Hauptaufgaben der Kunst: die Gegenstände, die sie sich vornimmt, anzuzünden und zum Leuchten, zum Strahlen und womöglich gar zum Brennen zu bringen. Sie hat den Maßstab literarischen Erzählers für ihre Zeitgenossen gesetzt: Und das Kostbare ist, dass sie es in Form einer einzigartigen sinnlichen Erfahrung getan hat: Erzähler ist, wer den Löwen

entdeckt hat in der Welt, die er beschreibt, oder der zumindest das Fehlen des Löwen darin empört feststellt und beklagt.

Im Frühjahr dieses Jahres stand meine Entscheidung fest, Sibylle Lewitscharoff den Kleist-Preis zu überreichen – es war nicht das, was man eine einsame oder eine gewagte oder eine mutige Entscheidung genannt hätte, denn dazu waren viel zu viele Leser schon von dem Rang der Dichterin überzeugt, aber es war immerhin der erste Preis im noch jungen Jahr 2011, der ihr zuerkannt wurde. Danach setzte, wie sie selbst es sagte, ein regelrechtes »Preisgestöber« ein, jeder Preis oder doch jeder zweite Preis in dieser literaturbesessenen Republik drängte in ihre Richtung; wären all die Preise, die Sibylle Lewitscharoff in den letzten Monaten erhalten hat, Medaillen und Orden, ihre Brust würde klingeln wie die einer verdienten Helden der Arbeit weiland sowjetischer Provenienz. Für den Juror des Kleist-Preises ist dies ein besonderer Anlass zum Glücklichsein – nicht oft gelingt es ihm, mit dem überwiegenden Teil der literarischen Öffentlichkeit einer Meinung zu sein. Die kleine Eitelkeit, mit seiner Wahl in stolzer Exklusivität zu prunken, verschmerzt er gern. Es besteht ja kein Zweifel: Deutschland wird ein besseres Land, wenn viele Deutsche Lewitscharoff lesen. Auf diesem Weg kann es gar nicht genügend Preise geben – ich darf in diesem Sinne die letzte Strophe eines Herbstgedichtes von Conrad Ferdinand Meyer zitieren:

Genug ist nicht genug! Mit vollen Zügen  
Schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses,  
Das Herz, auch es bedarf des Überflusses,  
Genug kann nie und nimmermehr genügen!

Sibylle Lewitscharoff

## REDE ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES 2011

Heute ist mein Glückstag. Ein großer. Aus der Hand des verehrten Martin Mosebach, nach dessen Büchern ich regelrecht süchtig bin, einen Preis zu empfangen, ahhhhh, das ist ein rechter Ölguss für alles, was in meiner Person nach Ruhm- salbung lechzt. Wäre ich ein Mann, würde ich jetzt Mosebachs Hand ergreifen und sie küssen, womöglich darauf niederweinen, was ich aber, wenn ich an die Bos- heitsverwicklung und das Unheilgewitter denke, die aus solcher Handlung für den Kaufmann Piachi einst daraus gefolgt ist, lieber nicht tun sollte, wie später noch genauer zu erläutern sein wird. Auch nicht schlecht, dass der Preis im Namen von Heinrich von Kleist vergeben wird. Ein Doppelschlag, der wohl nur einmal im Leben vorkommt. Sie sehen, meine Damen und Herren, ich bin aufgekratzt, ver- gnügt, gar entzückt!

Während ich die Werke Martin Mosebachs liebe, und zwar ohne die kleinste Reserve, ohne Vorbehalt, ohne heimlichen Kollegenneid sie liebe und genieße, ist mein Verhältnis zu Heinrich von Kleist komplizierter. Geradewegs von Liebe kann ich da nicht reden, eher von einer verstörenden Attraktion, die von seinen Werken auf mich ausgeht.

Wenn über Heinrich von Kleist gesprochen wird, wird gern erwähnt, wie sehr Franz Kafka ihn geschätzt hat. Da ich Kafka-hörig, ja, im Denken sogar eine Kafka-Imitatorin reinsten Wassers bin – die oberste Kafka-Witwe Klaus Wagenbach hat mir vor etlichen Jahren bescheinigt, ebenfalls eine Kafka-Witwe zu sein, Ehrentitel, auf den ich stolz bin – kann ich gar nicht anders, als Kleist auf den Spuren Kafkas hinterherlieben. Dazu beigetragen hat obendrein Robert Walser, der eine wunderbare Miniatur über Kleist geschrieben hat, und Robert Walser liebe ich auch, also gibt es in der Kleist-Frage einen doppelten Liebeshintergrund, der allerdings bitternötig war, denn aus meinem Inneren, dem unbedeutenden Seelenrest, der auf Lewitscharoff allein hört und auf sonst niemand, würde Kleist womöglich nicht zwingend geliebt werden.

Beginnen wir harmlos, ein bisschen persönlich. Schaue ich mir das einzige, als annähernd lebensnah überlieferte Portrait des jungen Kleist an, muss ich mich wundern. Niemals würde ich auf die Idee kommen, in diesen weichen, etwas verschwebten Zügen den Mann vorzufinden, der ein Werk hinterlassen hat, das einer bösartigen Geröllhalde gleicht, von der nach und nach größere Felsbrocken abgehen, um die handelnden Personen, die in seinen Stücken und Erzählungen

sich tummeln, zu erschlagen. Die Physis wird ja gemeinhin bei der Beurteilung eines Menschen, zumindest wenn diese nicht vor laufenden Kameras hergezeigt wird, unterschätzt. Hätte Heinrich von Kleist den muskulären, festen, männlichen Körper seines geliebten Freundes Ernst von Pfuel als eigenen besessen, hätte er gewiss anders gedacht und anders geschrieben, womöglich überhaupt nicht geschrieben. Aber er neigte wohl schon in noch jüngeren Jahren zu einer dezenten Dicklichkeit, und da der Körper das militärisch Unerbittliche in seinen Signalen nicht von selbst verströmte, taten's womöglich die immer wieder gefassten Lebensvorsätze und die niedergeschriebenen Werke. Vergessen wir nicht, das Kind Kleist war ein verstoßenes, nach dem Tod des Vaters von der Mutter in fremde Hände weggegeben, danach war er Kindersoldat, in einer Zeit, da die Folgekonflikte der Französischen Revolution noch mächtig um ihn her brandeten und die unerhört grausamen Exzesse dieser Revolution, die Leichenberge in Paris, die klassizistischen Ideale unterspülten.

Von seinen Werken her gesehen war das kein gemütlicher, lieber Mensch, sondern ein tobender Berserker, immerzu auf Kampf gebürstet, mit dem unwahrscheinlichen Reize begabt, seinen bösen Erfindungen ein diszipliniert verschachteltes Satzkorsett zu verpassen, das einen an der Oberfläche glauben machen will, alles gehe seinen geordneten, verstachelt bürokratischen, emotionsgedämmten Gang. Wobei die Verschlungenheit der Sätze aufhorchen lässt. Manchmal sind sie so voller Drangsal ineinandergeschoben, dass man fürchtet, die Satzteile wollten einander fressen. Und, vergessen wir nicht, Kleist war ein Tempomeister, Meister der Verzögerung und der gerissenen Hinhaltetaktik, aber auch Meister der rasanten Erzählbeschleunigung. Wechsel des Rhythmus und des Tempos schaffen ja so etwas wie die innere Ruhe- oder Erregungsbindung des Lesers, verblüffen ihn und halten ihn wach.

Besser als ich es könnte, hat Günter Blamberger diesen Stil wie folgt charakterisiert: »Der gedrängte, gehetzte, detailreiche, atemlose und hypotaktisch so ungemein verwickelte Stil Kleists ist aus der Kameraltechnik allein nicht abzuleiten. Er folgt ihr partiell und parodiert sie zugleich, er zeigt ihren disziplinatorischen Charakter, ihre nur scheinbare Interesselosigkeit wie ihre Unzulänglichkeit in der Wahrheitsfindung«.<sup>1</sup> Aber um die Wahrheitsfindung geht es doch, wie verwickelt auch immer, oder etwa nicht?

Gleich will ich vorwegnehmen, weshalb meine Sympathie für den Mann gleichsam auf langen Zähnen transportiert wird: da wäre der theatralische Mord und Selbstmord ins Feld zu führen, mit dem er geendet hat und dem ich nichts Anziehendes abgewinnen kann. Selbstmörder sind charakterlich zumeist eine ungute Mischung aus Weichlichkeit und Härte, die auf mich abstoßend wirkt. So auch der weichlich harte Mann Kleist.

Was mich gemeinhin ebenfalls abstößt, ist die moralische Verwilderung, die seine Texte ausdünsten. Ein Tohuwabohu aus Gut und Böse anzurichten, ohne mehr den mindesten Begriff davon zu haben, dass das Böse mit Macht die Wurzel des Seins zerstört und darum auch in einem poetischen Text ein Minimum an

---

<sup>1</sup> Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 237.

Widerstand dagegen aufgeboten werden muss, ein Anker für den Leser oder Zuschauer, ist nicht unbedingt das, was ich in der Literatur suche und was mich begeistern könnte.

Wobei – als generalisierte Behauptung ist dies gegenüber den Werken Kleists ungerecht: in der *Verlobung in St. Domingo* hat die Mestizin Toni gerade diese widerständige Rolle inne, und Toni wirkt um so anziehender, als sie aus einer Umgebung von lauter Rachegierigen als Wunder, als der gänzlich anders verfasste Mensch hervortritt. Eine bestialische Schwankmasse, in der sich die Novelle suhlt, hat in Toni ihren Widerpart. Toni findet zum Mitleid zurück, als sie sich von ihrer Partisanenrolle löst und von der Liebe zum Schweizer Fremdling ergriffen wird.

Dass es das absolute Böse gibt, unvermischt, mit desaströsen Wirkungen, die nur ein ausgeschnitzter Zyniker in etwas irgendwie von irgendwoher nebenher-eilendes Gutes verwandeln kann, darüber legen das 20. Jahrhundert und besonders die Greuel, die aufs Konto der Deutschen darin gehen, Zeugnis ab. Goethe im *Faust* und Kleist in einem Brief haben beide geirrt, wenn sie dem Bösen auf Schleichwegen zutrauten, hinterrücks, gegen die böse Absicht, das Gute zu befördern. Mit derart gemütlichem paradoxalen Pendelschlag ist dem Bösen nicht beizukommen. Nicht zu vergessen, es gibt sehr wohl auch das strahlend Gute, manchmal sogar in der Politik, erkennbar etwa in dem gewaltlosen Beharrungsvermögen eines Mahatma Gandhi.

Trotz der unbehaglichen Verwilderation, die in ihnen gang und gäbe sind: die Texte Kleists üben – Franz Kafka hin oder her, Robert Walser her oder hin – einen Reiz auf mich aus, ich bin versucht zu sagen: einen Reiz wider Willen. Warum bloß? Ich weiß es offen gestanden nicht genau. Vielleicht ist es das unwahrscheinliche Geschiebe seiner Satzperioden, dieses verzögerte Malm- und Mahlwerk des Bösen, das da unnachgiebig in Betrieb genommen wird. Eine böse Obsession, die starren Auges Unheil auf Unheil schichtet und so gut wie keinen davonkommen lässt. Dann sind es wieder einzelne Satzglieder, die mich entzücken, etwa »das aus allen Gemächern emporknitternde Feuer« aus dem *Bettelweib von Locarno*, oder, wenn im *Findling* ein Priester mit »der Lunge der letzten Posaune« dem zum Tode verurteilten Kaufmann Piachi die Schrecknisse der Hölle schildert.

Wenn ich das bisher Geschriebene überlese, kommen mir allerdings Zweifel. Hätte ich in jungen Jahren, also noch während der Schulzeit, Kleist gelesen, wäre ich wahrscheinlich flammend für ihn eingetreten. Der Beweis lässt sich nicht erbringen – ich habe ihn damals nicht gelesen. Da hätte mich gerade das unerbittlich Grausame seiner Schriften angezogen, das heimlich in die terroristische Gewalt Driftende daran. Von den unerhörten Grausamkeiten der französischen Revolution abgestoßen und zugleich genährt, atmet dieses Werk durchaus die Kaltblütigkeit des Terrors, der das Mitleid hinter sich wirft. Wenn ich da an mich selbst denke, wie heftig ich den in der westdeutschen Adenauer- und Kiesinger-Ära noch immer recht selbstgewiss auftretenden ehemaligen Nationalsozialisten den Tod gewünscht und wie ich diese Leute selbst auf grausame Weise nächtens zur Strecke gebracht habe, wird mir etwas mulmig zumute. Hellauf hätte ich gejauchzt, wenn einer das Messer in Filbingers Herz gebohrt hätte, hellauf! Am liebsten hätte

ich es selbst getan. Ich bin zuweilen durchaus ein kalter Hasscharakter. Mitleid, das war etwas für schwächliche Naturen, die den grauenhaften Trott der Ungerechtigkeit perpetuierten. Erst allmählich, aber dafür musste ich etliche Jahre, wenn nicht Jahrzehnte älter werden, und dafür mussten Zweifel an der Haltbarkeit der eigenen moralischen Substanz aufkommen, lernte ich das Mitleid schätzen und hochhalten – als unabdingbar notwendiges Korrektiv einer Gerechtigkeit, die immer dazu neigt, in brutale Selbstgerechtigkeit zu entarten.

Kleist, den Theatermann kenne ich leider zu wenig, zumindest habe ich nur wenige Inszenierungen seiner Stücke gesehen. Das »Käthchen« nicht, die »Familie Schroffenstein« nicht, den »Prinzen von Homburg« nicht, die »Herrmannsschlacht« nicht (von der die Kunde geht, Herr Peymann habe sie – ach, ein halbes Menschenleben ist's schon her – hervorragend inszeniert), und auch die »Penthesilea« nicht. Gesehen habe ich allerdings »Amphytrion«, dieses raffiniert ins Schwimmen geratende Verwirrstück, das um die Frage kreist, wer ist Gott, wer Mensch; gesehen habe ich den »Zerbrochnen Krug« und die berühmte Theater- und Filmadaption der »Marquise von O...« mit Edith Clever; alle drei Inszenierungen waren gut, zwei davon sogar hochwirksam.

Die »Penthesilea« ist mir wesensfremd. Wiewohl ich in meinen Nachtgedanken schon öfter Morde begangen habe – da türmte sich sogar ein stattliches Berglein Leichen auf, wenn auch strikt aus politischen Gerechtigkeitsgründen ein erschossenes und erstochenes; jawohl, nachts weiß ich mit dem Schießeisen und dem Messer umzugehen – so ist mir die Vorstellung, einen begehrenswerten Mann zu schlachten, dennoch fremd.

Anziehungskraft des Magnetismus, ein galvanisch zuckendes Herz herausreißen oder herausbeißen: da nährt sich der Liebesfuror obendrein von den damals heiß diskutierten Wissenschaftsexperimenten. Wie dem auch sei – vermutlich bin ich in Fragen des Liebesgetümmels keine Expertin, bin dafür zu klein und brav und fromm und ängstlich verfasst. Wiewohl ich für die raffinierten Einzeleffekte des Stücks, für die trügerischen Gefühlslagen, die Begriffsstutzigkeit Penthesileas nach vollbrachter Tat, die machtvollen Übersprungshandlungen, für die retardierenden und vorwärtspeitschenden Momente und nicht zuletzt für die zuckende Oberlippe des Odysseus, die László Földényi so herrlich analysiert hat, durchaus empfänglich bin, ist mir die Vorstellung zuwider, eine Frau beiße mitsamt ihren Hunden die Brust des geliebten Mannes auf.

Natürlich kommen in antiken Theaterstücken entsetzliche Greuel vor, sie sind sogar an der Tagesordnung, aber es gibt immer so etwas, was man als den Schutzmantel des Motivs bezeichnen könnte, eine – wenn auch notdürftige – Binnenklärung. Die nackten Greuel werden dadurch mit externalisierten Ansprüchen und Impulsen verwoben. Wenn Agaue ihren Sohn misskennt und im bacchantischen Wahn zerreißt, erfolgt dies aufgrund des bösen Zaubers des beleidigten und rachsüchtigen Dionysos. Agaue gebiert nicht aus sich selbst heraus die mörderischen Impulse. Gut, man kann immer behaupten, ein Gott treibe nur das im Menschen hervor, was in seinem Innersten ohnehin schlummere. Und dennoch: das Dionysos-Motiv hält für den Zuschauer eine gewisse Erleichterung bereit, zumin-

dest die Erleichterung, die eine Scheinrationalität gewähren kann; es ist ja dann eh noch grausam genug, was wirklich geschieht.

Penthesilea aber gebiert den kannibalischen Blutrausch aus sich selbst heraus, kein Gott hat sie dazu verführt, ihre Mitstreiterinnen haben sie nicht zur Extremat angestachelt. Sie hetzt vielmehr ihren Hunden nach und tut es ihnen gleich.

Nachts bin ich überhaupt immer sehr beschäftigt, denke mir, wenn ich zum Beispiel am Abend ein Stück des verehrten Friedrich Schiller gesehen habe, in der Nacht hochmögende Inszenierungen aus, viel schönere noch, als die, die ich gerade gesehen habe. Aber solches Nachschaffen würde bei der ›Penthesilea‹ vollständig versagen. Ich kann sie mir allenfalls im ›Funambule‹ der ›Kinder des Olymp‹ vorstellen, auf einem herrlich almodischen Klimbim-Jahrmarkt also, und zwar als Marionettentheater, damit die Absurdität des erotischen Schlachtgetümmels mitsamt Herz-Ausreißen und Mund-Einwühlen und Zähne-Dreinschlagen in der Burleske mit Klappergebiss und Rollaugen verwimmelt und veralbert wird, pantomimisch im Hintergrund, während im Vordergrund die Kasperle-Zeugen mit ausgestreckten Zeigefingern von den Greueln ihre Berichtsdienste ableisten.

Erlauben Sie mir, nun auf zwei Novellen einzugehen, die, denke ich an Kleist, stark in mir rumoren. Das wäre zum einen ›Der Findling‹, zum anderen ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹.

Im ›Findling‹ explodiert die Gefahr, die von gewählter Verwandtschaft ausgeht, von einer Verwandtschaft, die das Mitleid stiftet und nicht die Natur. Es ist eine reichlich mit Bosheitssaft durchtränkte Versuchsanordnung über die Infamie, die schon in einem kleinen Waisenkind von starrer, unnahbarer Schönheit Wurzeln schlägt, um am Ende eine ganze Familie auszulöschen. Der Findling Nicolo ist ein böser Okkupant. Erst wird durch die von ihm übertragene Pestilenz der natürliche Sohn Piachis dahingerafft, dann darf das Ersatzkind alsbald alles in Besitz nehmen, was dem toten Sohn gehörte: die Kleider, das Bett, später das dem natürlichen Sohn einst zugesetzte Vermögen.

Das erste Vorzeichen des Bösen ist höchst wirkungsvoll in den Text geschleust: nachdem Nicolo auf Piachis Hand niedergeweint hat – wahrlich, dies Auf-die-Hand-Niederweinen ist ein wundervolles Bild – und nachdem er vom alten Kaufmann mit in die Kutsche genommen wurde, hockt er schweigend im Eck, knackt aber laut Nusse, während Piachi tränenverhangen im anderen Eck der Kutsche sitzt. Dies Nusseknecken dröhnt verstörend laut in den Ohren des Lesers, und er bekommt eine Vorahnung, dass da mit scharfen Zähnen noch ziemlich zugebissen und geknackt werden wird. Am Ende knackt und zerbricht gar die Hirnschale Nicolos, und wie des öfteren bei Kleist, spritzt das Gehirn heraus.

Nein, diese Geschichte taugt nicht zur Erbauung. Sie endet nicht in Schönheit und Frieden, endet nicht damit, dass eine gewählte Verwandtschaft über die natürliche obsiegt, Mitleid und zivilisierende familiäre Geselligkeit den Naturverhältnissen überlegen sind. Es ist auch kein Text im Geleis der ›Erfahrungsseelenkunde‹, der sich Karl Philipp Moritz gewidmet hat. Im Gegenteil: hier schreibt ein der natürlichen Genealogie verpflichteter Adelmann, ein zutiefst verschlossener Mann überdies, dem die bürgerlichen Befreiungsversuche in Richtung auf psychologisierende Eigenerkundung, Linderung der Seelenschmerzen durch die Erfor-

schung und Auslotung des eigenen Inneren, bisweilen attraktiv erscheinen mochten, die ihm aber letztlich nicht zugänglich waren. Nein, zum Schluss der Novelle hin ist alles auf Kampf aus, sogar auf einen Endkampf in der Hölle, den der düpierte und betrogene Piachi, dieser zunächst mitleidig und abgewogen agierende Kaufmann, der keineswegs ein familiärer Gewaltherrscher ist, mit seinem bösen Adoptivsohn dort weiterführen will.

In der »Cäcilie« frappiert mich die heilig-unheilige Ambivalenz, die da am laufenden Band vorgeführt wird. Was nach einer typischen Heiligenlegende riecht, ist keine. Wo ein starkes Wunder erscheint, nämlich die heilige Cäcilie selbst, die einen Trupp gewaltbereiter Zerstörer in musikalischen Bann schlägt, einen Trupp, der den Dom zu Aachen in Schutt und Asche legen will, wobei vier rädelshürende Brüder von der Musik sogar nachhaltig verzaubert werden, muss man im nachhinein gleich wieder an der Wirkung des Wunders zweifeln, denn die Kirche fällt nach dem Dreißigjährigen Krieg der Säkularisierung zum Opfer, wie der Erzähler ausdrücklich versichert. Glaubensgekräftigt zieht der Leser seine Nase ganz gewiss nicht aus dieser sonderbaren Geschichte.

Viel ist darin von Stimmen die Rede, und im stimmlichen Bestrickungsvermögen west und irrlichtert sogar der Teufel – selbst wenn es einem guten Zweck dient, nämlich der Aufhaltung von Gewalt. Dem harmonischen Wohlklang, der dem Oratorium entsteigt, das die Nonnen unter der Leitung der heiligen Cäcilie aufführen, entspricht das animalische Geschrei der anschließend verhexten Brüder, die sich bei oberflächlicher Betrachtung zwar wie vorbildliche Katholiken heilig gebärdend aufführen, unheilig aber, wenn zur Nacht das wolfsähnliche Geheul und Geschrei aus ihren Kehlen bricht.

Metaphysischer Wohlklang versus animalisches Gebrüll. Schwer zu sagen, worin sich die Wahrheit Gehör verschafft. Obendrein ist die Schilderung der gemütskranken Brüder, die beim Besuch der Mutter – und auch sonst – wie die Opferstücke um einen Tisch herumsitzen, von einiger Komik. Ob in der Novelle wirklich eine Verlästerung des Wohlklangs mit seiner hochmögenden ideellen Glanzformation in Szene gesetzt ist, ob der Autor allein auf das Rohe und Rauhe, auf das Authentische der quälenden Misstöne setzt, ist schwer zu entscheiden. Vielleicht wollte er die Manier des ausgezierten Gesanges gegen das kunstlose, aus der Tiefe des Leibes kommende Brüllen stellen, um diesem Brüllen einen höheren Rang einzuräumen, wer weiß. Einiges spricht dafür, dass Kleist dem Wohlklang der Musik, dem Wohlklang der Sprache generell misstraute: Sprache, Rhythmus, Wohlklang – »so reizend diese Dinge auch, in sofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich [...] nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst verschwinden zu machen.«

Für mich bleibt die Entscheidung, wem der oberste Rang gebührt, dem Wohlklang oder dem Gebrüll, in der Schwebe, sonst könnte ich die Geschichte vom Musikwunder der heiligen Cäcilie nicht so genießen. Wenn's ästhetisch auf Spitz und Knopf geht, bin ich im Ernstfall gegen Kleist. Für den Wohlklang, gegen das Gebrüll.



DOKUMENTATION  
DES KLEIST-JAHRES 2011



Christine Thewes und Günter Blamberger

## DAS ›KLEIST-JAHR 2011‹ Bilanz und Dokumentation

Woran ermisst sich der Erfolg eines Gedenkjahres? Fragt man einen Theaterintendanten, so wird er sagen: an den Besucherzahlen; fragt man einen Buchhändler, so wird er sagen: an den verkauften Werkausgaben und Biographien. Lassen wir also Zahlen sprechen: 120 000 Besucher der von Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum gemeinsam betreuten Homepage [www.heinrich-von-kleist.org](http://www.heinrich-von-kleist.org) bis zum offiziellen Ende des ›Kleist-Jahres, 28 500 Besucher der ebenfalls gemeinsam veranstalteten Ausstellung ›Kleist: Krise und Experimente im Ephraim-Palais in Berlin und im Kleist-Museum in Frankfurt (Oder), in deren Rahmenprogramm allein fast 100 Lesungen, Gespräche und Konferenzen zu Kleists Lebens- und Werkexperimenten stattfanden. Am Todestag Kleists selbst wurden an 148 Orten auf Initiative der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft Kleists Werke gelesen – in Literaturhäusern, Universitäten und Goethe-Instituten auf fünf Kontinenten. Am Vorabend des 21. November versammelten sich Kleist-Preisträger, Schauspieler, Wissenschaftler und Politiker im Berliner Ensemble, um gemeinsam Kleist zu würdigen. Insgesamt gab es 2 500 Veranstaltungen; im Berliner Gorki-Theater wurden im Rahmen eines fulminanten Kleist-Festivals alle acht Dramen Kleists inszeniert, nebenan, im Collegium Hungaricum, ein Festival mit dem Titel ›Kleist, der Ungar; an der Viadrina in Frankfurt (Oder) gab es ein Kleist-Semester usw. Mehr als 70 Neu- und Reinszenierungen kleistscher Dramen gab es auf deutschen Bühnen, zwanzig große wissenschaftliche Konferenzen weltweit von Sydney bis Krakau und Thun sowie unzählige Lesungen in Buchhandlungen und literarischen Vereinen. Im deutschen Sprachraum beschränkte sich das Interesse nicht allein auf die naheliegenden Gedenkzentren Berlin und Frankfurt (Oder): Hervorzuheben sind u.a. die vielfältigen Aktivitäten des Heilbronner Kleist-Archivs, die Heidelberg-Ausstellung ›Kleist. Etappen der Werkgeschichte‹ oder die Ausstellung von Kleists Briefen in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau.

Quantität ist nicht gleich Qualität, aber erfreulich ist doch, dass sich zum Gedanken Kleists so viele junge Leute engagierten, sichtbar vor allem beim Kleist-Festival des Gorki-Theaters, beim *world wide reading day*, aber auch bei der Doppel-Ausstellung in Berlin und Frankfurt (Oder) und deren Rahmenprogramm; sichtbar auch in der eindrucksvollen Kleist-WG in Frankfurt (Oder), die von SchülerInnen und StudentInnen organisiert wurde. In literarische Gesellschaften werden sich Jugendliche nicht einfach per Mitgliedschaft und Beitragzahlung für ein Jahrbuch

einbinden lassen, aber für ihre Kleist-Begeisterung weiterhin Veranstaltungen und Orte anzubieten, wird eine der großen Aufgaben von Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum in den nächsten Jahren sein, deren Kooperation sich 2011 so wunderbar bewährt hat.

Um attraktiv für ein jüngeres Publikum zu sein, werden sich beide Institutionen weiterhin darum bemühen müssen, die Faszinationsmomente an Kleists Werk, das Unzeitgemäße als Provokation des Zeitgemäßen, zu betonen und damit letztlich auch zu einer Selbstverständigung über das Heutige beizutragen. So stellten beispielsweise viele Veranstaltungen der Reihe »Denkräume« (s.u.) den Versuch dar, Kleists Leben und Werk mit Modellen zu beschreiben und zu begreifen, die der Erfahrungswelt des Menschen von 2011 entsprungen sind. Die scheinbar anachronistische Adaption solcher Wahrnehmungs- und Denkschemata ähnelt Kleist uns an und ermöglicht so eine Diskussion darüber, inwiefern dessen Leben und Werk *coping strategies* für uns Gegenwärtige bereitzuhalten vermögen. Allerdings würde ihm Unrecht getan, wenn wir nicht zugleich die Gegenbewegung vollziehen und das Fremde an ihm zur Geltung kommen lassen würden; wenn wir also unsere Schemata nicht auch zu verändern bereit wären. So versuchte zum Beispiel der Kongress »Adel und Autorschaft« in diesem Sinne, die Rezeption der Literatur um 1800 als einer bürgerlich-idealistischen durch Rückgriff auf Konzepte der »Adeligkeit« zu korrigieren. Die daraus entstehende Fremdheitserfahrung führt im besten Fall dazu, die eigene Situation und die eigene Zeit als historische und damit für zukünftige Generationen fremd Werdende zu begreifen und aus dieser Distanz einen größeren Denk-, Fühl- und Verhaltensspielraum zu gewinnen. Kleists zu gedenken, impliziert also eine Pendelbewegung zwischen »Ähnlich-Machen« und »Fremd-Machen«. Nachzuverfolgen ist diese auf den folgenden Seiten in den Dokumenten zur Doppelausstellung »Kleist: Krise und Experiment«, gefördert von der Kulturstiftung des Bundes, sowie zu den Abschlussfeierlichkeiten zum »Kleist-Jahr 2011« vom 17. bis zum 21. November 2011, gefördert von der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin. Zu den Abschlussveranstaltungen gehörten die internationale Tagung »Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Selbstmords«, das »Fest für Kleist« mit Kleist-Preisträgern und Laudatoren der letzten 25 Jahre, der *world wide reading day* sowie die feierliche Übergabe des mit Mitteln der Cornelissen-Stiftung neu gestalteten Grabes an die Öffentlichkeit mit anschließendem Abschluss im Literarischen Colloquium Berlin. Hier sind schon einige der Förderer des Kleist-Gedenkjahres genannt, ohne deren großzügige Hilfe nichts hätte gelingen können. Grandios war auch die jahrelange Unterstützung in der Vorbereitung der Veranstaltungen durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, durch die Länder Berlin und Brandenburg und die Stadt Frankfurt (Oder).

Für eine umfassende Dokumentation der Aktivitäten sei an dieser Stelle auf die offizielle Homepage (s.o.) verwiesen, die auch zukünftig als Informationsplattform allen Kleist-Interessierten zur Verfügung steht – aus Platzgründen beschränken wir uns im Folgenden darauf, die gemeinsamen Aktivitäten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums in Form von Reden, Pressemitteilungen und -artikeln nachzuzeichnen.

## I. „Kleist: Krise und Experiment“

### **Doppelausstellung**

Ephraim-Palais – Stadtmuseum Berlin; Laufzeit 21. Mai 2011 bis 29. Januar 2012  
Kleist-Museum, Frankfurt (Oder); Laufzeit: 22. Mai 2011 bis 29. Januar 2012

*Kuratorische Leitung:* Prof. Dr. Günter Blamberger, Stefan Iglhaut

*Planung und Gestaltung:* Iglhaut + von Grote

Ein Gemeinschaftsprojekt der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, des Kleist-Museums und des Stadtmuseums Berlin, gefördert von der Kulturstiftung des Bundes

*Zum Konzept – STEFAN IGLHAUT, „Kleist ausstellen, Kleist aufführen“*

Wer sich vornimmt, dem Literaten und Projektemacher Heinrich von Kleist in dessen 200. Todesjahr eine Ausstellung zu widmen, begibt sich unweigerlich in eine Debatte über Literaturausstellungen, die polarisierter kaum sein könnte und die unabhängig von diesem Einzelvorhaben zu den Lieblingsthemen der Museologie und der Kulturgeschichtsschreibung gehört. Am einen Pol warten die Puristen des Objekts und des historischen Artefakts mit ihrer Forderung, die Präsentation ganz auf die Wirkung des Originals und die Besonderheit seiner Überlieferung auszurichten. Die Entschlüsselung etwa von Autographen oder von nachgelassenen Memorabilia setzt häufig, abgewandt vom Exponat, auf dokumentarische und analytische Zugaben in Erläuterungstexten und -medien oder im Katalog. Am anderen Pol versuchen Ausstellungsmacher und Szenographen den Objektbestand einzubinden in bildliche und räumliche Kontexte, sie bilden erzählerisch aufgeladene Bühnen und Ambiente aus, auch mit der Absicht, Verständnisangebote zu schaffen, die außerhalb des Fachpublikums angenommen werden. Szenographie in diesem Sinne öffnet Assoziationsräume und interpretiert dabei den ausgestellten Gegenstand.

Eine Ausstellung über das grandiose Werk von Heinrich von Kleist muss sich zu dieser Debatte in ganz spezifischer Weise positionieren, weil sie auf eine bei Kleist bekannte Exponatarmut zu antworten hat: Wir wollen erzählen von einem extremen Lebenslauf, von extremen literarischen Formen und einem extremen Zeitalter Preußens und Europas nach der Französischen Revolution, aber wir verfügen nicht über umfangreiche Nachlässe oder persönliche Gegenstände, die Handschriften sind rar und nur teilweise überhaupt ausleihbar. Jenseits der Fachdebatte stellt sich den Ausstellungsmachern hier die grundlegende Frage, wie man literarische Themen und Techniken in einer Ausstellung, also im begehbarer Raum, verbildlichen kann, will man mehr als nur Bücher und Manuskripte präsentieren. Günter Blamberger hat für diese Themen und Techniken den Ausdruck Diskursexperimente gewählt, also Schreib- und Lebensexperimente, die für uns nur deshalb rekonstruierbar sind, weil Kleist sie in Sprache gefasst hat. Kleists Diskursexperimente zum Thema einer Ausstellung zu machen, setzt eine Übersetzungsleistung voraus. Aus sprachlichen Gebilden werden Räume, Atmosphären und audiovisuelle Medien. Und den Diskursexperimenten werden jeweils eigene Räume gewidmet: Kleists Verarbeitung seiner Zeit beim Militär, sein Projekt,

Wissenschaftler zu werden, seine in Briefen dargestellten Reisen und sozialen Beziehungen, sein Verlobungsexperiment, seine Literatur, seine redaktionellen und verlegerischen Vorhaben, seine Pädagogik, seine unzähligen Klagen über Geldmangel oder gesundheitliche Beschwerden und seine Todesinszenierung gemeinsam mit Henriette Vogel erscheinen in der Ausstellung »Kleist: Krise und Experiment« als übersetzte Kleist-Diskurse. Das Raumprogramm von insgesamt 26 Themenräumen an zwei Standorten entfaltet sich demzufolge nicht vorrangig anhand gegebener Exponatgruppen, sondern anhand der von Kleist gesetzten Diskurse.

Jeder Raum nutzt in der Regel fünf Bausteine einer Erzählstrategie zur Komposition eines Themas. Ein Raumtext, erstens, umreißt das Thema und nimmt sich die Freiheit, in seinem Umfang die in der Museumswelt meist akribisch eingehaltenen standardisierten Textlängen zu überschreiten. Diese Texte sind weitgehend identisch mit den einleitenden Modultexten im Ausstellungsteil des Kataloges. Die Objektebene, zweitens, stellt Autographen von Kleists Hand, Abschriften aus Kleists Zeit, Erstausgaben, Schriften und Dokumente von Zeitgenossen, Artefakte aus dem Themenkontext vor – etwa vierhundert historische Originalobjekte, die insbesondere den Beständen des Kleist-Museums, Frankfurt (Oder) und des Stadtmuseums Berlin entstammen, sowie zahlreichen weiteren Leihgebern zu danken sind, u.a. der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, der Stiftung Deutsches Historisches Museum, Berlin oder der Universitätsbibliothek Heidelberg. Allen Leihgebern sei an dieser Stelle sehr herzlich gedankt. Eng verbunden mit der Objektpräsentation ist, drittens, das Angebot einer Kleistiana-Mappe, die insbesondere Kleists Briefe im Faksimile und eine zeilengenaue Transkription zum Durchblättern bereithält. So wird die Distanz zu den nicht berührbaren Papierobjekten überbrückt und eine Lesehilfe für die für heutige Augen schwer entzifferbare Handschrift Kleists geschaffen. Jedes Diskusexperiment wird, viertens, in einem Raumbild aufgeführt, einer Bühne, die im Kontrast zu den strengen Exponatarrangements in den Vitrinen freie Ausdrucksformen der Raumbildung und der Medieninszenierung sucht. Diese Inszenierungen schlagen häufig eine Brücke in gegenwärtige Lebens- und Medienwelten und spannen den Bogen zwischen Kleists Umbruchs- und Krisenzeit zu unserer heutigen Krisen- und Risikogesellschaft. Die Ausstellung vollzieht mit diesen Mitteln eine Konfrontation unterschiedlicher historischer und kultureller Komplexe und stellt Kleist immer wieder als Vordenker der Moderne und des modernen Individuums dar. Die Raumbilder dieser Ausstellung haben keinen historisierenden Gestus, sondern sie öffnen Fenster in die Gegenwart, ohne das Fremde und Irritierte an Kleists Schreiben und Denken aufzulösen. Zur Idee, Kleist in einer Ausstellung aufzuführen, gehört schließlich, fünftens, das Angebot einer akustischen Führung durch die Ausstellung, die ausschließlich aus Kleists Briefen und Texten besteht. Nicht ein weiterer Kommentar oder kuratorische Erklärstücke, sondern Kleists eigene Deutungen in seinen eigenen Worten wurden hierfür zu den Themenräumen collagiert und von vier Sprechern umgesetzt. Kleists schwankende Identitäten sind als gesprochene Selbstreflexionen und Berichte, als »Ideenmagazin«, wie er selbst sagt, integraler Bestandteil der Ausstellung.

Der Berliner Teil der Ausstellung gruppieren Kleists Diskursexperimente dramaturgisch um drei Katastrophenräume: das Trauma seiner Militärerfahrungen in Kriegszeiten, die Demütigung Preußens durch Napoleon in der Schlacht von Jena und Auerstedt 1806 und die Todesinszenierung Kleists und Henriette Vogels, die wir in das Gedächtnis von lauter literarischen Selbstmörдern der vergangenen zwei Jahrhunderte einrahmen.<sup>21</sup> 21 Themenräume entfalten sich hier auf einer Gesamtfläche von fast 1 000 qm des rekonstruierten Ephraim-Palais. Im 1777, also in Kleists Geburtsjahr erbauten Kleist-Museum in Frankfurt (Oder), einer ehemaligen Garnisonsschule, werden fünf Räume für Kleists Identitäten genutzt, die er ebenfalls diskursiv umkreist: Eine Bildergalerie präsentiert dicht an dicht Malereien und Zeichnungen von Kleists Portrait, die allesamt der Rezeptionsgeschichte Kleists zuzuordnen sind, da es nur ein verbürgtes Bildnis aus seiner Lebenszeit gibt, die Miniatur von Peter Friedel aus dem Jahr 1801, Kleists Geschenk an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge. Während dieses nur wenige Zentimeter große Bild als hinterleuchtete Reproduktion im Zentrum der Bilderwände platziert ist, werden alle Nachschöpfungen, darunter das berühmte Kleist-Bildnis von Max Slevogt aus dem Jahr 1911, als Originale ausgestellt. Kleists Verhältnis zu seiner Lieblingsschwester Ulrike, das gleichwohl auch von Spannungen und Brüchen gekennzeichnet war, wird in einem Raum erzählt, dessen Architektur in nicht mehr zusammenpassende Formen zerfällt – Kleist als Bruder. Kleist als Netzwerker sozialer Beziehungen an seinen zahlreichen Aufenthaltsorten zeigt der nächste Raum, der durch Knotenpunkte von Freundschafts- und Werkbeziehungen wie ein dreidimensionales Schema heutiger so genannter *social networks* visualisiert wird. Kleist und das Geld sowie Kleists Schreibtechnik und Typografie sind Themen, die in Raumszenierungen grafisch umgesetzt werden.

Auf der Ebene der Raumbilder variieren die Erzähltechniken der Ausstellung in einem breiten Spektrum zwischen Reportagefotografie und Nachrichtenmedien, Filmzitaten und eingefrorenen Bühnenszenen, Theaterkulissen und Videoinstallationen. Die Ausstellungs- und Vitrinenarchitektur berücksichtigt die strengen konservatorischen Anforderungen der historischen Objekte, zeigt sich äußerlich jedoch als zusammengezimmertes Lattenwerk wie in einer Theaterwerkstatt oder einem Künstleratelier, sie demonstriert einen temporären, schnell veränderlichen Charakter, das Vorläufige und Unfertige aus der Werkstatt eines Projektmachers. Nur einige Beispiele: Im Raum über das Marionettentheater erhält der Besucher die Möglichkeit, Kleists Dornauszieher-Episode selbst nachzustellen und die Nachahmungsgeste anhand einer Beobachtungskamera zu kontrollieren – Selbstkontrolle und Verstellung sind Kleists Thema in seinem Aufsatz über das Marionettentheater. In einem Raum, der Kleists Erzählung »Michael Kohlhaas« gewidmet ist, findet der Besucher eine Text-/Bildcollage zur Kohlhaas-Rezeption in den 1960er und 1970er Jahren unter Verwendung von Standbildern aus dem Film »Michael Kohlhaas – der Rebell« von Volker Schlöndorff aus dem Jahr 1969 und Reportagefotografien zu den Terroranschlägen im Deutschen Herbst. Neben Kleists Texten werden Zitate des Juristen Horst Sendler eingespielt, der die Kohlhaas'sche Selbstjustiz und Mordbrennerei – also Fanatismus aus Rechtsgefühl – mit heutigem politischen Fanatismus und religiösen Fundamentalismus in Bezie-

hung setzt, die zu den Hintergründen terroristischer Gewalt gehören. Die Videoinstallation »Kleist läuft gegen Bäume« von Michael Dörfler, Tilman Küntzels pseudowissenschaftliche Kunstobjekte zu Kleists physikalischen Studien und Jula Reindells Kostümbild im Raum »Penthesilea und ihre Schwestern« erweitern die Ausstellungserzählung durch freie künstlerische Projekte und konterkarieren gleichzeitig augenzwinkernd den didaktischen Druck, der sich mitunter über solche Ausstellungsprojekte legt.

Dem Dank Günter Blambergers an alle Beteiligten darf ich mich anschließen.<sup>1</sup> Mein besonderer Dank gilt Günter Blamberger, der durch seine Beharrlichkeit, Experimentierfreude und unerschöpfliche Kleist-Expertise zu jedem Zeitpunkt dieses Projekts zugelassen hat, dass es sich spannungsreich und unbefangen zwischen den Polen der Objektpäsentation und der szenographischen Übersetzung bewegen kann. Der Dialog zwischen einem hoch spezialisierten Wissenschaftler und einem Ausstellungsmacher führte aufgrund ihrer unterschiedlichen Perspektiven auf den Gegenstand Kleist zu der produktiven Reibung, die eine Ausstellung voller Perspektivenwechsel und überraschender erzählerischer Brüche erst hervorbrachte.

*Grußwort – WOLFGANG DE BRUYN (Direktor des Kleist-Museums)*

Als am 4. September 2007 auf Initiative des damaligen Oberbürgermeisters von Frankfurt (Oder), Martin Patzelt, der erste »runde Tisch« als lockerer Meinungsaustausch zur Vorbereitung auf den 200. Todestag Heinrich von Kleists mit Vertretern des Bundes, der Länder Berlin und Brandenburg, der Städte Heilbronn und Thun sowie der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und der Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte e.V. als Träger des Kleist-Museums stattfand, war an eine gemeinsame Initiative aller Akteure noch nicht zu denken. Zu unterschiedlich waren nicht nur die Vorstellungen darüber, wie das Gedenkjahr 2011 angemessen begangen werden sollte, sondern auch die Voraussetzungen der potenziellen Beteiligten. Nach intensiven Diskussionen und Abstimmungsprozessen legten Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum im Juli 2008 ein Grundlagenpapier zur weiteren Konzeptentwicklung vor, das mit Berlin als Schreibe- und Sterbeort und Frankfurt als Geburtsstadt nicht nur die Zentren des Geschehens definierte, sondern den Ausbau der Zusammenarbeit zwischen beiden Institutionen über das Gedenkjahr hinaus als übergreifendes Ziel festschrieb. Dank einer Anschubfinanzierung aus Frankfurt konnte Stefan Iglhaut als Mitglied der Kleist-Gesellschaft mit der Planung des Jahres beauftragt werden. Im weiteren Prozess gelang es, den Bund sowie die Länder Berlin und Brandenburg als Unterstützer zu gewinnen. Ausgehend vom heutigen Verständnis von Kleists Aktualität gleichsam als Leitmotiv des Gedenkjahres, sollte mehr denn je die Bewahrung, Erforschung und Vermittlung seines Erbes in das öffentliche Blickfeld gerückt werden – und damit als herausgehobenes Ziel der Erweiterungsbau des Kleist-Museums, in den die Geschäfts-

---

<sup>1</sup> Anm. d. Red.: Günter Blambergers Eröffnungsreden zur Ausstellung sind im KJb 2011 abgedruckt.

stelle der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft mit Fertigstellung Ende 2012 einziehen wird.

Die erfolgreiche Eröffnung des Kleist-Jahres unter der Schirmherrschaft des Bundespräsidenten am 4. März in der Taufkirche des Dichters hat die Sinnfälligkeit der Kooperation beider Vereine überzeugend unter Beweis gestellt. Und die Ausstellung zum Kleist-Jahr 2011 setzt dies folgerichtig an jenen zwei Orten fort, die für Anfang und Ende des kurzen, wechselvollen Lebens Kleists stehen – Berlin und Frankfurt an der Oder. Wenn sich *„Kleist: Krise und Experiment“* auch davor hütet, vorgefertigte Sichtweisen anzubieten, lassen vielleicht die suggestiven Bild- und Klangwelten auch Freiraum für die Vision eines Zusammengehens beider Vereine nach dem Modell des Kleist-Jahrs 1911, als sich Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft und Kultur in einer Stiftung vereinten.

Mir bleibt an dieser Stelle nur, all jenen Dank zu sagen, die sich auf das experimentelle *„Wagnis“* dieser Präsentation eingelassen haben. Hortensia Völckers, künstlerische Direktorin und Vorstand der Kulturstiftung des Bundes, danke ich vor allem für ihr Vertrauen in die Umsetzung der mit Konventionen der Literaturvermittlung brechenden Projektidee. Mit ihrer Entscheidung, die Doppelausstellung als Kernstück jener Vorhaben zu fördern, die dem in poetischen Krisen-Obsessionen verhafteten Wegbereiter der literarischen Moderne endlich die ihm gebührende Anerkennung verschaffen, hat sie gleichzeitig die vertiefte Zusammenarbeit der federführenden Einrichtungen des Kleist-Jahres, der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums, gewürdigt. Schwer fällt es mir, die Verdienste von Prof. Günter Blamberger und Stefan Iglhaut auf die Kuratierung der Ausstellung zu beschränken, waren sie doch die Initiatoren dieses Jubiläumsjahres und haben in visionärer Beharrlichkeit und missionarischer Überzeugungskraft nicht nur Bedenken zerstreuen, sondern auch Begeisterung wecken können. Dr. Franziska Nentwig, Generaldirektorin des Stadtmuseums Berlin, musste von der länderübergreifenden und damit Modellcharakter tragenden Idee, den Bogen der Ausstellung und ihres beeindruckenden Rahmenprogramms von Kleists Geburtsstadt an der Oder zum Ort seines künstlerischen Schaffens der letzten Jahre und Sterbeort Berlin zu spannen, nicht erst überzeugt werden. Die sich dadurch eröffnenden, auch kulturtouristischen Perspektiven sind beispielgebend für die Entwicklung und Vernetzung des Berlin-Brandenburgischen Raumes mit dem Ziel, die verblüffende Aktualität Kleists im Leben wie im Werk immer wieder neu aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu hinterfragen.

### **Rahmenprogramm zur Ausstellung**

Die zentralen Veranstaltungen wurden als sogenannte *„Denkräume“* konzipiert – ein Konzept, das davon ausgeht, dass Denken gebunden ist und bleibt an den Ort, dem es entspringt, und folglich nur im Rückgriff auf diesen Ursprung nachgezeichnet werden kann. Thematisch wurden die Veranstaltungen dabei an einzelne Ausstellungsräume angebunden, die Ausstellung wurde somit performativ in den städtischen Raum erweitert.

*DENKRAUM I – Die Berechenbarkeit der Seele*

3. Juli 2011, 19 Uhr, Nikolaikirche Berlin

*Gespräch mit Prof. Dr. Rüdiger Görner und Dr. Wolfgang Schmidbauer*

*Lesung mit Matti Krause aus Raphael Graefes »Die Geschichte meiner Seele«*

*Moderation: Dr. Martin Roussel*

»– Ich weiß nicht, liebe Wilhelmine, ob Du diese zwei Gedanken: *Wahrheit u. Bildung*, mit einer solchen Heiligkeit denken kannst, als ich – Das freilich, würde doch nötig sein, wenn Du den Verfolg dieser Geschichte meiner Seele verstehen willst.« (Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, 22. März 1801) – Die »Geschichte meiner Seele« ist – wenn wir Kleist glauben dürfen – der Titel seiner verschollenen Autobiografie. Wir behaften uns mit der Fiktion und lasen aus Raphael Graefes gleichnamigem Text. Anschließend erörterten der Germanist Rüdiger Görner und der Psychoanalytiker Wolfgang Schmidbauer, was und wie viel sich über Kleist wirklich sagen lässt.

*DENKRAUM II – Kleist als Projektemacher*

17. September 2011, 19 Uhr, betahaus Berlin

*Gespräch mit Prof. Dr. Markus Krajewski und Rafael Horzon*

*Einführung und Moderation: Prof. Dr. Günter Blamberger*

Was hat man heute und was hat man zu Zeiten Kleists unter einem »Projektemacher« zu verstehen? Einen unsoliden Charakter, der nicht weiß, was er will, oder einen »Vorfechter für die Nachwelt« (so Adam Müller über Kleist), der sein Leben als ständiges Experiment betrachtet und dabei »Projekte für die Zukunft« (Friedrich Schlegel) entwirft? – War Kleist ein solcher Projektemacher?

Er entstammte einer märkischen Adelsfamilie und erlebte Zeiten einer grandiosen Entzicherung der Ständegeellschaft, in der gerade die Karrieren von Aristokraten neu zu definieren waren. Aus einer permanenten Krisenerfahrung heraus entwickelte er seine Ideen und neue Lebensentwürfe sowie eine Reihe von Diskursexperimenten in Militär, Wissenschaft oder Literatur. Als Persönlichkeit, Dramatiker und Erzähler mit extremen Positionen und von seinen Zeitgenossen unverstanden, gilt Kleist heute als moderner Charakter, der um 1800 in die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche in Deutschland geriet.

Der Medienhistoriker Markus Krajewski und das Multitalent Rafael Horzon (Das weisse Buch, 2010) zogen Verbindungen zur »patchwork-identity« der jüngsten Generationen und diskutierten die Qualitäten des Projektemachers damals wie heute.

*DENKRAUM III – Homosexualität als Katalysator dichterischer Kreativität oder*

*Gibt es eine schwule Ästhetik? Kleist als Exempel*

21. September 2011, 19.30 Uhr, SchwuZ Berlin

*Diskussion mit Prof. Dr. Heinrich Detering, Prof. Dr. Dieter Ingenschay und Joachim Bartholomae*

*Lesung mit Cora Frost*

»Ich habe deinen schönen Leib oft, wenn du in Thun vor meinen Augen in den See stiegest, mit wahrhaft mädchenhaften Gefühlen betrachtet. [...] Ich heirathe niemals, sei du die Frau mir, die Kinder, und die Enkel!«

Diese Zeilen entstammen einem Brief, den Heinrich von Kleist im Januar 1805 an seinen Freund Ernst von Pfuel schrieb. Seit seiner Entdeckung im Jahre 1902 bildet er die Grundlage für Spekulationen über Kleists sexuelle Identität: Was war emphatisch gesteigerte Männerfreundschaft, was Männerliebe? Fakt ist, dass letztere zu Zeiten Kleists kaum öffentlich geäußert werden konnte. Aus dem Zwang zur Tarnung aber kann sich dichterische Potenz entwickeln: Was nicht ausgesprochen oder gezeigt werden darf, bringt Bilder hervor, die zugleich enthüllen und verhüllen.

Gemeinsam gingen die Literaturwissenschaftler Heinrich Detering und Dieter Ingenschay dem Zusammenhang von sexuellem Begehr, Camouflage und Kreativität nach: Gibt es

eine homosexuelle Ästhetik? Unterstützt wurden sie dabei von Joachim Bartholomae, Verleger und Lektor des Männer schwarm -Verlags. Kleists Texte wurden gelesen von der Schauspielerin und Sängerin Cora Frost.

*DENKRAUM IV – Riskante Bewegungen: Kleists Boxer-Anekdote*

9. Oktober 2011, 19 Uhr, Johann-Trollmann-Halle / Box Camp, Berlin

*Diskussion* mit Prof. Dr. Heather Cameron, Dr. Jan Söffner und Sebastian Sylvester (ehem. IBF-Weltmeister im Mittelgewicht)

*Moderation:* Prof. Dr. Günter Blamberger

Angesichts der Destabilisierung der gesellschaftlichen und politischen Ordnung durch die Französische Revolution und die Napoleonischen Kriege begann Kleist, sich in seinen Werken mit Szenarien des Kontrollverlusts zu beschäftigen. Als einer der ersten deutschen Schriftsteller griff er hierfür auf die Welt des Kampfsports zurück: »Das Leben selbst ist ein Kampf mit dem Schicksal; und es verhält sich auch mit dem Handeln wie mit dem Ringen. Der Athlet kann, in dem Augenblick, da er seinen Gegner umfaßt hält, schlechthin nach keiner anderen Rücksicht, als nach bloß augenblicklichen Eingebungen verfahren; und derjenige, der berechnen wollte, welche Muskeln er anstrengen, welche Glieder er in Bewegung setzen soll, um zu überwinden, würde unfehlbar den Kürzeren ziehen, und unterliegen.« (Von der Überlegung)

Ring- und Boxkampf liefern Kleist Modelle für eine Philosophie kreativen Handelns in Situationen, deren Ausgang unberechenbar ist. Am 9. Oktober ergründeten in der Johann-Trollmann-Halle Heather Cameron, Erziehungswissenschaftlerin und Gründerin von Box-girls, und der Literaturwissenschaftler Jan Söffner mit dem Boxer Sebastian Sylvester die Faszination riskanter Bewegungen.

*DENKRAUM V – »Bad News are Good News«: Kleist als Katastrophen spezialist in seiner Dichtung und in den ›Berliner Abendblättern‹*

10. Oktober 2011, 19 Uhr, Der Tagesspiegel, Berlin

*Gespräch* mit Prof. Dr. Peter von Becker und Prof. Dr. Justus Fetscher

*Lesung* mit Anna Stieblich

*Einführung und Moderation:* Prof. Dr. Günter Blamberger

Im Oktober 1810 begann Kleist, die *›Berliner Abendblätter‹* herauszugeben – die erste deutsche Boulevardzeitung, in der literarische Texte gleichrangig neben Sensationsnachrichten abgedruckt wurden. Kleist lebte im wahrsten Sinne des Wortes von schlechten Nachrichten: Erst die offizielle Lizenz, Polizeimeldungen abdrucken zu dürfen, sicherte seine Auflage. Als ihm diese im Frühjahr 1811 entzogen wurde, sank das Interesse rapide, sodass die *›Berliner Abendblätter‹* bald darauf eingestellt werden mussten. Dass schlechte Nachrichten gute Nachrichten sind, gilt aber auch für uns Leser, die wir den katastrophischen Szenarien in Kleists Werken einige der bedeutendsten Novellen der deutschen Literatur verdanken.

Große Literatur erzählt in den seltensten Fällen von glücklichen Zeiten, vielmehr sind Elend und Unglück und Katastrophen ihr Metier. Warum faszinieren schlechte Nachrichten? Darüber sprachen der Journalist und Schriftsteller Peter von Becker und der Literaturwissenschaftler Justus Fetscher am 10. Oktober. Unterstützt wurden sie dabei von der Schauspielerin Anna Stieblich, die mit ihrer Rolle in *›Türkisch für Anfänger‹* bekannt wurde.

*DENKRAUM VI – »Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt ...«*

21. Oktober 2011, 19 Uhr, Kleist-Museum, Frankfurt (Oder)

Dr. Jens Bisky im *Gespräch* mit Norbert Bisky

Jens Bisky, Journalist, Autor, promovierter Kulturwissenschaftler, Vorstandsmitglied der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Biograph, diskutierte mit seinem Bruder Norbert Bisky, einem wichtigen und national sowie international erfolgreichen deutschen Künstler, der von sich sagt: »Ich habe angefangen zu malen, weil ich ein tiefes Misstrauen

Worten gegenüber entwickelt habe«, über Kleists Bild und dessen Rezeption, über Kunst und Literatur. Norbert Bisky sagte in einem ›Zeit-Interview zu seinem künstlerischen Ansatz: »Ich habe, wenn ich male, keine Betrachter im Kopf, sondern mich selbst. Ich versuche die Bilder so gut zu machen, wie ich kann und meine eigenen Visionen zu verarbeiten. [...] Die Besucher kommen wieder mit ihren eigenen Geschichten, mit ihrer eigenen Biographie, mit den Dingen, die sie so im Kopf haben. Ich glaube, zuallererst sind Bilder ein Spiegel, in den man hineinschaut.« – Eine gemeinsame Veranstaltung des Kleist-Museums und der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft

*DENKRAUM VII – Wartesaal Deutschland (1800/2000)*

4. November 2011, 19.30 Uhr, Jacob-und-Wilhelm-Grimm-Zentrum / Auditorium, HU Berlin

*Diskussion mit Prof. Dr. Joseph Vogl und Prof. Dr. Herfried Münkler*

*Einführung und Moderation: Prof. Dr. Günter Blamberger*

Kleist empfand das Preußen Friedrich Wilhelms III. als Wartesaal, das – zutiefst reformbedürftig – im Wettbewerb der europäischen Staaten unterzugehen drohte. In den ›Berliner Abendblättern mischte er sich in die Tagespolitik ein und optierte dabei für die Position der preußischen Reformer. Der damaligen Entsicherung der Ständegesellschaft lässt sich diejenige der heutigen Mittelstandsgesellschaft gegenüberstellen: Der Kulturwissenschaftler Joseph Vogl (Das Gespenst des Kapitals) und der Politikwissenschaftler Herfried Münkler (Mitte und Maß) schlugen eine Brücke von der damaligen Reformbedürftigkeit zur Debatte um die Reformbedürftigkeit der Bundesrepublik, von den liberalen Forderungen um 1800 zur aktuellen Krise des Liberalismus. Im Sinne Kleists interessierte dabei nicht zuletzt die Frage, in welcher Art und Weise die Literatur auf die Krisenerfahrung einer destabilisierten Ordnung damals wie heute reagiert.

*DENKRAUM VIII – Über die allmähliche Verfertigung eines Dichters beim Dichten*

7. November 2011, 19.30 Uhr, Literaturhaus Berlin

*Gespräch mit Prof. Dr. Michael Lentz und Studenten des Deutschen Literaturinstituts in Leipzig. Lesungen durch die Autoren.*

*Einführung und Moderation: Prof. Dr. Günter Blamberger*

Wie wird ein ehemaliger Soldat ohne große Bildung wie Kleist zum Schriftsteller? War die Melancholie über den vergeblichen Liebesversuch mit seiner Verlobten Wilhelmine die Muse und das Therapeuticum für die Poesie? Brauchte es eine Gemeinschaft von Literaten, die als Schutz und Katalysator von Kleists Kreativität diente? Den realen dichterischen Konkurrenzkampf mit den Schweizer Freunden Zschokke, Gessner und Wieland oder den imaginären mit Shakespeare? Spornte Kleist die Erinnerung an den Verwandten Ewald von Kleist an, der vom Soldaten zum gefeierten Poeten wurde? Kleist gab über die Ursprünge seines Schreibens nichts preis. Anders als Schiller oder Goethe verfasste er keine großen dichtungstheoretischen Schriften, aber kleine Essays, und einer davon verrät schon im Titel, was das entscheidende Bewegungsmoment von Kreativität sein könnte, jenseits aller Legenden über die geheimnisvollen Kräfte der großen Genies: ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. Mehr als 200 Jahre nach dem Entstehen dieses einflussreichen Textes diskutierten Michael Lentz, Lyriker und Professor für Kreatives Schreiben am Deutschen Literaturinstitut, und seine Studenten über das Schöpferische und dessen Ursprung.

*DENKRAUM XI – Kleist im Diskurs: Amt und Lebensentwürfe*

8. November 2011, 20 Uhr, Collegium Hungaricum Berlin

*Gespräch mit Prof. Dr. Norbert Lammert (Bundestagspräsident) und Prof. Dr. Günter Blamberger*

›Ich will kein Amt nehmen«, schreibt Kleist. »Warum will ich es nicht? – O wie viele Antworten liegen mir auf der Seele! Ich kann nicht eingreifen in ein Interesse, das ich mit mei-

ner Vernunft nicht prüfen darf. Ich soll tun, was der Staat von mir verlangt, u doch soll ich nicht untersuchen, ob das, was er von mir verlangt, gut ist.« Der Kleist-Liebhaber und -Kenner Norbert Lammert hat das zweithöchste Amt in unserem Staate inne. Aus dieser Perspektive heraus las er Kleists Briefe und verdeutlichte dessen Vorstellungen und Lebensentwürfe. Mal nah, mal fern von Ämtern untersuchte Lammert im Gespräch mit Günter Blamberger die Rolle Kleists im preußischen Machtgefüge.  
Eine gemeinsame Veranstaltung des Kleistfestivals am Maxim Gorki Theater, der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Collegium Hungaricum Berlin.

### **Pressestimmen zur Ausstellung**

- 1) ECKHARD FUHR: Spuren eines ruhelosen Nomaden. In: Berliner Morgenpost vom 21. Mai 2011.

Wenn man die Häuser Goethes oder Schillers in Weimar besucht, dann kann man sich wenigstens der Illusion hingeben, man sei den beiden nahe. Es hat sich ja außer den Werken manches von dem erhalten, was ihr alltägliches Leben und Schaffen begleitete.

Von Heinrich von Kleist ist aber kaum etwas auf uns gekommen. Kleist hat ein kühnes, sperriges Werk hinterlassen. Als Person aber lebt er nur schemenhaft in der Literaturgeschichte.

Das aus Anlass des 200. Todestages ausgerufene Kleist-Jahr wartet mit einer Fülle von Veranstaltungen auf, die alle dem kühnen Ziel dienen, den Schwierigen, Zerrissenen, schwer Greifbaren einem heutigen Publikum näher zu bringen, für ihn zu werben, ihn im kulturellen Bewusstsein vor allem Berlins und Brandenburgs fester zu verankern. Die Ausstellung »Kleist: Krise und Experiment« ist das zentrale Ereignis des Kleist-Jahres. Wer sie vollständig sehen will, muss sich auf Reisen begeben, was angemessen ist, wenn man den Lebensspuren eines ruhelosen Nomaden folgt. Der Berliner Teil der Doppelausstellung wurde gestern Abend im Ephraim Palais eröffnet. Der Frankfurter Teil folgt am Sonntag im Kleist-Museum.

In Kleists Geburtsstadt Frankfurt (Oder) widmet sich die Ausstellung vor allem seinem persönlichen Umfeld, seiner Familie, seinen Freundschaften. In Berlin folgt der Besucher Kleists Lebensreise, die von einem dauernden Wechsel von katastrophischem Scheitern und Aufbrüchen zu neuen Ufern geprägt war. Kleist wurde zwar in eine traditionsreiche preußische Offiziersfamilie hineingeboren. Doch niemals stand er in gesicherten Lebensverhältnissen. Seine Erfahrungen als Kindersoldat und jugendlicher Offizier in den Koalitionskriegen traumatisierten ihn. Er gab die militärische Laufbahn auf, wandte sich der Wissenschaft zu, versuchte die Beamtenlaufbahn einzuschlagen, wollte als freier Bauer in der Schweiz leben, wurde in Berlin Herausgeber der ersten Boulevardzeitung Deutschlands, suchte Ruhm als Dichter, der ihm zeitlebens versagt blieb. Für den märkischen Aristokraten Kleist veränderte sich die Welt zwischen der Französischen Revolution und der Niederlage Preußens gegen Napoleon in rasendem Tempo. In höchst modern anmutender Weise reagierte Kleist auf die außer Rand und Band geratene Zeit, indem er sich permanent neu erfand. Zeitlebens blieb er ein traumatisierter Träumer.

Wie aber zeigt man so etwas in einer Ausstellung, wenn außer Autografen kaum authentische Objekte vorhanden sind? Die beiden Kuratoren, der Kleist-Biograf Günter Blamberger und der Ausstellungsmacher Stefan Iglhaut, leiten aus dem Mangel die Freiheit des Inszenierens ab. Es ist zwar in der Doppelausstellung eine bemerkenswert hohe Zahl an originalen Kleist-Manuskripten zu sehen. Aber man muss sie in ihren Vitrinen suchen. Sie stehen nicht als auratische Kleinodien im Zentrum der Rauminstallationen. Jeder Besucher bekommt einen Audioguide, mit dem ihn Kleist selbst durch die Ausstellung führt. Man hat Kleists Briefe an die Schwester Ulrike oder die Tante Helene von Massow im Ohr, wenn

man vor den Porträts von mehr als dreißig Generälen aus dem Geschlecht der Kleists steht, vor denen sich die Original-Uniform eines kleinen Fahnenjunkers mitleiderregend ausnimmt. Historische Informationen bieten ausführliche Texttafeln. Der Hunger nach dem Original wird so zwar nicht gestillt. Aber es gibt doch einzelne Räume von hoher Suggestionskraft, die dem Besucher das Gefühl geben, in den Kosmos Kleist eingetreten zu sein.

2) PETER VON BECKER: Unüberwindliche Nähe. In: *Der Tagesspiegel* vom 26. Mai 2011.

Ein Mädchen hockt verwaist in einer zur Trümmerwüste gewordenen verlorenen Heimat. Das Bild – aus Japan, von diesem Frühjahr. Dazu ist auf einer Wandtafel ein Textauszug aus Heinrich von Kleists Erzählung „Das Erdbeben von Chilic [sic] zu lesen, erstmals veröffentlicht im September 1807 im Tübinger ›Morgenblatt für die gebildeten Stände‹.

Im zweiten Stock des Berliner Ephraim-Palais gibt es in der an diesem Wochenende eröffneten Ausstellung „Kleist: Krise und Experiment“ einen Raum zum Thema „Katastrophen in der Literatur“. An den Wänden finden sich auch Ausschnitte aus weiteren Kleist-Novellen, in denen der von der Obrigkeit missachtete Rosshändler Kohlhaas zum Mordbrenner wird, in denen Aufstände, Feuersbrünste, Pest und Vergewaltigung die Handlung eröffnen oder beschließen.

Und immer korrespondiert ein Bild von heute mit den tollwütig graziösen Erzählungen: etwa eine vermutlich vergewaltigte Frau aus einem afrikanischen Stammeskrieg mit der im Krieg und Traum geschwängerten „Marquise von O.“

Der „Michael Kohlhaas“ bekommt später noch einen eigenen Raum, mit Filmprojektionen zu Selbstjustiz, RAF-Terrorismus und Kurzszenen aus Volker Schlöndorffs Verfilmung von 1969. Das alles ist gewiss kein besonders ingenöser Ausstellungseinfall. Aber ein Versuch, die imaginäre Gegenwart poetischer Entwürfe anschaulich zu machen. Die „Katastrophen in der Literatur“ entspringen ja oft genug auch Katastrophen im Leben.

Zumal im Falle Kleist, dessen 2011 gefeiertes Jubiläum ja an einen Doppelselbstmord und zugleich zweifachen Freitod anknüpft. Im November vor 200 Jahren erschoss der gerade 34-jährige Dichter seine Gefährtin Henriette Vogel (auf deren Wunsch) und dann sich selber, in Berlin am Kleinen Wannsee. Schoss ihr ins Herz und sich in den Kopf.

Dieser Kindskopf, ein Bubengesicht, weich, mitträumerischen Augen zum Staunen und fast weiblich vollen Lippen. Ein Kindskopf, der die Welt voll Sehnsucht und Entsetzen sah und in dem Erfahrung und Erfindung so lange explodierten, bis er selbst zerspringen musste. Ein blauäugiges Wunderkind, manchmal auch mit wild aufgerissenem Blick. Dieses Bild taucht in Varianten immer wieder auf, auch wenn von Heinrich von Kleist nur ein einziges als authentisch geltendes, weil in Kleists Auftrag nach dem lebenden Vorbild gemaltes Porträt existiert. Es ist eine farbige Miniatur auf Elfenbein, 7,5 mal 5,5 Zentimeter, 1801 von Peter Friedel gemalt und ein Geschenk für Kleists Verlobte Wilhelmine von Zenge. Ähnlich wie bei Büchner: kaum ein fester Umriss, ein jähes, zu kurzes Leben, aber ein Werk, das strahlt und riesige Schatten wirft.

Vom jungen Büchner gibt es immerhin eine Locke. Aus Kleists Besitz kaum eine Kaffeetasse. Aber noch 250 gerettete Manuskripte und Briefe. Nur kann man die nicht alle ausstellen, und Kleists Handschrift, die von zierlicher Kalligrafie zu kühnen, steilen Zacken wechselt, ist meist nur für Kenner zu lesen.

Trotzdem gibt es in der vom Berliner Stadtmuseum im Ephraim-Palais gezeigten Schau, die den Hauptteil einer Doppelausstellung in Zusammenarbeit mit dem Kleist-Museum in Kleists Geburtsstadt Frankfurt/Oder präsentiert, ein paar richtig auratische Autografen. Das mit Abstand kostbarste, auf fast eine Million Euro geschätzte Objekt ist die 102-seitige Handschrift der „Familie Ghonorez“, Kleists erstem Drama, das 1803 in der Schweiz als anonymer Druck unter dem bis heute maßgeblichen Titel „Familie Schroffenstein“ erscheint (auch davon liegt ein rares Exemplar in der Vitrine).

Viel kurioser aber ist die Sektion »Fantastische Ideen, futuristische Projekte«. Hier beeindrucken elektromagnetische Kolben, die verblüffend genau einem funkensprühenden Geschlechtswerkzeug gleichen, es gibt als Kunstobjekt eine »Magnetresonanzspindel« – all das soll Kleists naturwissenschaftliche Interessen während seines dreisemestrigen Studiums ab 1799 an der Frankfurter Viadrina illustrieren. Oder eher assoziieren. Was Kleists nicht nur in poetische Projekte ausschweifendem Brausekopf wohl besser entspricht.

Ein Manuskriptblatt zeigt auch Kleists 1805 skizzierten Bau eines U-Boots. Und wer sich noch dem Audioguide anvertraut, hört, was Kleist wenig später dann als Herausgeber und Autor der »Berliner Abendblätter« notierte: die Erfindung eines elektrischen Telegrafen, der mittels der »Fernschreibkunst« eine Nachricht rund um die Welt noch in der Sekunde ihrer Formulierung beim Empfänger landen lasse. Für schwerere Sendungen (Beilagen und Pakete) empfiehlt Kleist dagegen eine mehr artilleristische »Wurf- oder Bombenpost«.

Das Polare als Prinzip nicht nur der physikalischen Spannung galt auch für Kleists Leben und Dichtung. Manifestiert in Anziehung und Abstoßung, im Widerspiel von Genialität und Misserfolg, von Kriegsnähe und Friedenshunger, von höchster Zärtlichkeit und dem Faszinosum tiefster Grausamkeit, von Liebessehnsucht und Abstand: jener »unüberwindlichen Nähe« (ein Ausdruck von Botho Strauß) auch zwischen den Geschlechtern. Kleist war, ähnlich wie Kafka, mehr ein Erotiker auf dem Papier als im leibhaften Leben.

Man geht in dieser vom vorzüglichen Kleist-Biografen Günter Blamberger kulturgechichtlich interessant konzipierten und von dem Szenografen Stefan Iglhaut mit wechselseitigem Glück realisierten Ausstellung etwa einer Topografie der Kleistschen Reisen durch Deutschland und Europa nach. Dabei treten wir auf die im eingelegten Holzboden vergrößerte Zeichnung eines Würzburger Torbogens, in dem die Wölbungssteine sich statisch stützen. Sturz und Halt. Kleist hat das Detail 1800 sofort als Symbol seiner eigenen Existenz erkannt.

Weniger schlagend wirken andere Bebilderungsversuche. In einer Vitrine der schwärmerische Brief an den Herzensfreund Ernst von Pfuel – und auf der Leinwand ein läppischer Privatfilm von badenden jungen Männern. Oder graue Aktenattrappen und Zeitungsstapel, die Kleists gescheiterte Reformideen und sein Engagement als Redakteur der (tollen, Poesie und Boulevard verbindenden) »Berliner Abendblätter« illustrieren sollen.

Selbst für das aufregendste Motiv finden sich nur schwache Symbole. Der »nach sieben unwiderbringlich verlorenen Jahren« (H.v.K.) aus dem Militärdienst geschiedene Jungoffizier blieb als Friedenssehnsüchtiger doch ein Gewalt-Faszinierter und zugleich auf humane Erlösung auch im Kriegsstaat Hoffender, bis zu seinem finalen Drama vom »Prinzen von Homburg«. Aber hierzu bietet die Berliner Ausstellung nur historisch unscharfe Bildassoziationen zum Stichwort »Kindersoldat« und ein paar gekreuzte Schwerter und Flinten. Am originellsten ist da noch das alte Türschloss des Brandenburger Tors mit den Schlüsseln, die Napoleon bei der Übergabe von Berlin einst ausgehändigt wurden.

Der vorletzte Raum mit den simulierten Todesanzeigen Henriette Vogels, Kleists und vieler weiterer Selbstmörder der Kulturgeschichte heißt »Ökonomie des Opfers«. Sinngemäß: Tausche Leben gegen Nachruhm. Doch für Kleists rühmliches Nachleben finden sich allein ein paar Buchausgaben oder Gedenkmünzen in einer Vitrine. Die internationale Rezeption fehlt ebenso wie überhaupt die wahre Entdeckung Kleists: auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Nichts davon.

»Krise und Experiment: Das ist alles und jedes bei Kleist – und macht die Leitidee so treffend wie vage. Viel bescheidener bleibt da der Frankfurter Teil der Ausstellung in den kleinen verwinkelten Räumen des barocken Kleist-Museums an der Oder. Hier sind Hinweise auf Herkunft und Anfänge versammelt, etwa die Familienbibel der Kleist-Sippe, auch wenn man nicht sagen kann, ob der junge Heinrich das Buch je berührt hat. Es gibt zu wenig – und Frankfurt wartet auf einen nicht vor 2013 eröffnenden Aus- und Neubau neben dem jetzigen Haus.

Was Frankfurt freilich bietet, versteckt sich wenige Schritte vom Museum in der Großen Oderstraße 26/27. Im Erdgeschoss eines eher ärmlichen Nachkriegsbau hat die Museumsädagogin Christina Dalchau zusammen mit (nicht nur) Frankfurter Schülern und einigen Studenten ein fabelhaftes »internationales Jugendprojekt« verwirklicht: die »Kleist-WG«. In gut einem Dutzend Räumen haben Jugendliche auf erstaunlichem Niveau ganz unterschiedliche Ideen zu Werk und Leben Kleists installiert. Es gibt Traum- und Alpträumkabinette mit Brandspuren, geborstenen Möbeln, gesplitterten Spiegeln, es gibt witzige Verbindungen zwischen Kleist und den Simpsons (wie auch zu Goethe und Wieland), überall spukt Kleist, vom Erdgrab bis zu wunderbar modellierten Dichterköpfen. Weil an diesem Ort einst das Geburtshaus war, kann man gleichsam mit Kleists Augen hinübersehen zur gotischen Marienkirche: ein authentischer Blick! Man geht auf Geisterfahrt auch durch Kleists Hirn, oben schweben als gläsernes Mobile die Gedanken, am Boden steht ein winziger Hocker, auf dem Sitz lesen wir: »Der Himmel ist mein Stuhl und die Erde meiner Füße Schemel.« So wird etwas – greifbar.

- 3) HUBERT SPIEGEL: Kleists Katzensprünge. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 30. Mai 2011.

Vom Leben zum Tod waren es kaum hundert Kilometer. So dicht liegen Frankfurt an der Oder, wo Kleist 1777 geboren wurde, und das Ufer des Kleinen Wannsees, wo er sich 1811 das Leben nahm, beisammen: ein Kleistscher Katzensprung. Wenn man die Umwege einkalkuliert, kommt man allerdings auf eine ganze andere Zahl. Die Strecke, die Kleist, der rastlose Nomade ohne Hausstand und Familie, im Laufe seines Lebens zurückgelegt hat, beläuft sich jüngsten Berechnungen zufolge auf fast drei Viertel des Erdumfangs: 27 799 Kilometer. Auch das: ein Kleistscher Katzensprung.

Die Berechnung stammt von Schülern, die zur »Kleist-WG« gehören, einem der zahllosen Projekte, mit denen das »Kleist-Jahr 2011« begangen wird. Müsste der Dichter an allen Veranstaltungen im Jubiläumsjahr persönlich teilnehmen, er hätte kaum weniger Termine als ein amerikanischer Präsidentschaftskandidat im Wahlkampf. Es ist, als würde sich einer, der in seinem Leben nie eine feste Anstellung anstrebe, doch noch um ein Amt bewerben, aber um eines, das über die Lebenszeit hinaus verliehen wird. Ist Kleist, von den Verehrern Goethes und Schillers immer scheel angesehen, der bucklige Verwandte aus Brandenburg eben, etwa noch immer kein Klassiker?

Kanonisierungsabsichten gehören zum Gründungsinventar von Dichtergesellschaften. Die Kleist-Gesellschaft, gerade einmal vierhundert Mitglieder stark, während die Goethe- und Schiller-Gesellschaften es auf drei- bis viertausend bringen, startet denn auch eine Großoffensive: Ihr Präsident, der Kölner Germanist Günter Blamberger, hat eine Kleist-Biographie vorgelegt, übrigens die vierte, die seit 2007 erschienen ist, er kuratiert die große Doppelausstellung »Kleist: Krise und Experiment« in Berlin und Frankfurt/Oder und lud zur Tagung »Adel und Autorschaft«, einem von etwa fünfzehn Kleist-Symposien, die in diesem Jahr zwischen Berlin, Exeter, Valencia und Krakau stattfinden werden.

An Konkurrenz herrscht kein Mangel: In Kürze wird in der Heidelberger Heiliggeistkirche die Ausstellung der Kleist-Herausgeber Roland Reuß und Peter Staengle eröffnet, in der Frankfurter Marienkirche, wo Kleist getauft wurde, warten Kleistiana von 34 zeitgenössischen Künstlern auf Besucher, und der Hörspielmacher Paul Plamper bereitet zurzeit sein akustisches Kleist-Denkmal vor, eine Toncollage, die Kleist-Pilger über einen Parcours am Kleinen Wannsee bis zum Dichtergrab führt. Dass an dessen jammernswert verwahrlostem Zustand nicht einmal das Jubiläumsjahr bislang etwas hat ändern können, wirft tatsächlich die Statusfrage auf.

Bleibt noch die Kleist-WG als Rückzugsort. Das Kunstprojekt für einen Dichter ohne festen Wohnsitz hat an der Stelle, wo einmal Kleists Geburtshaus stand, die leerstehende Etage einer Mietskaserne aus den fünfziger Jahren in eine lebendige Kleist-Wohnstatt

verwandelt. Aus der Begegnung mit einem Dichter und seinen Werken sind in oft wochenlanger Beschäftigung Kunstwerke und Rauminstallationen entstanden. Schüler und Studenten aus der Region haben etwa zwanzig Traum-, Rückzugs- und Arbeitszimmer für den Dichter geschaffen. Fünfhundert Quadratmeter stehen dafür bereit, ein Luxus, den der »arme Kauz aus Brandenburg« sich zu Lebzeiten nie hätte leisten können.

Kleists leere Geldkatze liegt ein paar hundert Meter weit entfernt in einer Vitrine im Kleist-Museum, in einem der fünf Räume, die dem Frankfurter Teil der Doppelausstellung »Krise und Experiment« gewidmet sind. Hier geht es um das Bild, das sich die Nachwelt von dem Äußeren des Mannes machte, von dessen überlieferten Porträts allein die Friedel-Miniatur von 1801 als authentisch gilt, es geht um das enge Verhältnis zur Halbschwester Ulrike, um Kleist als emsigen »Netzwerker«, der Freundschaften und Kontakte in adligen wie in bürgerlichen Kreisen pflegte, und eben um die stets leere Cassette des Dichters, der offenbar gern standesgemäß auf Reisen ging: Allein die ominöse Tour nach Würzburg soll fünfhundert Reichstaler verschlungen haben, das Vielfache des Jahresgehalts eines Rektors.

Kleists Reisen kosteten aber nicht nur viel Geld, sondern auch viel Zeit. Legt man für die erwähnten 27 799 Kilometer eine durchschnittliche Reisegeschwindigkeit von zehn Stundenkilometern zugrunde, dann dürfte Kleist fast ein ganzes Jahr seines Lebens in der Postkutsche zugebracht haben, also etwa ein Zehntel seiner produktiven Zeit. Vom Schreiben hat er sich dabei nicht abhalten lassen: »trotz des Mangels an allen Schreibmaterialien, trotz des unausstehlichen Rüttelns des Postwagens, trotz des noch unausstehlicheren Geschwätzes der Passagiere, das mich übrigens so wenig in meinem Concept störte, als die Bombe in Stralsund Carl den Zwölften in dem seinigen«.

Es ist schon seltsam, wenn einer im Jahr 1800 das Abfassen von Briefen und das Zünden einer Bombe im selben Atemzug nennt und sich dabei ausgerechnet auf den kriegslüsternen Schwedenkönig Carl XII. beruft, unter dem das Land seine Großmachtstellung verspielte und der schließlich wie Kleist mit einer Gewehrkugel im Kopf starb. Und als wäre dies noch nicht seltsam genug, lässt Kleist zehn Jahre nach dem zitierten Schreiben an die damalige Verlobte Wilhelmine von Zenge den Brief und die Bombe, das Dichterische und das Kriegerische, eine ganz neue und innige Verbindung eingehen.

In den »Berliner Abendblättern«, seiner kurzlebigen Publikation, die Polizeibericht und moralische Erziehung, Boulevard und politischen Journalismus miteinander vermengte, bis Minister Hardenberg der Sache per Verbot ein Ende bereitete, stellte Kleist auch seinen Entwurf einer »Wurf- oder Bombenpost« vor. Die Geschosse sollten statt mit Pulver mit »Briefen und Paketen« angefüllt und dann mit Mörsern und Haubitzen weiterbefördert werden, und zwar »dergestalt, daß die Kugel, auf jeder Station zuvörderst eröffnet, die respektiven Briefe für jeden Ort herausgenommen, die neuen hineingelegt, das ganze wieder verschlossen, in einem neuen Mörser geladen, und zur nächsten Station weiter spiediert werden könnte«. Es wurde ebenso wenig aus den Briefgranaten wie aus Kleists Plänen für ein U-Boot oder seiner Idee, mit »Maschinen ein Loch durch die Erde bis zu den Gegenfüßlern« zu graben.

Günter Blamberger präsentiert solche Funde in der Doppelausstellung nicht als Kuriositäten, sondern nimmt sie als Beleg für Kleists »Projektemacherei«, die Teil der ständig wechselnden Lebensentwürfe des »hysterischen Junkers« (Thomas Mann) waren. Blamberger plädiert nicht nur mit guten Gründen dafür, Kleists adliger Herkunft und den damit verbundenen Idealen und Ehrbegriffen im Werkzusammenhang mehr Gewicht zu geben, sondern er begreift die prekäre Existenz des Dichters auch als Folge der »permanenter Krisenerfahrung«, der Kleist und seine Generationengenossen ausgesetzt waren. Alle acht Novellen Kleists setzen mit einer Katastrophe ein. Die Folgen der Krisenerfahrung aber, Unsicherheit, Verstörung und der Verlust allen Vertrauens, werden in den Dramen verhandelt.

Vielleicht wäre Kleists Leben anders verlaufen, wenn die Bewegung, die nach der Niederlage Preußens bei Jena/Auerstedt endlich in den »Wartesaal Deutschland kam, früher erfolgt wäre. Für ihn kam Preußens Aufbruch zu spät.

Adelsspross, Offizier, Student, Gelehrter, Wissenschaftsvermittler, Projektmacher, Bauer, Beamter, Redakteur und Dichter – all das war Kleist oder wollte es zumindest einmal werden. Aus dem ungeliebten Militärdienst tritt er 1799 aus, das Studium bricht er nach drei Semestern ab, die Absicht, die »neueste Philosophie« nach Frankreich, in »dieses neugierige Land«, zu verpflanzen, bleibt so folgenlos wie der Wunsch, sich ein Gut in der Schweiz zu kaufen und als Landmann zu leben. Mal will er schnellstens heiraten und schreckt auch vor einer kleinen Erpressung der Verlobten nicht zurück – »ich fühle, daß es mir nothwendig ist, so rasch wie möglich ein Weib zu haben« –, dann wieder schwört er den Frauen ab und wirbt imbrünstig um den Freund Ernst von Pfuel: »Ich heirathe niemals, sei du die Frau mir, die Kinder, und die Enkel!« Pfuel schlug das wohl auch erotisch gemeinte Angebot, mit Kleist von dessen Gehalt als kleiner Beamter in Ansbach zu leben, aus, heiratete lieber eine Frau, zeugte sechs Kinder, verließ die Gattin nach 22 Jahren für eine andere und wurde 1848 Preußens Ministerpräsident. Den Brief des Freundes hat er zeitlebens aufbewahrt.

Von Schiller haben wir Locken und Socken die Fülle, von Kleist fast nur Briefe und Manuskripte. Aber auch hier ist das meiste nicht verfügbar, denn die früheren Berliner Bestände liegen seit Kriegsende in der Krakauer Jagiellonen-Bibliothek und werden der strittigen Eigentumsfrage wegen nicht ausgeliehen. Der Not dieses Mangels an Objekten wollten die Ausstellungsmacher mit der Tugend der szenographischen Inszenierung begegnen. Das geht oft gut, aber nicht immer: Ein schlichtes Säbel-Mikado soll die Jahre beim Militär, eine hässliche Aktenstelllage die Königsberger Zeit als Beamtenanwärter illustrieren. Der Tiefpunkt ist der Raum zu den »Berliner Abendblättern«: Stapel von Zeitungspapier und ein paar Berlin-Veduten. Und natürlich hat auch die leere Geldkatze nie Heinrich von Kleist gehört. Darf man sie trotzdem zeigen? Ja, denn sie erinnert daran, dass Kleists letzter Katzensprung mit gänzlich leerem Geldbeutel erfolgte. Am Tag seines Selbstmordes bat er den Freund Penguinhin [sic] in einem Brief, für die Bestattung zu sorgen. Die Kosten werde seine Schwester Ulrike erstatten.

### **Adel und Autorschaft<sup>2</sup>**

Internationale Tagung im Rahmen der Ausstellung »Kleist: Krise und Experiment«, 18./19. Mai 2011, Collegium Hungaricum Berlin

*Tagungsleitung:* Prof. Dr. Günter Blamberger (Universität zu Köln)

*Wissenschaftliche und organisatorische Tagungsassistenz:* Björn Moll und Christine Thewes (Universität zu Köln), Iglhaut + von Grote (Ausstellung, Museumsplanung, Kulturprojekte Berlin)

*Kooperationspartner:* Collegium Hungaricum Berlin, Kleist-Museum Frankfurt (Oder)

---

<sup>2</sup> Günter Blambergers »Prolegomena« und die Beiträge zur Tagung, ergänzt durch eine Abhandlung von Tan Wälchli, finden sich direkt im Anschluss an die Dokumentation des Kleist-Jahres.

## II. Abschlussfeierlichkeiten zum ›Kleist-Jahr 2011‹

Gefördert von der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin

### Ökonomie des Opfers – Literatur im Zeichen des Selbstmords<sup>3</sup>

Internationale Tagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, 17.–19. November 2011, Collegium Hungaricum Berlin

*Tagungsleitung:* Prof. Dr. Günter Blamberger (Universität zu Köln)

*Wissenschaftliche und organisatorische Tagungsassistenten:* Sebastian Goth und Christine Thewes (Universität zu Köln), Iglhaut + von Grote (Ausstellung, Museumsplanung, Kulturprojekte Berlin)

*Kooperationspartner:* Collegium Hungaricum Berlin, Freie Universität Berlin, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (Dr. Martin Treml), Maxim Gorki-Theater Berlin

*Einführung zur Tagung – GÜNTER BLAMBERGER: ›Prolegomena‹*

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

herzlich willkommen zunächst, und vielleicht haben Sie schon die Kleist-Installation in der Galerie des Collegium Hungaricum gesehen? Wenn nicht, dann schließen Sie jetzt bitte die Augen und stellen sich ein Foto-Panorama der Landschaft um das Grab am Wannsee vor, der jede Novemberhärte und jede harte Wirklichkeit des Todes genommen sind, durch sanfte Schleier, durch zarte lange durchsichtige Vorhänge, die sich im leichten Wind bewegen wie die Bäume und das Wasser des Wannsees, welche sie spiegeln. Zugleich geben sie den Schwebezustand zwischen Leben und Tod wieder, in dem sich Henriette Vogel und Heinrich von Kleist in ihren letzten Stunden befinden, die Grazie, die Anmut und Würde, mit der sich die beiden getötet haben, frei und heiter. Ebenso wie ein in der Mitte des Raumes schwebender Bildschirm, auf dem ein zeitgenössisches ungarisches Singstück projiziert wird, verfasst von András Jeles, László Melis und András Forágach. ›Kleist meghalk heißt es, ›Kleist stirbt. Leise und unaufdringlich wird hier die Todeslitanei gesungen, der berühmte Wechselbrief der beiden Todesbereiten: »Mein Heinrich, mein Tasso, meine Seele, meine Nerven« usw., schreibt Henriette – ›Mein Jettchen, meine Eingeweide, mein Schutzengel« usw., schreibt Heinrich. Sie kennen das. Kleist und Henriette Vogel treiben es ziemlich bunt mit ihrer Liste von Kosenamen, die im Prinzip unendlich verlängerbar ist. Um den Übertritt ins Unbegrenzte geht es ihnen *allerdings* in diesem Augenblick. Von letzten Worten erwartet man eigentlich Wahrheit, keine Dichtung, kein galantes Masken- und Zitatenspiel wie hier. Gut, die Ausgangsfrage scheint ernsthaft wie in jedem Liebesbrief: Wie erkenne ich Dich, wie nenne ich Dich, was ist der rechte Name, der Eigenname, der das besondere, unvergleichliche Wesen des Anderen bezeichnet, aber dann führen Kleist und Henriette in ihrem Briefwechsel diese

---

<sup>3</sup> Das KJb dokumentiert hiervon nur die Kleist-Beiträge.

Frage durch die Erfindung immer neuer Namen ad absurdum. Der andere ist unverfügbar, heißt das, und gerade in der Respektierung dieser Grenze ereignet sich dann doch Wahrheit, schlägt die Galanterie in authentische Herzenssprache um, wird aus Ferne Nähe. Die wechselseitige Anerkennung des unverfügablen Anderen in den Todeslitaneien hat zur Voraussetzung, dass Kleist und Henriette sich schon die maximale Gabe versprochen haben, die man überhaupt geben kann: die Gabe des eigenen Lebens. Mehr an Hingabe, an totaler Verausgabung, an Vertrauen geht nicht. Henriette habe mit ihm sterben, Marie nur mit ihm leben wollen – das, so Kleist, mache den Unterschied der beiden ihn liebenden Frauen aus. Hinter der Leinwand ist die Grube angedeutet, in der sich Kleist und Henriette vor den tödlichen Schüssen gegenüber saßen. Ein von einem leinenen Band umzirktes Todesoval, gefüllt mit Herbstlaub, wieder eine Liste, denn *lista* heißt Band und Saum, eine Liste, gefüllt mit welken Blättern als Symbolen der Vergänglichkeit alles Irdischen. Ansonsten ist der Raum leer für die Gedanken der Zuschauer. Eine grandiose Installation, die Gabriella Gönczy vom CHB kuratiert hat. Sie ist zusammen mit dem Direktor des Collegium Hungaricum, János Can Togay, unsere Gastgeberin in den nächsten Tagen, wofür ich im Namen aller hier herzlich danke.

Das Todesbild hier im CHB ist ein Bild von der Anökonomie des Opfers, der Überwindung allen Berechnens in der Liebe und im Tod. Im Ephraim-Palais, in der Kleist-Ausstellung, die Stefan Igihaut und ich kuratiert haben, finden Sie das Gegenbild: ein Bild der Ökonomie des Opfers, dessen Vorbild Christian Boltanskis Installation *Die toten Schweizer* war. Hier sehen Sie Kleists und Henriettes Porträts eingebettet in die Porträts aller den Freitod nach Kleist suchenden Literaten, in die Porträts von Autoren, deren Literatur mitunter radikal gegen den Erwartungshorizont der Zeit verstoßen hat, deren Freitod oft genug nur der Preis der Mündigkeit war und ein Opfer, das sich ins Gedächtnis der Nachwelt einbrannte, das nicht aufhörte, weh zu tun, bis die Nachwelt dieses Opfer verstand und die Werke anerkannte. Es finden sich viele Bilder von Schriftstellerinnen dabei, von Karoline von Günderode, Virginia Woolf, Anne Sexton, Sylvia Plath, Inge Müller – das nimmt nicht Wunder. Deren Leiden und Größe wird ebenso Thema dieser Tagung sein wie das von Adalbert Stifter, Mishima, Hermann Burger oder David Foster Wallace. Wir werden sehen, was Dichtung und was Wahrheit ist in diesen Freitoden, wie in Briefen und letzten Taten ein Bild der eigenen Autorschaft kalkuliert und konstruiert wird; wie noch einmal die eigene Autorschaft inszeniert und der Nachwelt überliefert wird. Der destruktive Akt ist zugleich ein schöpferischer. Wer so monströs als Subjekt aus der Geschichte verschwindet wie Kleist, taucht irgendwann als Objekt von Geschichten und der Geschichte wieder auf. Die lange Geschichte von Kleists heiterem Freitod habe ich in meiner Biographie erzählt, deshalb darf ich mich jetzt zurückhalten, was weitere Prolegomena betrifft.

Zuletzt einige notwendige Danksagungen und Informationen: Diese Tagung wird finanziert von der Lotto-Stiftung Berlin, der ich ganz herzlich danke. Die arme Kleist-Gesellschaft, finanziell ständig am Abgrund, hätte sich die Einladung so großartiger Referentinnen und Referenten aus aller Welt gar nicht leisten können. Ich darf allen Beitragern herzlich für Ihr Kommen danken. Die Tagung ist

der wissenschaftliche Abschluss eines Kleist-Jahres, in dem Kleist, wie Hubert Spiegel schrieb, mehr Termine als Obama hatte. So haben auch wir noch außerhalb des Kongresses zig weitere Alternativtermine, u. a. die ›Penthesilea‹ im Neuen Museum, She She Pop mit einer Adaption der ›Marquise von O....‹ und ›Die Familie Schroffenstein‹ im Gorki, die Kleist-Ausstellung im Ephraim-Palais, die Kleist-Preisverleihung an Sibylle Lewitscharoff und den Abend der Preisträger im Berliner Ensemble am Sonntag, die Begehung des neugestalteten Grabes am Montag, einen *world wide reading day* etc. Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum haben dank der Kulturstiftung des Bundes dieses Gedenkjahr konzipieren können; es wird allerdings darauf ankommen, Kleists Eingedenken auch nach 2011 weiter lebendig zu halten. Das ist ein kleiner Aufruf, doch Mitglied der Kleist-Gesellschaft zu werden und sich aktiv dafür zu engagieren. Alle Informationen zum Ablauf der Tagung, zu Karten, Mitgliedschaft etc. bekommen Sie von meinen Kölner Mitarbeitern. Sebastian Goth und Christine Thewes haben die Tagung von Anfang an mit gestaltet und verwaltet, dafür danke ich sehr herzlich, außerdem danke ich Björn Moll, Patrick Hohlweck und David Vinzentz für ihren Kleist-Einsatz rund um dieses Jahr. Ich darf das Wort jetzt übergeben an Gabriele Brandstetter, Vizepräsidentin der Kleist-Gesellschaft und Professorin an der FU, für den ersten Vortrag von Martin Treml vom Zentrum für Literaturforschung Berlin. Damit habe ich auch die beiden Institutionen genannt, mit denen die Kleist-Gesellschaft für diese Tagung inhaltlich kooperiert hat.

**›Ein Fest für Kleist, 20. November 2011, Berliner Ensemble**

*Leitung:* Hermann Beil, Günter Blamberger

GÜNTER BLAMBERGER: ›Unruhestifter. Ein Grußwort‹

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

laut Hegel beginnt die Eule der Minerva erst in der Dämmerung ihren Flug. Das bedeutet nichts anderes, als dass die Weisheit erst eine Chance hat, wenn sie sich auf das Vergangene zurückbezieht, weil das gegenwärtig Gelebte so schwer zu überblicken ist. Nach seinem Tod findet man bei Kleist den ›Don Quijote‹ und damit einen Roman, der über Ritterlichkeit reflektiert, als es längst keine Ritterlichkeit mehr gibt. Vielleicht hat auch Kleist etwas von einer Don-Quijote-Figur an sich, insofern seine Modernität darin besteht, längst überholte Zeiten so zu verkörpern, dass das Neue kommender Zeiten an ihm sichtbar wird. Kleist, der verarmte, von bürgerlichen Lehrern erzogene Aristokrat, stellt in seinen biographischen und literarischen Abenteuern die Glücksvorstellungen der Aufklärung unerbittlich so lange auf die Probe, bis der Abgrund aufreißt zwischen Vorstellbarem und Lebbarem. Er zeigt im Aufstieg des bürgerlichen Idealismus schon dessen Untergang und erinnert sich zurück an alte aristokratische Klugheitslehren, denen zufolge man in Krisenzeiten besser darauf achte, wie Menschen sich tatsächlich verhalten, und nicht nur, wie sie sich verhalten sollen. Dann entdeckt man, dass Tugenden oft versteckte Laster sind, dass sich hinter der Rechtsbegierde eines Kohlhaas nur Macht-

und Rachbegierde verbirgt, dass Menschen grundsätzlich unberechenbar, weil zugleich rechtschaffen und entsetzlich sind. So wird Kleist vom idealistischen Moralphilosophen zum skeptischen Moralisten, zum Gegenklassiker, unverstanden von Goethe und seinen Zeitgenossen. 1811 galt Kleist als verrückter Außenseiter, 1911 wurde er von den Dichtern der Moderne als rebellisches Vorbild wieder entdeckt, 2011 wurde und wird Kleists Dichtkunst in Deutschland und überall auf der Welt gefeiert. So findet morgen ein *world wide reading day* statt: In 140 Städten und auf allen 5 Kontinenten wird Kleist gelesen werden.

Als Leser von Kleists Werken fasziniert zu sein, fällt nicht schwer. Eher fällt es Autoren schwer, Kleist fortzuschreiben. Woran liegt das? Daran, dass jeder an den ersten Schachtel-Sätzen sofort den spezifischen Kleist-Sound erkennt? Oder daran, dass Kleist illusionslos eine »gebrechliche Welt« schildert, die man nicht mehr frei phantasieren kann, an deren Schreckgestalt man haftet wie Kafkas *Urteik* an Kleists *Findling*? Fällt es nicht leichter, sich an der Trostgestalt von Homers Epen oder Goethes Bildungsromanen zu orientieren, so dass von fern her noch die Götter auf einen schauen, wenn man durch das Labyrinth der Gegenwart und der Geschichte irrt, wie Joyce in *Ulysses*, Grass in *Die Blechtrommel*? Darüber lässt sich nur spekulieren. Fakt ist, dass Kleist mehr Bewunderer hat als Erben. Umso mehr darf man die bewundern, die beides zugleich sind und die Erinnerung an Kleist seit Jahren lebendig halten: die Schauspieler, Dramaturgen, Regisseure, Kleist-Preisträger und Laudatoren, die sich am Vorabend von Kleists 200. Todestag hier versammelt haben, um ein Porträt des Dichters zu skizzieren. Ihnen allen sei Dank, auch den Klarinettisten, die Kleist als Virtuosen dieses Instruments hier vertreten, vor allem aber Hermann Beil und dem Team des Berliner Ensembles sowie der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin, ohne deren Mittel sich die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft diesen Festakt nicht hätte leisten können, denn sie ist, was man von Berlin immer behauptet: arm, aber sexy und hofft zusammen mit dem Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) auf ein gemeinsames Stiftungsdach. 1911 wurde mit Hilfe einer Stiftung der Kleist-Preis begründet, er ist bis heute – der Weimarer Tradition gemäß – ein Preis für risikofreudige Schriftsteller, die wie Kleist als Vordenker für die Zukunft gelten können und deren Werk von anhaltender Beunruhigungskraft zu sein verspricht. Es erwartet uns also ein spannender Abend.

Als *Schriftsteller* träumte Kleist von der Wahrheitskraft der Sprache, von der Kongruenz von Zeichen und Bezeichnetem, er träumte davon, dass einer, der den Titel *Richter* führt, auch Gerechtigkeit übt. Doch diese Zusammengehörigkeit von Name und Sache gibt es beim Richter Adam im *Zerbrochnen Krug* nicht, und selten genug in der Wirklichkeit. Umso mehr schätzen und vertrauen wir Personen, bei denen *verba* und *res* wirklich übereinstimmen, das C in der Parteizugehörigkeit christlich meint, das D demokratisch. Norbert Lammert steht als Präsident des Bundestages wie kein zweiter für die Kongruenz von *res* und *verba*, er verteidigt die Rechte des Parlamentes und damit die Rechte des Volkes, und wenn er heute Kleist liest, so maßt er sich nicht den Titel des Kleist-Experten an. Er ist einer. Er engagiert sich in Lesungen seit Jahren für Kleists Eingedenken, er ist als Mitglied des Stiftungsrates der Kulturstiftung des Bundes für die großzügige För-

derung eines Kleist-Jahres mitverantwortlich. Es ist uns eine Ehre und Freude, lieber Herr Lammert, dass Sie jetzt den Reigen der Kleist-Lesungen eröffnen.

### Programm

*Prof. Dr. Günter Blamberger, Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft:* Unruhestifter. Ein Grußwort

*Prof. Dr. Norbert Lammert, Präsident des Deutschen Bundestages und Mitglied der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft:* Heinrich von Kleist: Brief an Ulrike von Kleist vom 25. November 1800

*Emine Sevgi Özdamar, Kleist-Preis 2004:* »Seltsame Sterne starren zur Erde«

*Uwe Wittstock, Juror 2006:* Kleist, der Überlebende

*Hermann Beil, Juror 2004* las von *Albert Ostermaier, Kleist-Preis 2003:* »Ein Gedicht für Kleist«

»Käthchens Traum. Ein Film von Jürgen Flimm, WDR 2005. Mit Teresa Weißbach, Tobias Moretti, Armin Rohde, August Zirner

*Jürgen Flimm, Juror 2005* las von *Gert Jonke, Kleist-Preis 2005:* »Drama«

*Barbara Honigmann, Kleist-Preis 2000:* »Bilder von A.«

*Ferdinand von Schirach, Kleist-Preis 2010:* »Fähnrich«

*Michael Rothmann* las von *Heiner Müller, Kleist-Preis 1990:* »Heinrich von Kleist spielt Michael Kohlhaas«

*Bernd Eilert, Juror 2010:* »Unzelmann«

*Angela Winkler* las von *Ödön von Horváth, Kleist-Preis 1931:* »Ein Zitat« und sang von *Bertolt Brecht, Kleist-Preis 1922:* »Erinnerung an die Marie A.«

*Adolf Muschg, Juror 1989:* Kurzer Text aus einem noch unveröffentlichten Roman

*Péter Esterházy, Juror 2009:* Beinahe über Kleist

*Walter Hinck, Juror 1994:* Der Prinz von Homburg

»Die Hermannsschlacht. Eine Inszenierung von Claus Peymann, Schauspielhaus Bochum 1982. Mit: Kirsten Dene, Gert Voss. ZDF / Regina Ziegler Filmproduktion

*Sibylle Lewitscharoff, Kleist-Preis 2011:* »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«

*Angela Winkler* las von *Else Lasker-Schüler, Kleist-Preis 1932:* »Mein Tanzlied«

*Dirk von Petersdorff, Kleist-Preis 1998* zu Kleists »Marionettentheater«

*Martin Mosebach, Kleist-Preis 2002 und Juror 2011:* »Anekdoten aus dem letzten preußischen Krieg«

*Michael Rothmann* las von *Thomas Brasch, Kleist-Preis 1987:* »Gedicht«

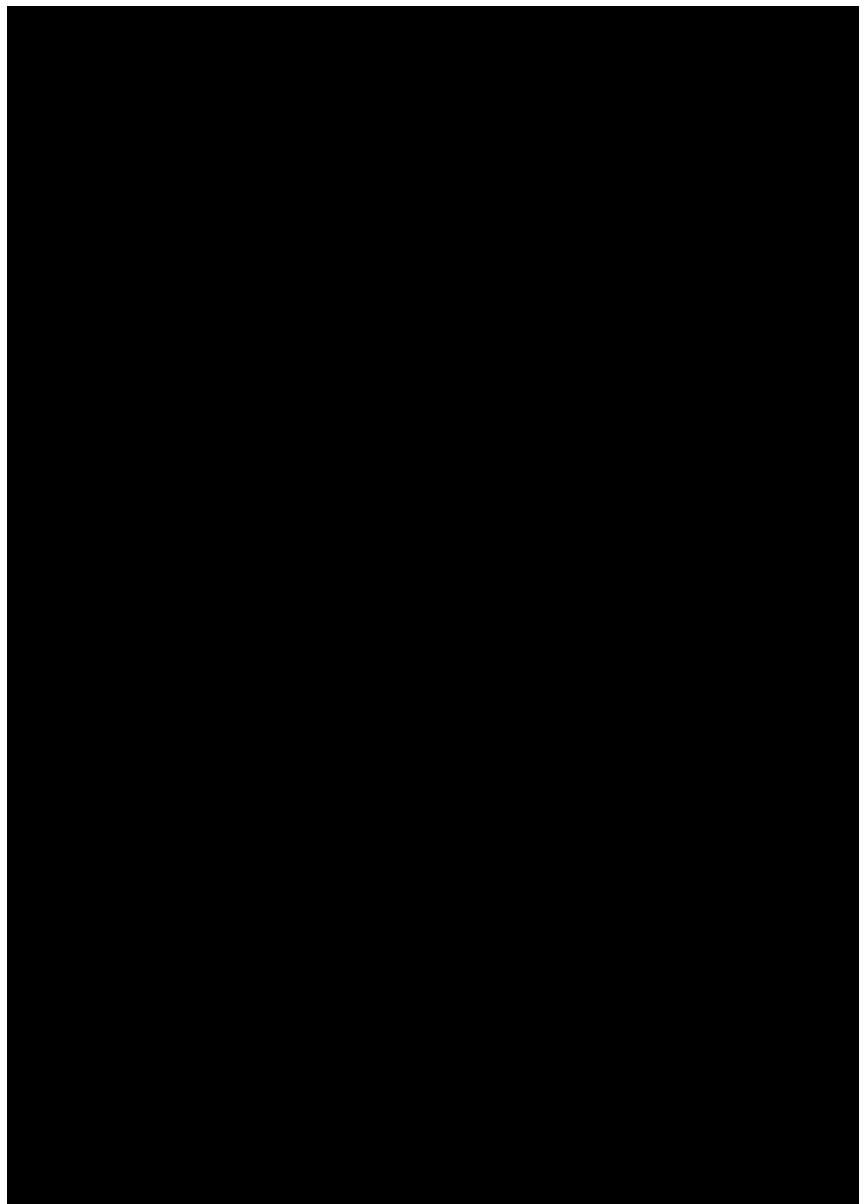
*Hermann Beil, Juror 2004* las von *Arnold Stadler, Kleist-Preis 2009:* »Selig der Mann, dessen Schmerz zu Sprache wurde«

*Elisabeth Trissenaar:* Monolog: Kunigunde aus den Varianten des »Käthchen von Heilbronn« und Regieanweisungen zu »Penthesilea«

»Heinrich Penthesilea von Kleist. Ein Film von Hans Neuenfels. Mit: Nicole Heesters, Charlotte Joeres, Verena Peter, Lieselotte Rau, Elisabeth Trissenaar. Regina Ziegler Filmproduktion

*Angela Winkler* sang »Allerseelen«

*Adam Benzwi, Ulrich Kempendorff und Benjamin Weidekampf* spielten Mozarts »Kegel-duette« (KV 487)



**World Wide Reading Day, 21. November 2011**

In Kooperation mit dem internationalen literaturfestival berlin (ilb)

Die Idee zu einem *world wide reading day* entstand aus Anlass des dritten Jahrestages des Kriegsbeginns im Irak. Das internationale literaturfestival berlin und die Peter-Weiss-Stiftung für Kunst und Politik hatten für den 20. März 2006, den Jahrestag der politischen Lüge, erstmals zu einer weltweiten Lesung von Eliot Weinbergers ›What I Heard about Iraq aufgerufen. Es folgten weltweite Lesungen nach der Ermordung Anna Politkowskajas, im Vorfeld der Olympischen Spiele in China, gegen die Regierungsführung Robert Mugabes, in Gedenken an Mahmud Darwisch und zur Unterstützung der demokratischen Opposition im Iran. Für den Lesetag zu Ehren Kleists wurde ein Aufruf ins Englische, Französische, Spanische, Portugiesische, Arabische, Ungarische, Russische, Japanische und Chinesische übersetzt – 148 Lesungen auf allen Kontinenten waren das Resultat. Die am weitesten entfernte Lesung fand dabei in Wellington/Neuseeland statt: mehr als 18100 Kilometer von Kleists Todesort am Wannsee entfernt. Eine Übersicht über die internationalen Teilnehmer finden Sie auf dem Plakat auf der linken Seite.

**Übergabe des neugestalteten Grabes Heinrich von Kleists an die Öffentlichkeit und feierlicher Abschluss des ›Kleist-Jahres 2011‹,**

**21. November 2011**

Literarisches Colloquium Berlin

*Festredner*

André Schmitz, Staatsekretär für Kultur

Ruth Cornelsen, Cornelsen Kulturstiftung

Dr. Wolfgang de Bruyn, Direktor des Kleist-Museums

Prof. Dr. Günter Blamberger, Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft

Lesung aus Kleists Briefen: Ulrich Matthes

**GÜNTER BLAMBERGER: ›Zündstoffe‹**

1911, an Kleists 100. Todestag, hat der rheinische Dramatiker Herbert Eulenberg in der ›Frankfurter Zeitung‹ einen nationalen Gedenktag gefordert, an dem alle Kirchen zur Feier Kleists »schwarz auszuschlagen« sind, das ganze deutsche Militär »bei gedämpftem Trommelklang und gesenkten Flaggen Ehrensalven zu seinem Gedächtnis in die Luft feuert« und jede Arbeit eine Stunde ruht. Sein letzter Vorschlag war nicht übel, alle anderen gingen fehl, Gott sei Dank. Seit 1911 aber, seit der Wiederentdeckung Kleists durch die Dichter der Moderne, zünden die Explosivstoffe von Kleists Dichtung. Dennoch ist das Feuerwerk an Veranstaltungen im Jahr 2011 unvergleichlich. Auf die Quantität der Veranstaltungen kommt es nicht an, obwohl Kleist, der ewig ruhmbefürftige, seine Freude daran gehabt hätte, dass sein Gedenkjahr die beiden Schiller-Jahre mit Leichtigkeit überstrahlt hat. Wichtig ist bei Jahrhundertfeiern, dass die Vergangenheit ihren Beun-

ruhigungswert nicht verloren, dass die Erinnerung an Kleist lebendig bleibt, und das ist im Jahr 2011 auf überwältigende Weise gelungen. An 140 Orten wird heute Kleist gelesen, in einem *world wide reading day* auf allen fünf Kontinenten, überwiegend von jungen Leuten in langer und vergnügter Arbeit vorbereitet, wie die Bilder auf der Homepage des Kleist-Jahres zeigen. Meiner schwachen Zählung nach hat es 20 Kleist-Kongresse von Sydney über Nashville und Exeter bis Venedig und Thun gegeben, selbstverständlich auch in Berlin, dafür hat die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft gesorgt, mit Kongressen über ›Literatur und Politik‹ (2010), ›Adel und Autorschaft um 1800‹ oder zuletzt mit einem Kongress über die ›Ökonomie des Opfers – Literatur im Zeichen des Freitods‹. Spannend waren auch die Diskussionen im Begleitprogramm der Ausstellung; in Frankfurt (Oder) diskutierten Jens und Norbert Bisky über Kleists Porträt, in der Johann Trollmann-Halle in Berlin durfte ich mich mit dem noch schwer vom gerade verlorenen EM-Kampf gezeichneten Boxer Sebastian Sylvester im Ring über Kleists Faszination am Box- und Ringkampf, von riskanten Bewegungen unterhalten, im betahaus mit Rafael Horzon über Kleist als Projektemacher, in der Humboldt-Uni mit Joseph Vogl und Herfried Münkler über den ›Wartesaal Deutschland‹ um 1800 und heute. In Frankfurt (Oder) wurde eine wunderbare Kleist-WG von Schülern errichtet. Die Doppelausstellung in Berlin und Frankfurt (Oder) war bestens besucht, das Gorki-Festival sogar nachts um 3 Uhr noch mit jungen Leuten voll, die begeistert die Arme schwenkten, wenn Schorsch Kamerun Kleists Texte zu hartem Beat herausbrüllte, das Berliner Ensemble beim ›Fest für Kleist‹ gestern, das die Geschichte der Kleist-Rezeption und Fortschreibung abbildete, trotz zahlreicher Parallelveranstaltungen bis auf den letzten Platz ausverkauft. Die Kleist-Preis-Verleihung gestern Morgen an Sibylle Lewitscharoff war ein überwältigender Erfolg, so wie alle Preisverleihungen in den letzten Jahren in Berlin: Es ist eine Inszenierungsform von Literatur, die den Gazetten zufolge die des Büchner-Preises in den Schatten stellt, weil sie die Beunruhigungskraft Kleists zu zeigen weiß und Unruhestifter als Preisträger ausgewählt werden.

Woran liegt der Erfolg dieses Gedenkjahres? Sicher daran, dass das Kleist-Jahr bestens vorbereitet wurde. Die Kleist-Gesellschaft und das Kleist-Museum hatten Jahre voraus ein gemeinsames Konzept entwickelt, aber ohne die wirklich großzügige, sensible und stets vernünftige Mithilfe unserer Förderpartner im Bund und in den Ländern Berlin und Brandenburg sowie der Stadt Frankfurt (Oder) wären alle Vorschläge Papier geblieben. Ich danke ausdrücklich noch einmal der Bundeskulturstiftung und der Stiftung Deutsche Klassenlotterie sowie allen unseren Projektpartnern, vor allem dem Team von Stefan Iglhaut. Zu danken ist der grandiose Erfolg letztlich nur einem: Heinrich von Kleist. Der Erfolg im Ausland resultiert daraus, dass Kleists Novellen z.B. keine melancholischen Dichter und Denker zeigen, wie der Bildungsroman – ein typisch deutsches Haustier –, sondern Alltagsmenschen, die in Krisen und Katastrophen handeln statt nur zu reflektieren. Dabei wird die Welt zur Kenntlichkeit entstellt. Kleist ist wie die großen Autoren Frankreichs, Englands, Spaniens Moralist und kein Moralphilosoph, Skeptiker statt Idealist, und das ist in der deutschen Dichtung ein Ausnahmefall. Der deutsche Idealismus träumt davon, wie Menschen sich verhalten sollen. Kleist

dagegen beschreibt, wie Menschen sich tatsächlich verhalten. Er ist ein Desillusionskünstler, der die Unberechenbarkeit von Menschen entdeckt und hinter jeder Tugend noch das Laster.

Der Erfolg im Inland hat andere Gründe. Kleist ist in Charakter und Werk völlig unzeitgemäß: unerbittlich in seinem Glückswang, leidenschaftlich bis zum Extrem, kompromisslos bis zur Selbstaufgabe, und damit weckt er in der gegenwärtigen Lesergeneration fast schon unbekannte Sehnsüchte. Am Ende der ›Penthesilea‹ sagt Prothoe über die Amazonenkönigin:

Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!  
Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,  
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,  
Weil er in ihre Krone greifen kann. (DKV II, 256)

Das ist kein Appell zur Demut. Ein barockes Emblem wird hier gegen den Strich gelesen, dergestalt dass Kleist, der heroische Melancholiker, dessen Faszinationskalkül im Leben wie im Werk der Kontrollverlust ist, eine unzeitgemäße Frage unserer in allem das mittlere Maß suchenden Zeit überliefert – ob nicht Größe und Haltlosigkeit, futurisches Denken und Hochmut notwendig zusammengehören und derjenige abgestorben ist, der über dem Warten das Erwarten vergißt. Kleist richtete sich keineswegs ein im ›Wartesaal Deutschland mit der heute gegenwärtigsten aller Todsünden, der Trägheit des Herzens und des Kopfes. Von Anfang bis Ende seines Lebens ist sein Credo, dass die Erhaltung des Bestehenden kein Ziel ist, wenn man es als falsch erkannt hat, dass man in Zeiten des Umbruchs lernen müsse, sich jeglichen Halts zu enthalten und lieber ins Neue, Unbekannte aufzubrechen, statt zum »Etuimenschen« (Walter Benjamin) zu werden.

Was bleibt nach dem Kleist-Jahr? Nachhaltig sind der Erweiterungsbau des Kleist-Museums, die Installation einer Internetseite für Museum und Gesellschaft als Forum für kulturelle wie wissenschaftliche Veranstaltungen, als Forum auch zur Diskussion mit Kleist-Profis und -Fans. Nachhaltig die seit Jahrzehnten erforderliche Gestaltung des Kleist-Grabes in Berlin. Nachhaltig wird auch die Zusammenarbeit von Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft mit dem Kleist-Museum sein, darüber freue ich mich besonders und danke meinem Partner Wolfgang de Bruyn und seinem Team. Das Kleist-Jahr war der härteste *Pretest* für eine Gemeinschaft von Kleist-West und Kleist-Ost, und den haben wir, wenn ich das sagen darf, glänzend gemeistert.

Was ist von 2011 an bis zum nächsten Kleist-Jahr 2027, zum 250. Geburtstag, zu tun? In nächster oder naher Zukunft? Kleist-Gesellschaft wie Kleist-Museum wünschen sich, unter ein gemeinsames Stiftungsdach zu kommen. 1911 wurde zur Gründung einer Kleist-Stiftung aufgerufen, der dann bedeutende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens angehörte wie Hugo von Hofmannsthal, Walter Rathenau, Max Reinhardt, Arthur Schnitzler, Richard Dehmel oder Samuel Fischer, eine Stiftung, welche den Kleist-Preis begründete und sich 1933 auflöste, damit der Kleist-Preis nicht an Unwürdige fiel. Ich möchte heute, zusammen mit Wolfgang de Bruyn, dazu aufrufen, die Kleist-Stiftung wieder zu begründen. Wir hoffen darauf, Kleist-Liebhaber in allen gesellschaftlichen Bereichen zu finden. Der Stif-

tungszweck wäre nicht nur, die Erinnerung an Kleist lebendig zu halten, sondern am Beispiel Kleists neue Vermittlungsformen von Literatur für die junge Generation zu erproben. Wer eignete sich dazu besser als der Gefühlsextemist, Rebell, der Unruhestifter Kleist, der vorschlug, eine Lasterschule zu gründen, damit die Schüler tugendhaft würden. In Literaturgesellschaften wie bei Autorenlesungen findet man überwiegend, wie wir alle wissen, ältere Zuhörer. 2011 haben wir erfahren, dass Kleist seine Faszinationskraft auch für junge Leser nicht verloren hat, dass er immer noch ein »Vorfechter für die Nachwelt« ist, wie Adam Müller es von seinem Freund prophezeit hat. Im Inland wie im Ausland. Daran sollten wir mit der Stiftung anknüpfen. Lassen Sie uns noch etwas Zeit, ein Fein-Konzept dafür zu entwickeln, denn nach dem Kleist-Jahr braucht es für alle Beteiligte etwas Erholung.

Von der Stadt, in der einer lebt, macht man sich ein Bild von seiner Natur, seiner Wesensart, seinen Wünschen und Hoffnungen, hat der große jüdische Essayist und Philosoph Walter Benjamin einmal geschrieben. Berlin ist ja eine Kolonialstadt, in den märkischen Wüstensand gesetzt, von Nomaden bewohnt, die ihren Lebensplan ständig verändern, die aufbauen und abreißen, immer wieder Platz schaffen für das Neue und Unbekannte. Kleist war ein solcher Nomade, sein Leben lang ist er gereist, bis er hier in Berlin seinen Schreib- und seinen Todesort gefunden hat. Normalerweise freut man sich bei einem Todestag nicht, man spendet sich Trost. Aber Schriftsteller sein, so Hermann Burger, heißt: Sprache haben über den Tod hinaus. Das ist tröstlich und für Kleist und uns ein Grund zur Freude.

WOLFGANG DE BRUYN: »Rede zu Kleists 200. Todestag am 21.11.2011«

Sehr geehrte Frau Cornelsen, sehr geehrte Frau Völckers, sehr geehrter Herr Staatssekretär Schmitz, sehr geehrter Herr Dr. Claussen, lieber Herr Blamberger, sehr geehrter Herr Bernd Heinrich von Kleist als neuer Vorsitzender des Familienverbandes derer von Kleist, sehr geehrte Damen und Herren,

vermessen wäre es, den vielen klugen Gedanken, die in den vergangen Wochen und Monaten zu unser aller Thema geäußert worden sind, noch etwas Gleichwertiges hinzufügen zu wollen, vielmehr ist vielleicht ein Innehalten, nicht nur als Selbstschutz, angebracht, denn zu groÙe Nähe birgt die Gefahr, Distanz zu schaffen – und lieb und in würdigem Angedenken wollen wir ihn schon behalten, unseren Heinrich.

Gegenwärtiger denn je ist er uns in diesem Jahr, allen Unkenrufen zum Trotz, dass Dichterjubiläen keine Kränze mehr auf ihre Veranstalter herabringen können. Doch was wird davon bleiben, wenn die letzten Worte von Ulrich Matthes verklungen, bei Mutter Fourage die Kleist-Gedenken zelebriert und auch im Hans-Otto-Theater in Potsdam heute Abend erste Bilanzen gezogen, im Ephraim-Palais die Todesanzeigen von Kleists Selbstdötungskollegen entfernt, die suggestiven Klangwelten nicht nur des totalen Krieges verstummt sein werden? Der neu gestaltete Landschaftspark – das Kleist-Wäldchen – und das Grab werden bleiben; die Begeisterung der Gymnasiasten für den »nicht zu dämpfenden Feuergeist«, die ich vergangenen Dienstag im ehemaligen Wrangel-Schlößchen in Steglitz erleben

durfte, der verhaltene Stolz der Kirchengemeinde im Spreewald-Dorf Gulben, über die von Pannwitz und von Schönfeldt mit Kleist verbunden zu sein, wird bleiben. Und, sicherlich, der feste Wille aller Beteiligten, Kleist als Vorläufer der Moderne und sein literarisches Erbe in die Zukunft zu führen, wie die künstlerische Direktorin der Bundeskulturstiftung, Hortensia Völckers, es ausdrückte. Mit ihrer Entscheidung, die Doppelausstellung als Kernstück der Vorhaben im Jubiläum zu fördern, hat sie diesem Anspruch eine Basis gegeben und gleichzeitig die vertiefte Zusammenarbeit der federführenden Einrichtungen des Kleist-Jahres, der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Kleist-Museums, gewürdigt und befördert.

Bei dem Sog, den dieses Jahr, insbesondere, aber bei weitem nicht nur in Brandenburg und Berlin, entfaltet hat, ist selbst mir ein wenig beklommen zumute, denn bis ins Detail erklärbar ist manches nicht. Und bei aller gebotenen Zurückhaltung, wohl wissend, dass der Blick im Zustand glücklicher Erschöpfung, in dem wir uns als Akteure befinden, ein wenig verstellt ist, lässt sich doch sagen: erfolgreicher als jedes Dichterjahr zuvor war das Gedenkjahr 2011. Des Gelingens sicher waren wir uns nie, aber vielleicht steckt auch im produktiven Zweifeln die Rezeptur des Erfolgs. Eines jedoch ist gewiss: das Grundkonzept, die Verbindung von Geburtsstadt und Schaffens- und Sterbeort zu betonen, mit dem Auftakt im Frühjahr in Kleists ehemaliger Taufkirche am Ufer der Oder zu beginnen und am Grab in der früheren Machnowschen Heide – »in arkadisch heiterer, offener märkischer Landschaft«, um Herrn von Krosigk zu zitieren – am Todestag zu enden, ist aufgegangen; womit auch das mehr Tiefen als Höhen erlebende Bemühen um die würdige Erhaltung dieser Stätte einen glücklichen Ausgang genommen hat.

Mit einer Fülle von Veranstaltungen, die bis nach Kundus führten, hat Kleist die Fontane-Hochburg Potsdam erobert. Dank der Schule des Zweiten Bildungsweges »Heinrich von Kleist«, der Großen Stadtschule, in der eine Holztreppe mit Balustrigeländer seinen Namen trägt, ist nun auch der Kleist von Potsdam eingebannt ins Gedenken. Und die Stadt Thun, die »Pforte zum Berner Oberland«, hat den »lorbeerkränzbedürftigen jungen Adligen mit dem Knabenantlitz«, wie Robert Walser seinen Kleist nennt, in diesem Jahr so richtig entdeckt, mit Tagung und Ausstellung eine Bestandsaufnahme von Kleists Schweizer Aufenthalt vorgelegt, wie es sie so bisher nie gab. Und, als Bekenntnis der Kommune zu dem »lieben jungen Deutschen«, im Frühjahr 2011 ihr Oberes Inseli in Kleist-Inseli umbenannt. Wer mag es den Thunern da verwehren, in den Regieanweisungen zum »Käthchen von Heilbronn« die »Gegend im Gebirg mit Wasserfällen« und das »Innere einer Höhle mit der Aussicht auf eine Landschaft« als Beschreibung der Beatushöhlen am bewaldeten steilen Nordufer des Thuner Sees ganz für sich zu reklamieren.

Nach der eindrucksvollen Eröffnung des Kleist-Jahres am 4. März in Frankfurt an der Oder und der Vernissage der Ausstellung an zwei Orten »Kleist: Krise und Experiment« titelte Ulrich Greiner in der »Zeit: »Kleist kommt««, was fast ein wenig drohend klang. Und er kam! Das Kleist-Museum hat mit dem Dreifachen an Besuchern einen wahren Ansturm erlebt, unser museumspädagogisches Vorhaben »Kleist-WG«, ausgezeichnet von Staatsminister Neumann im Schloss Genshagen

als eines unter den zehn besten Projekten deutschlandweit, wird von Schulklassen quer durch alle Bundesländer besucht. Der spätbarocke Museumsbau unweit der Oder, die ehrwürdige Garnisonschule, ist als nachgefragter außerschulischer Lernort fest in der märkischen Bildungslandschaft verankert.

Ihre besten Zeiten hatte die kleine Messe- und Universitätsstadt Frankfurt bereits hinter sich, als Kleist dort studierte; Jens Bisky beschreibt die herrschende Mentalität treffend, in dem er eine Bemerkung über Kleists Tante zitiert, die »jede Art von Wechsel« scheue – und »wäre es auch die Wanderung aus einer Wohnstube in die andere. Und am Schluss seines Beitrags schreibt er, wohl wissend, was er damit anrichtet, den für eine Stadt mit geradezu Kleistischen Brüchen wunderbar wohltuenden Satz: »Es stand schon lange nicht mehr so gut um Frankfurt an der Oder.«

Dieses Lob ist Verpflichtung zugleich, die vertrauensvolle Zusammenarbeit zwischen Kommune, Universität, dem Museum und vielen kulturellen aber auch wirtschaftlichen Einrichtungen der Stadt in den kommenden Jahren mit der Einsicht weiter zu entwickeln, dass ein Gefühl für den Ort und nötiges Selbstvertrauen nur über das Bewusstwerden der historischen Wurzeln entstehen. Die Stadt hat den Namen Kleist-Stadt verdient, sie hat ihn als Alleinstellungsmerkmal nötig – und sie sollte ihn, mit dem für die Mark eigenen, etwas verschämten Stolz, ohne weiteres Zögern annehmen und verteidigen. Hierbei ist der Neubau zum Kleist-Museum, der erstmals in der wechselvollen Geschichte der Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte räumlich wie konservatorisch angemessene Bedingungen für die Unterbringung der wertvollen Sammlungen, der Autographen wie der Kunstbestände schafft und attraktive Wechselausstellungen überhaupt erst ermöglicht, ein vielversprechendes Signal nicht nur für die weitere Verdichtung der alten historischen Mitte, die durch Kriegsverluste und grobe Fehler sozialistischer Stadtplanung arg gelitten hat.

Gestatten Sie mir zum Abschluss noch eine sehr persönliche Bemerkung: In Momenten hoffnungsloser Überarbeitung, wenn Ihre missionarische Überzeugungskraft, lieber Günter Blamberger, Bedenken zu zerstreuen und Begeisterung zu wecken, eine Winzigkeit ins Wanken geriet, schrieben Sie mir, Sie würden in diesem Zustand am liebsten ein halbwegs rüstiger Bauer werden, kein schreibender wie Kleist, sondern ein richtiger, um ein Feld zu bebauen. Bei allem Respekt: nicht nur Ihnen kamen Zweifel an Ihrer Eignung. Lassen Sie uns stattdessen das weite Feld Kleist auch zukünftig gemeinsam bestellen. Das neue Haus für Kleist steht mit seiner Einweihung 2013 dafür offen.

Vielen Dank.

#### **Pressestimmen**

1) PETER VON BECKER: Wir leben in entsicherten Zeiten. In: *Der Tagesspiegel* vom 4. November 2011.

[...] Seit wenigen Tagen ist dort auf der Baustelle im leicht waldigen Winkel zwischen Königstraße und Bismarckstraße in Berlin-Zehlendorf (gegenüber dem S-Bahnhof Wann-

see) der Grabstein wieder gesetzt worden. 1941 hatten die Nazis auf Weisung von Goebbels' Propagandaministerium den alten Grabstein mit einem Spruch des jüdischen Dichters Max Ring entfernt. Seitdem gab es einen neuen Stein, der unter Kleists Namen aus dem »Prinz von Homburg« das Dictum »Nun / o Unsterblichkeit, bist du ganz mein« zitierte.

Jetzt ist dieser Stein neu bearbeitet und umgedreht worden, und auf der bisher leeren, nunmehr nach vorne gewendeten Seite steht erstmals auch Henriette Vogels Name, die 1811 gemeinsam mit Kleist dort bestattet wurde. Und darunter wieder der aus dem Jahr 1862 stammende (poetisch etwas schlichte) Vierzeiler Max Rings: »Er lebte, sang und litt / in trüber, schwerer Zeit. / Er suchte hier den Tod / und fand Unsterblichkeit.«

Über die ganze Grabgestaltung mit allerlei skandalösen Widrigkeiten wird noch zu reden sein. Die Berliner Verlegerin Ruth Cornelsen, die das alles mäzenatisch großzügig mit ursprünglich einer halben Million und nun gar 700 000 Euro finanziert, hat die Kleist-Hauptstadt jedenfalls vor einer Blamage bewahrt; und der rührige Bezirk Steglitz-Zehlendorf sorgt zusammen mit dem Landesdenkmalamt schon ab 14. November für eine neue Info-Stele vor dem Grabgelände und einen Audio-Walk durch die neue Promenade vom S-Bahnhof zur Grabstelle.

Günter Blamberger hätte sich dort am Kleinen Wannsee eigentlich eine große, für den Weltpoeten weltläufige Gestaltung gewünscht: ein Kunstwerk wie Dani Karavans Memorial für Walter Benjamin an dessen Grabstätte im spanisch-französischen Grenzort Portbou. Blamberger, der gerade 60 gewordene Kölner Literaturwissenschaftler, Direktor eines internationalen Wissenschaftskollegs, Präsident der Kleist-Gesellschaft, Verfasser der dieses Jahr bei S. Fischer erschienenen, bisher wohl besten Kleist-Biografie, pendelt derzeit zwischen Kleist-Kongressen in China, Neuseeland, USA und zahlreichen europäischen Städten. Er ist so etwas wie der Mastermind dieses Jubiläumsjahres, für das er 2,3 Millionen Euro von der Bundeskulturstiftung und noch etliche Hunderttausend beim Lotto und Wissenschaftsförderern eingeworben hat. Von ihm stammt wesentlich das Konzept der noch laufenden Doppelausstellung »Kleist: Krise und Experiment« im Berliner Ephraim-Palais und in Kleists Geburtsstadt Frankfurt/Oder.

Am heutigen Freitagabend diskutiert er mit den Berliner Professorenkollegen Herfried Münkler und Joseph Vogl über den politischen Kleist und den »Warteraum Deutschland« in der Humboldt-Uni, vier Tage später mit Bundestagspräsident Norbert Lammert über Kleist und die Bürokratie im Collegium Hungaricum, wo auch vom 17. bis 19.11. ein Internationaler Kongress der Kleist-Gesellschaft zum Selbstmord-Thema »Ökonomie des Opfers« stattfindet.

Kleist, der Ungar? Blamberger lächelt und verweist darauf, dass Ungarn neben Frankreich und erstaunlicherweise Japan das einzige Land mit einer Kleist-Gesamtausgabe ist. Nach der Wende 1989 wurde er dort zum meistgespielten ausländischen Dramatiker. Günter Blamberger: »Vielleicht liegt die Modernität Kleists darin, dass er Figuren in Erdbeben, Kriegen, Krisen immer auf der Kippe zeigt. Auch wir leben wieder in entsicherten Zeiten, und Kleist, der so gerne ein planvolles Leben geführt hätte, ist der Autor der absoluten Unberechenbarkeit.« Bis in den Tod – und die Unsterblichkeit. Jetzt gibt es am Todestag einen weltweiten »Kleist Reading Day«. Auch in Neuseeland.

2) ROLF LAUTENSCHLÄGER: Tatort Kleiner Wannsee. In: Die Tageszeitung vom 20. November 2011.

Trotz Anrainer-Protesten wurde das Grab Heinrich von Kleists und seiner Freundin saniert. Pünktlich zum 200. Todestag ist die Gedenkstätte wieder zugänglich.

Lange war es schäbig behandelt worden. Wer das Kleist-Grab am Kleinen Wannsee suchte, fand es meist gar nicht. Die Beschilderung war mäßig, die Grabstätte selbst glich einem verwilderten Ort. Davon ist jetzt keine Spur mehr: Am heutigen Montag wird zum 200. Todestag Heinrich von Kleists (1777 bis 1811) die neue Grab- und Gedenkstätte nach

einer aufwendiger Sanierung neu eingeweih. Der in Frankfurt/Oder geborene Kleist, beruflich und literarisch damals gescheitert, hatte am 21. November 1811 erst seine Lebensgefährtin Henriette Vogel und danach sich selbst am Kleinen Wannsee erschossen. Seit dem Doppelsuizid sind beide hier beerdigt.

Mit einem breiten Konzept hat die Berliner Gartendenkmalpflege die Grabstätte neu gestaltet. Das Grabmal des Dichters (Autor von *Das Käthchen von Heilbronn*) wurde instandgesetzt, der Grabstein restauriert und beschriftet. Das zweite, kleinere Monument zur Erinnerung an Henriette Vogel bauten die Denkmalschützer ab. Vogels Daten (1780 bis 1811) stehen mit auf dem Kleist-Grabstein.

Rund 850 000 Euro haben der Senat und die Cornelsen-Kulturstiftung als Spende für die Renovierung investiert. Bei der 2010 begonnenen Sanierung wurden zudem die zum Teil zerstörte Gitterfassung und der gepflasterte Platz an der baumbestandenen Ruhestätte komplettiert.

Entscheidend aber ist, dass die beiden Zugänge – vom S-Bahnhof Wannsee und der von der Schiffsanlegestelle am Großen Wannsee – als Spazierwege angelegt wurden und in einen »Landschaftspark eingebettet liegen«, wie Berlins Gartendenkmalchef Klaus von Krosigk betonte.

Ausblicke auf den Wannsee, die wegen des wuchernden Gestrüpps vorher nicht möglich waren, gibt es nun auch: Besucher erleben das Kleist-Grab in einer »offenen, arkadengeschmückten Kulturlandschaft«, sagte Senatsbaudirektorin Regula Lüscher auf der Pressekonferenz zur Fertigstellung des Kleist-Grabs. Kulturstaatssekretär André Schmitz, der die Gedenkstätte am heutigen Montag eröffnet, erhofft sich einen »neuen kulturellen Anziehungspunkt für die Berliner und die Touristen in der Stadt«.

Den hätte es fast nicht gegeben. Eine private Initiative wollte 2002 einen Architekturwettbewerb zu Erneuerung der verwahrlosten Grabstätte ausschreiben; die Bundeskulturstiftung, der Senat und die Cornelsen-Stiftung planten das Gleiche 2009. Beide Male stießen die Vorhaben auf heftigen Widerstand. Anrainer protestierten, Naturschützer lehnten die Eingriffe in die Pflanzenwelt ab. Am schärfsten wandte sich der ansässige Sport- und Ruderverein gegen die Erneuerungspläne der Grabstätte. Bis dato ist ein Weg über das Sportgelände tabu. Wer von Süden zu Kleist/Vogel möchte, muss einen weiten Bogen machen.

Die Grabstätte ist trotzdem gelungen – auch, weil sie die Geschichte des Grabes reflektiert, so Lüscher. 1941 hatten die Nazis die Verse des jüdischen Dichters Max Ring – »Er lebte, sang und litt, in trüber schwerer Zeit, er suchte hier den Tod, und fand Unsterblichkeit – auf dem Grab getilgt und durch Zeilen aus dem *Prinz von Homburg* ersetzt. Bei der Neugestaltung wurde der Grabstein um 180 Grad gedreht, die neue Rückseite enthält die Inschrift von 1941 – die neue Vorderseite dagegen die Lebensdaten von Kleist und Vogel und wieder die Verse von Max Ring.

TAGUNG MAI 2011

›ADEL UND AUTORSCHAFT‹



Günter Blamberger

## PROLEGOMENA

Lieber Herr Togay, liebe Frau Gönczy, meine sehr verehrten Damen und Herren,

dem Collegium Hungaricum, dessen Direktor Herrn Togay und der der Kleist-Gesellschaft seit dem Übersetzerworkshop vor einigen Jahren vertrauten Kleist-Expertin des CHB, Frau Gönczy, sei zunächst für Ihre Großzügigkeit gedankt, der Kleist-Gesellschaft dieses wunderbare Haus für zwei Tage zur Verfügung zu stellen. Einen solch schönen Blick auf Berlin Mitte hatten wir, glaube ich, noch nie, und nie größere Möglichkeiten der Ablenkung, vom Gorki-Theater nebenan und der Oper unter den Linden bis zur Museumsinsel. Das bringt alle Referenten unter höchsten Druck, die Spannung zu halten, dafür sei auch diesen herzlich gedankt. Gedankt außerdem der Kulturstiftung des Bundes, vor allem Frau Völckers, deren Förderung diese Tagung erst möglich macht, denn sie ist Teil des Rahmenprogramms der großen Doppelausstellung „Kleist: Krise und Experiment“ in Berlin und Frankfurt (Oder). Die Eröffnung in Berlin ist am Freitag, um 18 Uhr, die Frankfurter Eröffnung am Sonntag um 11 Uhr; zu beiden Festakten sind Sie alle herzlich eingeladen, allerdings war und ist eine Anmeldung erforderlich bei unserem Tagungsteam, was mir Gelegenheit gibt, Christine Thewes, Björn Moll und den Mitarbeitern des Kulturbüros Iglhaut zu danken, die Ihnen weiterhin für alle organisatorischen Fragen hier zur Verfügung stehen werden. Am Samstag geht es zu Adelssitzen ins Märkische, und wir erwarten eine Lesung von Günter de Bruyn; die Organisation dieser Exkursion hat das Kleist-Museum übernommen, mit dem die Kleist-Gesellschaft im Kleist-Jahr ja bestens kooperiert, wofür ich auch ganz herzlich Wolfgang de Bruyn und seinem Team danke. Der heutige Abend gehört ganz dem großen ungarischen Schriftsteller László Márton, der uns erst die Ehre eines Kleist-Referates zum „Zweikampf“ gibt und dann eine Abwandlung von Kleists „Michael Kohlhaas“ lesen wird. Morgen spielt das Gorki-Theater den „Zerbrochnen Krug“. Wir haben also ein dichtes Rahmen-Programm, aber die Hauptsache ist, wie immer in der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, doch die Wissenschaft und ihre publikumswirksame Vermittlung, das Eingedenken an Heinrich von Kleist, und ich darf Sie jetzt kurz in das Tagungsthema einführen, das Kleist in den Kontext der Adelskultur um 1800 stellt und damit eine dezidiert interdisziplinäre Frage behandelt, wie es sich unsere aus allen Berufsgruppen stammenden Mitglieder ja wünschen.

Kleist mag als Dichter, wie Thomas Mann einmal schrieb, »sondergleichen« sein, »völlig einmalig, aus aller Hiergebrachtheit und Ordnung fallend«;<sup>1</sup> seine bekannten Schwierigkeiten mit der Erstellung eines Lebensplanes aber sind nichts ihm Eigentümliches, es handelt sich eher um ein Generationenproblem der nach 1770 Geborenen, die mit den Mündigkeits- und Selbstbestimmungsmodellen der Aufklärung erzogen worden sind, vom Jahrhundertereignis der französischen Revolution 1789 erschüttert werden und dann in die Wirren der Befreiungskriege gegen Napoleon geraten, eine Zeit, in der die deutschen Staaten politisch instabil und in allen sozialen Bereichen reformbedürftig sind und die ständische Gesellschaft allmählich entsichert wird. Gerade die Lebensläufe von Aristokraten entwickeln sich so ins gefährlich Offene, die Verbindlichkeit des eigenen Standesmodells wird brüchig, der soziale Handlungsräum vergrößert sich, der Zugewinn an Freiheit kann zugleich aber als Beliebigkeit empfunden werden, als Orientierungsverlust.<sup>2</sup> Anders als in der altständischen Welt ist es an der Epochenschwelle um 1800 nichts Ungewöhnliches, dass ein Aristokrat wie Kleist ein Leben lang auf der Suche nach dem Sinn seines Lebens bleibt, wenn er kein Gutsherr ist und Zweifel hat an den sonst vorgezeichneten aristokratischen Karrieren von Militär und Staatsbeamtentum. Es ist auch nichts Ungewöhnliches, dass Aristokraten sich schreibend ihrer Identität versichern und in fiktionalen Werken Alternativen durchspielen, im Spannungsfeld der alten ständischen Traditionen und der neuen bürgerlichen Anthropologie und Ethik. Eine ganz auf die bürgerlich-idealistische Dichtkunst der Klassik und Romantik fokussierte Literaturwissenschaft hat jedoch den unbestreitbaren Zusammenhang von Adel und Autorschaft um 1800 vergessen und übersieht die vorgeblich obsolet aristokratische Herkunft von Dichtern wie Fouqué, Chamisso, Novalis, Eichendorff oder eben Kleist.<sup>3</sup>

Kleists Sozialisation ist definitiv keine bürgerliche, sie verläuft nach aristokratischem Muster, das heißt: Kindheit in einer patriarchalisch organisierten Großfamilie, über deren Formen von Intimität Kleist in seinen Briefen kein Wort äußerte bzw. äußern konnte, Hauslehrer- und Pensionatserziehung, Adoleszenz in einem Eliteregiment und Kriegsdienst, Freundschaftspflege in den Adelshäusern von Frankfurt (Oder) und Potsdam. Die Frage ist, ob Kleist mit der Abkehr vom Militär 1799 zugleich von Stand und Herkunft sich lossagen wollte, die Adelskonventionen also willentlich zugunsten eines bürgerlichen Habitus als eines der Wahrheit und der Moral verpflichteten Wissenschaftlers aufgab, wie die

---

<sup>1</sup> Thomas Mann, Heinrich von Kleist und seine Erzählungen (1954). In: Ders.: Leiden und Größe der Meister. Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M. 1982, S. 495–515.

<sup>2</sup> Vgl. Niklas Luhmann, Interaktion in Oberschichten. In: Ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 72–161; Reinhart Koselleck, Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791 bis 1848, München 1989.

<sup>3</sup> Vgl. Jochen Strobel, Adel auf dem Prüfstand. Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«. In: KJb 2005, S. 216–232.

Forschung lange behauptet hat.<sup>4</sup> Dass Kleist sein Adelsprädikat in dem Bekenntnisbrief über die Veränderung seines Lebensplans an Martini vom 18./19. März 1799 nicht verwendete und bis 1803 meist mit »Heinrich Kleist« seine Post unterschrieb, ist nicht wegzuleugnen. Je heftiger man sich allerdings vom Überkommenen abgrenzt, umso mehr bleibt man daran gebunden. Kleists Alternative von 1799 lautete sowieso zunächst nicht Bürger versus Aristokrat, sondern Mensch versus Offizier. Von einer totalen Verbürgerlichung Kleists kann in der Folge auch keine Rede sein, die Frage ist vielmehr, ob Kleist sich seinem angestammten Adelsmilieu entfremdet und entzogen hat oder ob Relikte von »Adeligkeit« sich über die Lebensschwelle 1799 hinüberretteten.

Was heißt eigentlich »Adeligkeit«, verstanden als ein kulturelles System von aristokratischer Mentalität, typischen Lebensformen, ritualisierten Handlungs- und Sprechweisen?<sup>5</sup> Zunächst und zuallererst: permanenter Kampf ums Obenbleiben, um den Erhalt der Ehre des Hauses und der sozialen Privilegien, um die fortdauernde Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Machtelite und um kulturelle Hegemonie. Nicht Gleichheit wie im Bürgertum, sondern Ungleichheit ist die selbstverständliche Voraussetzung des aristokratischen Rechts- und Freiheitsbegriffs. Kleist wird diese gewohnte Stütze aristokratischen Selbstverhältnisses niemals auswechseln. Sein Leben bleibt auch nach 1799 beherrscht vom agonalen Denken. Ständig sucht er nach Bereichen, Medien und Strategien, um wieder nach oben zu kommen und oben zu bleiben. Bescheiden auf der »Mittelstraße« sich zu bewegen, wie er es im »Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden ...« 1798 verspricht (DKV III, 522), wird ihm nie genügen. In aristokratischer Manier verpflichtet er sich auf Ruhm und Ehre. Einige Zeugnisse von vielen: Von der Schweiz aus schreibt er am 20. Mai 1802 der Verlobten Wilhelmine von Zenge über die Bedingungen seiner Rückkehr in die Heimat: »Kurz, kann ich nicht mit Ruhm im Vaterlande erscheinen, geschieht es nie« (DKV III, 308). Als der »Guiskard« scheitert und damit Kleists Versuch, »zu so vielen Kränen noch einen auf unsere Familie herabzuringen«, will er den ehrenhaften »schönen Tod der Schlachten« suchen (DKV IV, 320f.). Kleist versteht sich bis ans Lebensende als »ein Mann von Ehre« und fordert bei Kränkungen notfalls »Satisfaction«, so z.B. vom preußischen Regierungsrat Friedrich von Raumer am 22. Februar 1811, den er für die Misere seines Zeitungsprojekts der »Berliner Abendblätter« verantwortlich macht (DKV IV, 474). Raumer ist zum Duell bereit, der Staatskanzler Karl August von Hardenberg verhindert es.

Kleists Biographie lässt sich nicht zweiteilen in eine aristokratische Präexistenz vor 1799 und eine selbstbestimmte, an bürgerlich-idealisticcher Ethik orientierte Existenz nach 1799, sie verläuft vielmehr »in Zyklen der Abkehr und Rückkehr zum standesgemäßen Leben«<sup>6</sup> – so Jochen Strobel, der im letzten Jahr eine grundlegende Studie zur »Kulturpoetik des Adels in der Romantik« bei de Gruyter ver-

---

<sup>4</sup> Vgl. u.a. Rudolf Loch, Kleist. Eine Biographie, Göttingen 2003.

<sup>5</sup> Vgl. Hans-Ulrich Wehler (Hg.), Europäischer Adel 1750–1950, Göttingen 1990; Heinz Reif, Adel im 19. und 20. Jahrhundert, München 1999.

<sup>6</sup> Jochen Strobel, Adel auf dem Prüfstand. (wie Anm. 3), S. 218.

öffentlicht hat. Häufig genug kontaminiert Kleist das Althergebrachte mit dem Modernen und findet doch nirgendwo festen Halt, wie es für Lebensläufe in der Krisenzeit um 1800 typisch war.<sup>7</sup> Kleists Entscheidung für die Wissenschaft zunächst und dann für die Schriftstellerei ist keine Entscheidung für eine bürgerliche Berufskarriere, sie entspricht eher dem aristokratischen Habitus, das Stigma des Brotberufs zu vermeiden. Dergestalt verbinden sich bürgerlicher Geniegedanke und aristokratischer Exklusivitätsanspruch. Kärrnerarbeit ist nichts für Aristokraten; seit der Antike gilt für sie das *scholé*-Konzept des Aristoteles, wonach Muße und Muse zusammengehören und aristokratische und künstlerische Lebensführung sich verbinden lassen im Sinne eines ebenso legitimen wie noblen, also ehrenhaften Dienstes für die Allgemeinheit.<sup>8</sup>

Das Motiv der Standesehrre schreibt sich im Leben Kleists fort, aber auch in seinen Werken, sichtbar in Novellen wie »Die Marquise von O...« oder »Der Zweikampf« und in einem Drama wie »Prinz Friedrich von Homburg«, das sich schlüssig als »Schauspiel der ›Adeligkeit‹«<sup>9</sup> lesen lässt. Jenseits motivischer Anleihen aus dem Komplex der ›Adeligkeit‹ ist entscheidend, dass Kleists gegenidealistische Anthropologie und Poetik in der europäischen Moralistik wurzelt, dass er in seinen Essays wie in seiner Dichtung auf voraufklärerische Verhaltensbreviere des Adels rekuriert, die zum Überleben in Krisenzeiten entwickelt wurden. So versteht man den Grazie-Begriff im »Marionettentheater« besser, wenn man statt Schillers idealistischer Konzeption einer Kongruenz von »Anmut und Würde«, von innerer und äußerer Schönheit, den Grazie-Begriff aus Castigliones »Il libro del cortegiano« zum Vergleich bemüht, in dem Grazie als eine Kunst bestimmt wird, seinen Ausdruck, seine Wirkung auf andere vollkommen zu berechnen. Identität stellt sich in der ästhetischen Erziehung des Adels als eine Frage der Performanz dar, in der ästhetischen Erziehung des Bürgertums dagegen als eine Frage der Substanz. Agonalität und Theatralität oder Verstellung versus Redlichkeit, in diesem Spannungsfeld bewegt sich auch ein Drama wie »Die Herrmannsschlacht«, dessen Held sich an Machiavellis »Il principe«, an den Ratschlägen für Fürsten zu intriganten Simulationsspielen, zu orientieren scheint. Kleist richtet in seinen Dramen und Erzählungen sein Augenmerk eher darauf, wie unter Menschen gehandelt wird als wie unter Menschen gehandelt werden soll. Er ist ein enttäuschter Moralphilosoph, der zum skeptischen Moralisten wird. Er transkribiert die aristokratischen Klugheitslehren eines Machiavelli, Castiglione, Gracián, Montaigne oder La Rochefoucauld in seine Dichtung. Diese Transkription ist zugleich eine Aktualisierung, die Kleist zum Vorläufer der Moderne macht. Denn Kleist entsichert die moralistische Verteidigungskunst und macht den Kontrollverlust zur Urszene seines Faszinationskalküls. Die Moralisten der Frühneuzeit universalisierten kommunikative Risiken theoretisch, um dann im Gegenzug ein präventives Kontrollsystrem der Überlegung zu etablieren. Kleist dagegen entwickelt eine subversive Anthropologie und Poetik, die nicht mehr auf die Vermeidung von Hava-

---

<sup>7</sup> Vgl. Jürgen Fohrmann (Hg.), *Lebensläufe um 1800*, Tübingen 1998.

<sup>8</sup> Vgl. Reif, Adel im 19. und 20. Jahrhundert (wie Anm. 5), S. 25ff.

<sup>9</sup> Strobel, Adel auf dem Prüfstand (wie Anm. 3), S. 231.

rien, sondern auf die kluge Inszenierung von Unfällen angelegt ist. Was im Leben fatal wäre bzw. im Leben Kleists fatal ist, wird produktiv für seine Dichtung. Kleist wird zum Krisen- und Katastrophenspezialisten in seinen Dramen und Novellen.<sup>10</sup>

So viel zu meinen Vorüberlegungen zu diesem Thema. 12 Vorträge hat diese Tagung. Sie gelten der Frage, ob Kleist innerhalb des Adelsdiskurses um 1800 als paradigmatischer Fall gelten kann, wie sich seine besondere Verbindung von Adel und Autorschaft unterscheidet von Lebens- und Werkentwürfen anderer aristokratischer Autoren wie Achim von Arnim, Friedrich de la Motte Fouqué, Adelbert von Chamisso, Novalis oder Joseph von Eichendorff. Gibt es eine spezifisch aristokratische Schreibweise, kann der Begriff von »Adeligkeit« also nicht nur lebensgeschichtlich, sondern auch poetologisch fassbar gemacht werden? Das wird auf der Tagung ebenso analysiert werden wie die zeitgenössische Apologie bzw. Kritik des Adels in Essays, Briefen und literarischen Werken. Welche Rolle spielt die Christlich-teutsche Tischgesellschaft für die Diskussion des Adelskonzeptes um 1800? Wenden neben Kleist auch andere aristokratische Autoren den Blick ab vom bürgerlichen Idealismus hin zu den tradierten moralistischen Lehren der europäischen Adelskultur? Ich belasse es bei diesen Fragen, gewichtige Antworten kommen ab jetzt.

---

<sup>10</sup> Vgl. Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJb 1999, S. 25–40; ders., Antiparastatische Genies. Politiken des Privaten in Kleists Essays. In: Politics in Literature, hg. von Rüdiger Görner, Tübingen 2004, S. 25–39; ders., Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011.

Monika Wienfort

## SELBSTVERSTÄNDNIS UND SELBSTSTILISIERUNG DES DEUTSCHEN ADELS UM 1800

Die Geschichte des Adels seit dem späten 18. Jahrhundert hat in besonderer Weise von den neuen Entwicklungen der Geschichtswissenschaft insgesamt profitiert. Stand seit den 1960er-Jahren im Kontext der Diskussionen um den „deutschen Sonderweg“, der in die Diktatur und den Holocaust mündete, die politische Sozialgeschichte vor allem der preußischen „Junker“ im Mittelpunkt, so hat die kulturgeschichtliche Erweiterung in den letzten Jahrzehnten den Adel als Kulturformation interessant gemacht. Formen adliger Männlichkeit, Fragen nach einem spezifisch adeligen Habitus und besonderen Formen des Selbstgefühls, aber auch die Übertragung von Adelsvorstellungen in Figurationen von „Geistesadel“ haben mittels der Sonde einer traditionellen Herrschaftselite neue Einblicke in die kulturelle Imprägnierung der Moderne erlaubt. Dabei stellen die Jahrzehnte um 1800 eine Umbruchphase dar, die mit Begriffen wie „Übergangsgesellschaft“ (Christof Dipper) oder „Laboratorium der Moderne“ (Ewald Frie) beschrieben worden ist. Selbst wenn das Paradigma eines säkularen Bruchs zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert in jüngster Zeit mit Blick vor allem auf andere Nationalhistoriographien kritisch gesehen wird, bleiben doch die Jahre um 1800 mit den napoleonischen Kriegen und den in der Folge durchgeführten Reformen in vielen deutschen Staaten eine Phase, in der zentrale Weichenstellungen für die Moderne vorgenommen worden sind.<sup>1</sup>

Seit dem späten 18. Jahrhundert ist Adelsgeschichte immer auch die Geschichte der bürgerlichen Adelskritik gewesen, eine Geschichte von Stereotypen und Argumenten, eine Geschichte der Wahrnehmung in der Öffentlichkeit, die einige Themen und Thesen in den Mittelpunkt rückte, andere aber gänzlich verschwieg. Und manche Topiken der Adelskritik haben es, nicht zuletzt durch das Bürgerliche Trauerspiel, in die Historiographie des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus geschafft, man denke nur an das Motiv des von einem ruchlosen Adligen verführten Bürgermädchen, das durch die nichteheliche Mutterschaft in ausweglose Verzweiflung gerät und zur Kindsmörderin wird. Es kann kein Zweifel sein, dass

---

<sup>1</sup> Vgl. Christof Dipper, Übergangsgesellschaft. Die ländliche Sozialordnung in Mitteleuropa um 1800. In: Zeitschrift für Historische Forschung 23 (1996), S. 57–87; Ewald Frie, Adel um 1800. Oben bleiben? In: zeitenblicke 4 (2005), Nr. 3, 13. Dezember 2005, [www.zeitenblicke.de/2005/3/Frie/index\\_html](http://www.zeitenblicke.de/2005/3/Frie/index_html) (3.1.2012).

es diese Fälle gegeben hat, aber viel typischer für die soziale Realität nichtehelicher Mutterschaft war eine unterbürgerliche Magd, die den Kindsvater, der am ehesten Knecht oder Soldat war, nicht heiraten konnte.<sup>2</sup>

Es ist keine einfache Aufgabe, das Selbstverständnis einer Persönlichkeit zu charakterisieren, und noch viel schwieriger, dasselbe für eine soziale Gruppe zu versuchen, deren wirtschaftliche Ausgangsbedingungen von vornherein unterschiedlich ausfielen. Von außen betrachtet, erscheint der Adel in Deutschland um 1800 als deutlich identifizierbare Gruppe: die numerisch kleine Elite der Gesellschaft, vielleicht 0,5 %, herausgehoben durch klar definierte rechtliche und politische Privilegien, die allerdings in eben diesem Zeitraum bedroht wurden. Der Adelsanteil fiel in den deutschen Staaten übrigens durchaus unterschiedlich aus. Während im preußischen Ostelbien, zurückgehend auf die mittelalterliche Kolonisation, der Adelsanteil mit ca. 1% vergleichsweise hoch lag, und sich bereits im 18. Jahrhundert ein bedeutsamer Teil der adeligen Männer ohne eigenen Landbesitz fand, lebten im Westen und Süden des Alten Reiches weniger adelige Familien, die aber insgesamt durchaus begütert waren. Für das Habsburger Reich muss man zumindest die Unterschiede zwischen den beiden Reichsteilen nennen. Ungarn trat auch im europäischen Vergleich mit einem sehr zahlreichen Adel auf, der aber wiederum in die Magnaten auf der einen und die Masse des armen Adels auf der anderen Seite zerfiel. Die innere Heterogenität war jedenfalls ein herausragendes Merkmal dieser insgesamt kleinen Bevölkerungsgruppe. Was hatten der Habsburger-Kaiser, der Preußenkönig, die böhmischen und mährischen Herren, die Ständesherren in den Mittelstaaten, gemeinsam mit wohlhabenden alleinstehenden Kanonikern, Rittergutsbesitzern auf kleinen Gütern mit vielen Kindern, mit erst im 18. Jahrhundert nobilitierten Beamtenfamilien, mit einem armen adeligen Offizier und genialen Dichter, um Heinrich von Kleist mit ins Bild zu nehmen, oder mit dessen Freundinnen, den Dresdener Fräulein von Schlieben, die ihren Lebensunterhalt mit dem Verkauf von Stickereien und Wäsche bestritten? Ganz zu schweigen von den vielfältigen Unterschieden des Adelsrangs, der Konfession, der Region, des Besitzes, die die Adelsgeschichte des Alten Reiches bestimmten und auch im 19. Jahrhundert nicht vernachlässigt werden können.<sup>3</sup>

Der Privilegienverlust, der in der Geschichte des Adels im 19. Jahrhundert immer wieder zu konstatieren ist, kann hier mit einigen Stichworten abgehandelt werden. Mit dem Ende des Alten Reiches verlor der Adel insgesamt seinen Status als Herrenstand, seine Beteiligung an der politischen Herrschaft qua Geburt. Zwar existierten auch im 19. Jahrhundert Privilegien, z.B. die niedere Gerichtsbarkeit in Preußen bis 1849, aber solche Privilegien wurden nun an den Status als Rittergutsbesitzer geknüpft und kamen nach und nach auch nichtadligen Besitzern zu. Auch

---

<sup>2</sup> Fausts Gretchen ist das bekannteste Beispiel für eine »unterbürgerliche Kindsmörderin. Vgl. Otto Ulbricht, *Kindsmord und Aufklärung in Deutschland*, München 1990.

<sup>3</sup> Vgl. zum Überblick Ronald G. Asch, *Europäischer Adel in der Frühen Neuzeit*, Köln 2008; Walter Demel, *Der europäische Adel vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2005; Heinz Reif, *Adel im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1999; Michael Sikora, *Der Adel in der Frühen Neuzeit*, Darmstadt 2009; Monika Wienfort, *Der Adel in der Moderne*, Göttingen 2006.

die neuere Adelsforschung zum 19. Jahrhundert hält an der Einschätzung vom Niedergang des Adels fest. Aber jüngst ist doch die Formulierung Rudolf Brauns eher in ein ›Obenbleiben im Niedergang‹ umformuliert worden. Merkwürdigerweise hat diese Deutung für den preußischen Adel, der so lange im Mittelpunkt der historiographischen Aufmerksamkeit gestanden hat, eigentlich die wenigsten Folgen. Die Betonung des ›Obenbleibens‹ leuchtet im Lichte der alten Sonderwegsthese, die den Junkern eine deutliche Verantwortung für Antiparlamentarismus, autoritäres Denken und Militarismus im Kaiserreich zugeschrieben hat, klar ein.<sup>4</sup>

Säkularisation und Mediatisierung trafen Gruppen des Adels, man kann bei nahe sagen, existentiell. Die Säkularisation hob die geistlichen Fürstentümer und damit die Versorgungsmöglichkeiten für den alten katholischen Adel im Reich auf. Mit der Mediatisierung verloren ca. 70 Familien ihre Souveränität, wurden nun Standesherren genannt und gezwungen, sich in die umgebenden Staaten Bayern, Baden, Württemberg, Hessen und Preußen einzugliedern. Und auch dort muss man genauer hinsehen: Für die Säkularisationen wurden einige Familien großzügig entschädigt. Während manche Standesherren die Demütigung fühlten und den Partizipationsboykott in den neuen Landtagen ausriefen, sahen andere gelassener in die Zukunft und betonten die Vorzüge eines monarchisch-ständischen Doppelsystems gerade auch für den hohen Adel. Zwar war der Verlust der Souveränität schmerzlich. Aber die Regierungen der deutschen Mittelstaaten bemühten sich, die lokale Herrschaft des hohen Adels aufrecht zu erhalten. Die ökonomischen Verluste der ›großen Familien‹ des Westens hielten sich in Grenzen: die Hohenlohe, Hohenzollern-Sigmaringen, Fürstenberg, Arenberg verfügen bis in die Gegenwart über großen Landbesitz und häufig über industrielle Unternehmungen.<sup>5</sup>

Kontinuität blieb auch dort spürbar, wo eine bürokratisch-staatsmännische Regierung angesichts der napoleonischen Bedrohung dringend nach Modernisierung verlangte. In der Metternich'schen Sprache gewährleistete und verfügte das Reich über ›Legitimität, einen Begriff, den Metternich als eine Art ›Passepartout‹ für die sich wandelnde Welt des 19. Jahrhunderts verwandte. Für die Reichsfürsten war es der Ort von Souveränität, für den Landadel bot es den Verfassungsrahmen für das Hervorgehobensein als ›erster Stand. Das bereitete den Boden für eine adelige Reichserinnerungspolitik. Im Vergleich bestanden in den deutschen Staaten bereits des 18. Jahrhunderts Unterschiede. In Preußen hatten die Könige erfolgreich an

---

<sup>4</sup> Vgl. Rudolf Braun, Konzeptionelle Bemerkungen zum Obenbleiben. Adel im 19. Jahrhundert. In: Europäischer Adel 1750–1950, hg. von Hans-Ulrich Wehler, Göttingen 1990, S. 87–95. Die Nennung der ›zwei Fräulein v. Schlieben, arm u freundlich und gut, drei Eigenschaften die zusammengenommen mit zu dem Rührendsten gehören, das ich kenne‹ (DKV IV, 226; Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.5.1801). Zur globalgeschichtlichen Perspektive auf den Adel im 19. Jahrhundert, die ›gebremsten Niedergang‹ konstatiert vgl. Jürgen Osterhammel, Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009, S. 1064–1075.

<sup>5</sup> Vgl. Bernhard Löffler, Die ersten Kammern und der Adel in den deutschen konstitutionellen Monarchien. Aspekte eines verfassungs- und sozialgeschichtlichen Problems. In: Historische Zeitschrift 265 (1997), S. 29–76.

der Schaffung eines Dienst- und Militäradels gearbeitet. Bei der Verstaatlichung des Adels hatte ihnen geholfen, dass der Adel in Preußen vergleichsweise arm und daher auf Einkommen im Staatsdienst angewiesen war. Die Mehrheit der preußischen Adligen schien im Alltagsleben ganz auf diesen Staat bezogen, nur wenige setzten, und dann vermutlich meist aus konfessionellen Gründen, auf Österreich.<sup>6</sup>

Neben diesen gegebenen historischen Unterschieden muss noch der Zeitraum berücksichtigt werden. Wohl niemand würde die Jahrzehnte zwischen 1780 und 1820 in Europa als Phase der Stabilität beschreiben. Die Französische Revolution hatte gravierende Folgen beinahe überall in Europa, der Krieg und Napoleons Herrschaft wurden nach Jahren erst durch eine Koalition der europäischen Großmächte zu Fall gebracht oder durch die Hybris des Usurpatoren, die vor der Eroberung Russlands nicht halt machen konnte. In der deutschen Historiographie haben die »napoleonischen Umwälzungen« in den letzten Jahrzehnten eine große Rolle gespielt. Dabei ging es einerseits um die Reformpolitik, die beinahe für sämtliche Bereiche von Staat und Gesellschaft in Gang gesetzt wurde, z.B. die Agrarreformen, die Verwaltungsreformen oder die Einführung der Gewerbebefreiheit. In den aktuellen Forschungsdebatten stehen dagegen die historiographischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, z.B. über die »Befreiungskriege« im Mittelpunkt. Dort wird gezeigt, wie sehr das »nationale« Programm gegen die französische »Fremdherrschaft« von kleinen bildungsbürgerlichen Eliten geprägt wurde.<sup>7</sup>

In Bayern, Baden und Württemberg hieß wie in Preußen das beherrschende Paradigma Reform; erst wurde vornehmlich Preußen betrachtet, dann der Rheinbund. Von der Reformpolitik war der Herrschaftsstand Adel vielfach betroffen. Die Landbesitzer wehrten sich häufig gegen die Agrarreformen, die auf lange Sicht eine Etablierung der Bauern als ländliche Eigentümer beabsichtigten und auch erreichten. Erst seit kurzem versucht eine erneuerte Adelsforschung, die lange Zeit hinter der Thematisierung von Bürgertum und Arbeitern zurückgeblieben war, den »Niedergang« des Adels differenzierter zu betrachten. So viel Niedergang ist vielleicht gar nicht zu sehen, zumal nicht in diesen ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und zumal nicht im Vergleich mit den anderen Gruppen der Bevölkerung, dem allerdings aufsteigenden Bürgertum und der Mehrheit der Bevölkerung, den Unterschichten. Manches Thema der Adelsgeschichte bleibt bislang zu wenig aufgearbeitet: die Selbstdarstellung in der Schlossarchitektur oder im

---

<sup>6</sup> Zum preußischen Adel vgl. Francis L. Carsten, Geschichte der preußischen Junker, Frankfurt a.M. 1988. Vor allem die hier vorgetragenen Wertungen für das 19. Jahrhundert sind allerdings überholt. Eine Orientierung an Österreich lässt sich z.B. für den katholischen Zweig der schlesischen Familie Magnis feststellen, die Wien und nicht Berlin als Zentrum ihres persönlichen Lebens empfand. Zu Metternich vgl. Wolfram Siemann, Metternich. Staatsmann zwischen Restauration und Moderne, München 2010.

<sup>7</sup> Zu Säkularisation und Mediatisierung vgl. Elisabeth Fehrenbach, Vom Ancien Régime zum Wiener Kongress, München 2008, S. 285–289. Zur Erfahrungsgeschichte der Kriege vgl. Ute Planert, Der Mythos vom Befreiungskrieg. Frankreichs Kriege und der deutsche Süden. Alltag – Wahrnehmung – Deutung, Paderborn 2007; Ute Planert (Hg.), Krieg und Umbruch in Mitteleuropa um 1800. Erfahrungsgeschichte(n) auf dem Weg in eine neue Zeit, Paderborn 2009.

Adelsportrait ist von der Kunstgeschichte entdeckt, aber als Untersuchungsfeld für diesen Zeitraum noch nicht in die allgemeine Geschichte integriert worden. Für beides allerdings bedeutet die Wende um 1800 nicht unbedingt eine Hochzeit. Die Schlösser des nicht souveränen Adels wurden meist in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erbaut oder grundlegend erneuert. In der ›Umbruchperiode‹ um 1800 ruhten die meisten Bauvorhaben. Nach 1830, als die Agrarkonjunktur ökonomisch und der Historismus kulturell für einige goldene Jahrzehnte für den landbesitzenden Adels sorgten, beschäftigten sich wiederum viele Familien mit einem Umbau ihrer Burgen und Schlösser.<sup>8</sup>

Im Folgenden sollen drei Schneisen geschlagen, drei ›Sprachen‹ charakterisiert werden – um mit John Pocock und Quentin Skinner zu sprechen, zwei Historikern, die auch für viele Literaturwissenschaftler anschlussfähig sind –, die ›Adele in diesem Zeitraum beschreiben. Nicht nur der adelige ›Normalmann‹ als ältester Sohn mit Titel, Landbesitz, Amt und Uniform soll betrachtet werden oder adelige ›Stars‹ wie Clemens Metternich und die Staatsmänner Stein und Hardenberg, sondern auch die unbekannte Mehrheit. Ehefrauen, jüngere mittellose Söhne, Töchter und Tanten komplettierten die Adelsfamilie. Einerseits teilten sie privilegierte Lebenspositionen und -chancen, andererseits blieben ihre Handlungsspielräume im Gegensatz zu den ›Familienoberhäuptern‹ häufig deutlich begrenzt. Das führt ein Stück weit aus der großen Politik heraus in das Feld des Sozialen und der Mentalität, hin zu der Feststellung, dass Privilegien in der Praxis anders wirkten als auf dem Papier.<sup>9</sup>

## I. Reich, Nation, Staat

Eine der wichtigen Unterscheidungen für den Adel in der Frühen Neuzeit ist die zwischen Reichsadel und Territorialadel. Zum Reichsadel gehörten die Reichsfürsten, und -grafen und die Reichsritter, vor allem im deutschen Südwesten. Für sämtliche Adelsgruppen lässt sich behaupten, dass ein wichtiges Element ihrer Identität regional definiert wurde. Das trifft zu im Hinblick auf ein kleines oder weniger kleines Territorium, sei es als Eigenbesitz wie beim Reichsadel, sei es als Besitz unter einer Landesherrschaft. Das Römische Reich Deutscher Nation bot für sämtliche Adligen positive Bezüge. Es stellte den Rahmen dar für ihre Privilegien, den Ort ihrer Souveränität, oder für ihr Hervorgehobensein als ›erster Stand‹. Der konkrete politische Einfluss des Adels gestaltete sich schon im Alten Reich

---

<sup>8</sup> Vgl. zur Reformzeit Elisabeth Fehrenbach, Das Erbe der Rheinbundzeit. Macht- und Privilegienschwund des badischen Adels zwischen Restauration und Vormärz. In: Archiv für Sozialgeschichte 23 (1983), S. 99–122. Zum Landbesitz vgl. René Schiller, Vom Rittergut zum Großgrundbesitz. Ökonomische und soziale Transformationsprozesse der ländlichen Eliten in Brandenburg im 19. Jahrhundert, Berlin 2003.

<sup>9</sup> Für die Geschichtswissenschaft besonders einflussreich: John G.A. Pocock, The Machiavellian Moment, Princeton 1975; Quentin Skinner, The Age of Reformation, Cambridge 1979; zur Einordnung Eckhart Hellmuth und Martin Schmidt, John Pocock und Quentin Skinner. In: Klassiker der Geschichtswissenschaft, Bd. 2, hg. von Lutz Raphael, München 2006, S. 261–279.

sehr unterschiedlich. Mächtige Reichsfürsten fanden sich neben Reichsrittern, die als einzelne bedeutungslos waren. In den einzelnen Staaten waren die Unterschiede ebenfalls groß: In den absolutistisch regierten Staaten wie Preußen existierten nur Reste einer landständischen Verfassung, die den Adel an der Verwaltung des Staates beteiligten. Im benachbarten Mecklenburg dagegen konnte der Landesherr kaum ohne Einwilligung seiner adligen Stände agieren.<sup>10</sup>

In den übrigen deutschen Staaten war die Machtverteilung zwischen Landesherrn und Adel durchaus unterschiedlich. In Hessen-Kassel oder Bayern hatten die Fürsten einen Machtzuwachs erzielt. Die Reichsritter, die Besitzer von Kleinstterritorien und die geistlichen Fürstentümer überlebten politisch den Ansturm der Französischen Revolution nicht. Im gesamten Westen fürchtete der Adel, das Schicksal der Franzosen zu teilen: das Schicksal der Emigranten. Ganz so schlimm kam es für die Mehrheit dann doch nicht. Der Adel der Rheinbundstaaten bildete eine wirklich bunte Mischung. Die politisch entmachteten, aber nicht ökonomisch enteigneten Standesherren übten sich teilweise durch das gesamte 19. Jahrhundert in Opposition zur ungeliebten Landesherrschaft. Viele von ihnen waren aus ökonomischen Gründen gezwungen, die ihnen in der Rheinbundakte 1806 und auf dem Wiener Kongress 1815 belassenen Privilegien, wie z.B. die Gerichtsherrschaft, freiwillig an die neuen Landesherrschaften Baden, Württemberg, Bayern und Hessen abzutreten. Besonders demütigend war die Ableistung des Huldigungseides, die auch Fürsten zu Untertanen machte. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts erholte sich diese Gruppe des hohen Adels einerseits wirtschaftlich, andererseits aber auch mental. Dazu trug bei, dass man mit dem Kaiserreich von 1871 besser leben konnte als mit den ‚kleinen‘ Königen aus Bayern und Württemberg.<sup>11</sup>

Die erst im 18. Jahrhundert nobilitierten Beamtenfamilien waren an den Hof ihres Fürsten und an seine Herrschaft gebunden. Je kleiner das Territorium, desto deutlicher begriff man die politische Welt im Kontext des Alten Reiches und der deutschen Nation. Während die Beamten der geistlichen Fürstentümer sich komplett neu orientieren und eine Karriere in Preußen oder Österreich anvisieren mussten, konnte man in den sächsisch-thüringischen Gebieten auf Kontinuität setzen. Die Nobilitierten fühlten sich zwar an den Hof gehörig, andererseits aber weiterhin ihrem bürgerlichen Herkunfts米尔ieu, der Aufklärung und der Literatur, dem philosophischen Diskurs und der Staatsverwaltung verbunden. Goethe bildet – so gesehen – nur die literarische Spitze eines Eisbergs aus Bildung und Ambition. Für den Adelsstolz der französischen Emigranten, dem man in den 1790er Jahren in Mainz oder Koblenz begegnete, hatte diese Gruppe nicht das geringste Verständnis. Sophie von La Roche, Ehefrau eines 1775 nobilitierten Diplomaten,

---

<sup>10</sup> Vgl. allgemein Barbara Stollberg-Rilinger, *Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation*, München 2006; zum preußischen Adel immer noch, obwohl in einigen Punkten überholt: Francis L. Carsten, *Geschichte der preußischen Junker*, Frankfurt a.M. 1988; als Mikrostudie eines Rittergutes: William W. Hagen, *Ordinary Prussians. Brandenburg Junkers and Villagers 1500–1840*, Cambridge 2002 und Christopher Clark, *Preußen. Aufstieg und Niedergang 1600–1947*, München 2006.

<sup>11</sup> Vgl. Heinz Gollwitzer, *Die Standesherren. Die politische und gesellschaftliche Stellung der Mediatisierten 1815–1918*, Göttingen 1964.

klagte in einem Brief, dass sie ihre finanziellen Schwierigkeiten durch den Verlust von linksrheinischem Einkommen wohl dem unangebrachten Stolz dieser »Franzosen« zu verdanken habe, die Mitverantwortung für den Ausbruch der Französischen Revolution trugen.<sup>12</sup>

In den letzten Jahren konzentriert sich die Forschung eher auf den nicht preußischen Adel. William Godsey hat für die mehrheitlich katholischen Reichsritter im geistlichen Fürstentum Mainz die allmähliche Territorialisierung in den deutschen Staaten oder – als Alternative – die ›Auswanderung‹ nach Österreich hervorgehoben. Die positive Besetzung des Begriffs ›Nation‹ machte auf lange Sicht auch eine Integration in den mehrheitlich bildungsbürgerlich geprägten deutschen Nationalismus des 19. Jahrhunderts möglich.<sup>13</sup> Im Kontrast zum Mainstream der Adelsforschung hat Marko Kreuzmann für den thüringischen Adel eine ungebrochene Orientierung an der Nation festgestellt. Seine Fallstudien zu Sachsen-Thüringen betreffen allerdings eher den neuen Briefadel oder adelige Zuwanderer aus Preußen, also eher ›kleinen‹ Adel, der aber im Kontext seiner Kleinstaatenwelt kaum einen Gegensatz zwischen ›deutscher Nation‹ und Sachsen-Weimar-Eisenach oder Reuß-Schleiz-Greiz sehen konnte. In Preußen jedenfalls bildete die Niederlage von Jena und Auerstedt 1806 die entscheidende Zäsur. In der Nacherzählung des Lebens der preußischen Gräfin Cecilie Dönhoff durch ihre Schwester kommt dieser Bruch auf charakteristische Weise zum Ausdruck: »Ich war damals erst sieben Jahre alt, aber die Schmach und der Jammer des Vaterlandes sind mir noch so erinnerlich und so lebendig als hätte ich sie damals schon mit dem vollen Bewußtsein einer ausgewachsenen und ausgereiften Preußen empfunden«.<sup>14</sup>

Schließlich muss man der Vollständigkeit halber erwähnen, dass es auch außerhalb des Reiches ›deutschen‹ Adel gegeben hat. Im Baltikum beherrschte im 18. Jahrhundert eine deutschsprachige Adelsschicht die indigene Bauernbevölkerung aus Letten und Esten. 1795 fiel das Herzogtum Kurland an das russische Imperium. Der kurländische Adel hatte als ›Nation‹ die Einwohner Kurlands im Blick, verständlicherweise ohne eine ethnische oder sprachkulturelle Definition. ›Patriotismus‹ jedenfalls spielte im aufgeklärten Diskurs der deutschsprachigen adeligen und stadtbürglerlichen Bevölkerung als Legitimationsfigur politischer Vorstellungen und Forderungen eine zentrale Rolle. Als ›Reich‹ firmierte hier nicht das Heilige Römische Reich, sondern Russland. Solange der Adel das Gefühl behielt, von St. Petersburg nicht in seiner ländlichen Herrschaftsausübung gestört zu werden, konnte Russland mit loyalen ›Adelsuntertanen‹ rechnen. Als das russische

---

<sup>12</sup> Vgl. Frank Jung, Landesherren und Standesherren. Adel und Staat im 18. und 19. Jahrhundert. In: Adel in Hessen. Herrschaft, Selbstverständnis und Lebensführung vom 15. bis ins 20. Jahrhundert, hg. von Eckart Conze u.a., Marburg 2010, S. 87–113. Sophie von La Roche zit. nach Michael Maurer (Hg.), Ich bin mehr Herz als Kopf. Sophie von La Roche. Ein Lebensbild in Briefen, München 1983, S. 32.

<sup>13</sup> Vgl. William Godsey, Nobles and Nation in Central Europe. Free Imperial Knights in the Age of the Revolution 1750–1850, Cambridge 2004.

<sup>14</sup> Amalie von Romberg, Lebensbild der Gräfin Cecilie Dönhoff, Jena 1862, S. 10. Vgl. Clark, Preußen (wie Anm. 10).

Reich im 19. Jahrhundert daran ging, seinen Zugriff auf die ›Peripherie‹ zu verstärken, ließ die Reichsloyalität der Kurländer entsprechend nach.<sup>15</sup>

## II. Familie, Stand und Ebenbürtigkeit

Adel wurde grundsätzlich ererbt oder verliehen. Diese Feststellung gilt bis zum Ende des Adels als Rechtsqualität, in Deutschland also bis zur Weimarer Reichsverfassung. In den deutschen Staaten vererbte sich der Adel auf sämtliche legitimen Nachkommen, anders als in Großbritannien, wo es bis heute nur die rechtliche Unterscheidung zwischen Peer und Commoner gibt und nur das Familienoberhaupt Peer mit einem Titel sein kann. Dieser Titel ist jedenfalls nicht mit dem Namen der Familie identisch. In den deutschen Staaten ist und war Adel damit eine Familieneigenschaft, allerdings mit unterschiedlichen Auswirkungen für Männer und Frauen. Männer behielten ihren ererbten oder verliehenen Adel nicht nur, sie übertrugen ihn auch auf ihre nicht adeligen Ehefrauen, wenn sie sich für eine solche Ehe entschieden. Frauen dagegen verloren ihren Adel durch die Eheschließung mit einem nicht adeligen Mann. Sie mussten dann auf sämtliche Privilegien verzichten, z.B. den Zugang zum fürstlichen Hof. Im Jahr 1802 wurde Friedrich Schiller in den Adelsstand erhoben. Rückblickend schrieb er zu diesem Anlass an Körner: »Es hatte was sonderbares, das von zwey Schwestern die eine einen vorzüglichen Rang am Hofe, die andere gar keinen Zutritt zu demselben hatte«.<sup>16</sup> Schiller sprach von seiner eigenen Ehefrau Charlotte und deren Schwester Karoline, die als Gattin des Oberhofmeisters Wilhelm von Wolzogen allerdings besondere Vorzüge genoss. Für eine Gesellschaft, in der anscheinend ›Geburt‹ alles bedeutete, war das tatsächlich ein erstaunlicher Umstand. Neben dem Stand stellte auch ›Geschlecht‹ eine bedeutsame Kategorie der Unterscheidung dar, und das nicht erst in der Umbruchzeit. Schiller zeigte sich zufrieden und froh, dass seine Frau »als eine Adelige von Geburt, dadurch in ihre Rechte, die sie vor unserer Heirath hatte, restituiert wird; denn sonst würde ihr mein Adel nichts geholfen haben«. Das rigide Hofzeremoniell in Weimar schloss nämlich die bürgerlich geborenen Frauen der Minister vom Hof aus. In den 1820er Jahren schließlich lockerten viele Höfe in Deutschland ihre Zugangsregeln. In Berlin, in München und Altenburg waren erst dann auch die Familienmitglieder der Minister zumindest zu einigen Gelegenheiten am Hof willkommen.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl. Mathias Mesenhöller, *Ständische Modernisierung. Der kurländische Ritterschaftsadel 1760–1830*, Berlin 2009, S. 178–180.

<sup>16</sup> Zum englischen Adel vgl. John V. Beckett, *The Aristocracy in England 1660–1914*, Oxford 1986. Schiller zitiert nach Marko Kreutzmann, Zwischen ständischer und bürgerlicher Lebenswelt. Adel in Sachsen-Weimar-Eisenach 1770 bis 1830, Köln 2008, S. 251 (vgl. Schiller an Körner, Weimar 29.11.1802. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 31, Weimar 1985, S. 176f., hier S. 177). Vgl. auch Marko Kreutzmann, Adel, Nation und ständische Identität im Umbruchsjahr 1806. In: *Das Jahr 1806 im europäischen Kontext*, hg. von Andreas Klüger u.a., Köln 2008, S. 307–328.

<sup>17</sup> Vgl. Gisela Herdt, *Der württembergische Hof im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1970; Karl Möckl (Hg.), *Hof und Hofgesellschaften in den deutschen Staaten im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1988.

An den Frauen zeigte sich die ›Kostbarkeit des Adels. Godsey hat aber darauf aufmerksam gemacht, dass für manche Adelsgruppen, z.B. die Reichsritter, die zum katholischen Stiftsadel gehörten, eine adlige Abkunft vom Vater allein traditionell nicht genügte. Für den Eintritt in ein Stift oder die Übernahme einer einträglichen Position als Domherr waren vier adlige Großeltern oder sogar die Achter- und Sechzehner-Ahnenreihe erforderlich. Damit hatte die Abstammung mütterlicherseits genauso große Bedeutung wie der Adel des Vaters. In der Umbruchzeit um 1800 verschwand mit den geistlichen Fürstentümern die Mehrheit der Versorgungsstellen des katholischen Stiftsadels. Anstatt des Stiftsadels wurde die Idee des ›Uradels‹ propagiert, die z.B. in Preußen eine neue Gruppe schuf, die alten Stiftsadel und Grafengeschlechter mit schlichten ›Vons‹ zusammenführte. Beim ›Uradek kam es auf das Alter der Familie an (im Stichjahr 1400 als adlig nachgewiesen) und auf die adlige Abstammung in männlicher Linie. Man betonte den Unterschied zum ›neuen‹ Briefadel und adaptierte gleichzeitig die bürgerliche Auffassung vom familiären Vorrang des Mannes. Diese an der männlichen Abstammungslinie orientierten Vorstellungen im Adel waren keineswegs neu. Aber es ist charakteristisch, dass die ›blutmäßige‹ Vorstellung einer ›reinen Abstammung‹ um 1800 zugunsten des Patriarchalismus zurückgenommen wurde, um dann allerdings in der Vorgeschichte und Geschichte des Nationalsozialismus in der Standesorganisation des Adels, der ›Deutschen Adelsgenossenschaft‹ wieder aufzuleben.<sup>18</sup>

Für viele adlige ›Fräulein‹, vor allem für diejenigen, die über wenig Mitgift verfügten, bedeuteten diese rechtlichen Charakteristiken von Adeligkeit praktisch Eheverzicht. Das Leben im Damenstift konnte wenigstens finanzielle Unabhängigkeit von der Herkunftsfamilie garantieren, und eine eigenständige, wenn auch oft wenig ereignisreiche Existenz gewährleisten. Aus den Stiften des Elsass berichteten die Damen um 1800 über ein ›angenehmes Leben‹ und ein Bewusstsein der Unabhängigkeit auch in der Lebensführung. Jedenfalls fürchteten viele Stiftsdamen während der Napoleonischen Kriege die Auflösung ihrer Stifte als existentiellen Ruin. Einem Leben im ›Tantenflügel des Schlosses oder Gutshauses

---

nenden 20. Jahrhundert, Boppard 1990; Karl Ferdinand Werner (Hg.), Hof, Kultur und Politik im 19. Jahrhundert, Bonn 1985. Für das 18. Jahrhundert hat sich die Hofforschung in jüngerer Zeit deutlich fortentwickelt. Vgl. Thomas Biskup, Höfisches Retablissemement. Der Hof Friedrichs des Großen nach dem Siebenjährigen Krieg. In: Friedrich 300 – Colloquien, Friedrich der Große – eine perspektivische Bestandsaufnahme (2008), [www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-bestandsaufnahme/biskup\\_retablissement](http://www.perspectivia.net/content/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-bestandsaufnahme/biskup_retablissement) (16.12.2011).

<sup>18</sup> Vgl. William D. Godsey, Vom Stiftsadel zum Uradel. Die Legitimationskrise des Adels und die Entstehung eines neuen Adelsbegriffs im Übergang zur Moderne. In: Eliten um 1800. Erfahrungshorizonte, Verhaltensweisen, Handlungsmöglichkeiten, hg. von Anja Victorine Hartmann, Małgorzata Morawiec und Peter Voss, Mainz 2000, S. 371–391. Zur Geschichte der ›Deutschen Adelsgenossenschaft‹ vgl. Georg H. Kleine, Adelsgenossenschaft und Nationalsozialismus. In: Vierteljahrsshefte für Zeitgeschichte 26 (1978), S. 100–143.

war das Stift wohl vorzuziehen, es sei denn, die Lebensumstände und persönlichen Beziehungen gestalteten sich besonders positiv.<sup>19</sup>

Andere Entscheidungen blieben selten. Im Juni 1814 heiratete die jüngste Tochter August Friedrich von Ziegesars, Silvia, den Jenaer Theologen Friedrich August Koethe, vielleicht nicht zufälligerweise kurz nach dem Tod ihres Vaters. Die Ehe wurde von der adeligen Verwandtschaft akzeptiert, allerdings erleichterte das Silvias im Vergleich schwierige ökonomische Lage als Ehefrau und später als Witwe kaum. Die Ehe einer adeligen Frau mit einem bürgerlichen Mann blieb risikant. Je älter und höher der Adelsrang, desto seltener eröffneten sich solche Möglichkeiten. Nur dann, wenn der bürgerliche Ehemann ein hoher Staatsbeamter war, ließen sich die Verkehrskreise wenigstens teilweise in Einklang bringen. Ansonsten bedeutete die Heirat mit einem bürgerlichen Mann häufig auch eine gravierende Umstellung für familiäre Kontakte und Geselligkeit.<sup>20</sup>

In der bürgerlichen Adelskritik findet sich der frauenfeindliche Topos, es seien vor allem die adeligen Frauen, die den Bürgern mit ihrem Adelsstolz das Leben schwer machen. Lässt man das misogyn Element einmal beiseite, kann man doch verstehen, dass die adeligen Damen, deren Adel eben immer nur relational zu Männern existierte, empfindlicher agierten, überdies ja auch keine Möglichkeit besaßen, eine unabhängige Stellung durch bürgerliche Leistung zu erreichen. Von der umgekehrten Verbindung eines adeligen Mannes mit einer bürgerlichen Frau kann man das dagegen nicht sagen. In Preußen kamen solche Ehen häufig vor, vor allem im Amtssadel, bei den Offizieren und den verschuldeten Rittergutsbesitzern. Der alte und reiche Adel hatte solche Verbindungen buchstäblich nicht nötig. Für die Zeit um 1800 – der Romantik – geht man häufig vom Siegeszug der Liebesche gegenüber der arrangierten Heirat oder der Konventionsehe aus. Eine hohe Endogamierate ist freilich generell für Oberschichten charakteristisch, sehen wir z.B. auf Unternehmerfamilien im 19. wie im 20. Jahrhundert. Im Kontrast zur populären Wahrnehmung der Zufälligkeit der Liebe ist die Ehe unter sozial Gleichgestellten (ähnliche soziale Herkunft, ähnlicher Bildungsabschluss, ähnliche berufliche Position, wenngleich daraus für Frauen und Männer keine ähnliche Karriere folgt) das dominante Muster. Insofern war der Adel um 1800 genauso modern wie traditionell. Regelrechter Zwang zur Heirat wurde wohl selten ausgeübt, einzelne Kandidaten konnten abgelehnt werden, aber insgesamt fielen Neigung und Konvention meist zusammen. Daher war es ja so aufregend, wenn im Drama und in der Welt der Dichter sich die Paare eben nicht der Konvention gemäß zusammenfügen wollten. Strategische Heiraten waren dagegen in der Praxis

---

<sup>19</sup> Vgl. Christa Diemel, Adelige Frauen im bürgerlichen Jahrhundert. Hofdamen, Stiftsdamen, Salondamen 1800–1870, Frankfurt a.M. 1998; Marietta Meier, Standesbewußte Stiftsdamen. Stand, Familie und Geschlecht im adeligen Damenstift Olsberg 1780–1810, Köln 1999, S. 232f.; Monika Kubrova, Vom guten Leben. Adelige Frauen im 19. Jahrhundert, Berlin 2011.

<sup>20</sup> Vgl. Kreutzmann, Zwischen ständischer und bürgerlicher Lebenswelt (wie Anm. 16), S. 78ff.; Godsey, Nobles and Nation in Central Europe (wie Anm. 13).

häufig, Braut und Bräutigam tauschten Status und kulturelles Kapital gegen ökonomische und Karrierevorteile.<sup>21</sup>

In diesem Zusammenhang fallen in den deutschen Staaten noch andere rechtliche Vorkehrungen auf, die anderswo in Europa unbekannt waren: morganatische Ehen schufen kirchenrechtlich gültige Ehen mit erb- und standesrechtlichen Einschränkungen. Im Regelfall ermöglichten sie eine Ehe zwischen einem Fürsten und einer nichtebenbürtigen Ehefrau, allerdings keine Verleihung des entsprechenden Titels und keine Erbfolge von aus dieser Ehe hervorgehenden Kindern. Die zweite Ehefrau des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III., Auguste von Harrach, wurde nur »Fürstin Liegnitz«, nicht preußische Königin. Dabei war die Adelsqualität an sich nicht das Problem, Auguste war so adlig wie der König selber, gehörte aber eben nicht zum hohen Adel: Ebenbürtigkeit als Prinzip definierte einen Unterschied zwischen hohem und niedrigem Adel ebenso wie zum Bürgertum. Im »Allgemeinen Landrecht« von 1794 wurde dem Adel die Eheschließung mit Personen des niederen Bürgerstandes verboten. Die Ehe mit einer reichen Bürgerstochter dagegen war erlaubt, alles andere hätte viele adlige Rittergutsbesitzer in den Ruin getrieben. Diese gesetzliche Lage bestand bis in das zweite Drittel des 19. Jahrhunderts fort, obwohl gerade die selbstbewussten bürgerlichen Beamten diese Bestimmungen als diskriminierend empfanden.<sup>22</sup>

In Preußen griff König Friedrich Wilhelm II. zweimal auf diese rechtliche Möglichkeit zur Schließung von unstandesgemäßen Ehen zurück. Seine Ehen mit Elisabeth Amalie von Voß und Sophie von Dönhoff bestärkten die preußischen Zeitgenossen in der Annahme, ihr Herrscher bewege sich in einer Rokoko-Welt, die mit den Werten von Leistung, Anstrengung und Patriotismus, die sich im Diskurs mit König Friedrich dem Großen verbanden, nichts zu tun zu haben schien. Beide Ehen hatten nur kurz Bestand, weder die Hofgesellschaft noch die Öffentlichkeit mussten sich grundsätzlich mit dem Phänomen der morganatischen Ehe beschäftigen. Friedrich Wilhelms Sohn und Nachfolger Friedrich Wilhelm III. machte dann auch gleich bei seiner Thronbesteigung deutlich, dass er morganatische Ehen und Mätressen ablehnte. Allerdings ließ er auf seine Ehe mit der preußischen Helden Königin Luise, die 1810 starb, im Jahr 1824 eine morganatische Eheschließung folgen. Für das Konnubium der Männer bewegten sich die Standsesschranken in der Praxis weit weniger als in der Literatur an der Linie adlig/bürgerlich, eine Linie, die für adlige Frauen freilich fundamental war. Für den hohen Adel zählte generell die Linie hoher Adel/niederer Adel. Aus der Sicht der

<sup>21</sup> Vgl. Heinz Reif, Westfälischer Adel. Vom Herrschaftsstand zur regionalen Elite, Göttingen 1979; Heinz Reif, »Erhaltung adligen Stands und Namens«. Adelsfamilie und Statussicherung im Münsterland 1770–1914. In: Familie zwischen Tradition und Moderne, hg. von Neithard Bulst u.a., Göttingen 1981, S. 275–309; Rüdiger von Treskow, Adel in Preußen. In: Geschichte und Gesellschaft 17 (1991), S. 344–369.

<sup>22</sup> Zu standesungleichen Ehen vor allem in den Mittel- und Unterschichten vgl. Lieselotte Jelowik, Die standesungleiche Ehe in Preußen im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Neuere Rechtsgeschichte 17 (1995), S. 177–200. Vgl. Schillers »Kabale und Liebe«, das die Zuschauer über die perfiden Hofintrigen zur Verhinderung einer »adlig-bürgerlichen Mischehe« orientierte.

Männer des niederen Adels blieb die Schranke gehobener Bürgerstand/Volk zentral. Neben die eigentliche Standeslinie adlig/bürgerlich traten also für die Eheschließungspraxis geschlechtsbezogene Kriterien mit Differenzierungen innerhalb der Großgruppen. Das relativierte die Linie zwischen Adel und Bürgertum in der Praxis, besonders für die adligen Männer im adelsreichen Preußen.<sup>23</sup>

Die Adelsfamilie um 1800 bestand generell aus einem engen Geflecht rechtlicher Bindungen. Josef Matzerath hat darauf aufmerksam gemacht, wie die Gesellschaft im engen und weiteren Verwandtenkreis durch verschiedene Typen von Familienverträgen ergänzt wurde. Matzerath nennt für den sächsischen Adel Lehensverträge, Erbvereinigungen, Geschlechterordnungen und Fideikomisse. Mit diesen Verträgen wurden die Rechte an Land und generell an Vermögen und Besitz mit Vorstellungen über das Wohl der Familie als Ganzer in Gegenwart und Zukunft synchronisiert. Zu solchen rechtlichen Handlungen waren im Regelfall nur die adligen Männer berechtigt, obwohl es Ausnahmen gab, vor allem dann, wenn eine Familie nicht mehr über genügend männlichen Nachwuchs verfügte. Charakteristisch war dabei vor allem das Ausgreifen auch in eine entferntere Zukunft, wenn etwa die Erbfolge für ein Rittergut über mehrere Generationen festgelegt wurde. Allerdings muss man hinzufügen, dass sich die wesentlichen Bestimmungen dieser Ordnungen und Verträge oftmals nicht verwirklichen ließen. Vor allem demographische Bedingungen (Kinderlosigkeit, früher Tod der Erbsöhne) führten dazu, dass solche Bestimmungen trotz ihrer rechtlichen Bindekraft häufig modifiziert wurden.<sup>24</sup>

Die rechtlichen Vorgaben konnten dabei aus heutiger Sicht weit in das Leben des Einzelnen eingreifen. In der Geschlechtsordnung der Familie von Schönberg war festgelegt, dass sich die Männer erst ab dem 25. Lebensjahr verheiraten sollten, und auch nur dann, wenn das Vermögen ausreiche, »daß er eine Frau ernehmen und mit Ehre und Nutzen ein Hauswesen formiren und anstellen könne«.<sup>25</sup> Zwar bedeutete die Altersgrenze von 25 Jahren keine sonderliche Einschränkung, denn die Mehrheit der adligen Männer in Sachsen heiratete erst mit ca. 30 Jahren. Aber die Vermögensanforderung führte praktisch zu einem Eheverzicht für diejenigen, die weder über Landbesitz noch ein einträgliches Amt im Staat verfügten. Als Alternative stand die Heirat mit einer vermögenden Bürgerlichen zur Wahl. Gerade in den Jahrzehnten um 1800 setzte eine Entwicklung ein, die sich im späteren 19. Jahrhundert fortsetzte. Während 1763 in einem Sample sächsischer Adelsfamilien kein adliger Mann mit einer bürgerlichen Ehefrau verheiratet war, betrug die Zahl solcher Ehen 1805 bereits vier. Entsprechend schwierig gestalteten sich die Heiratschancen der adligen Töchter.

Die rechtliche Vergemeinschaftung der Adelsfamilien wurde bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch die Gründung von Vereinen, privaten Familienvereinen oder Geselligkeitsvereinen wie »Ressourcen« ergänzt. Als frühestes und

---

<sup>23</sup> Vgl. Diemel, Adelige Frauen im bürgerlichen Jahrhundert (wie Anm. 19), S. 152–168.

<sup>24</sup> Vgl. Josef Matzerath, Adelsprobe an der Moderne. Sächsischer Adel 1763–1866. Entkonkretisierung einer traditionalen Sozialformation, Stuttgart 2006, S. 153–249.

<sup>25</sup> Zit. nach Matzerath, Adelsprobe an der Moderne (wie Anm. 24), S. 160f.

interessantes Beispiel lässt sich der ›Adelige Damenclub‹, gegründet in Münster im Jahr 1800, nennen. Der Verein führte den westfälischen Adel zusammen, nahm Frauen auf und integrierte im Verlauf des 19. Jahrhunderts auch zugezogene preußische Beamte und einige Standesherren. Der bis heute bestehende Verein zeugt für die Kontinuität adliger Geselligkeit, die auch über die Umbrüche des 20. Jahrhunderts erhalten werden konnte.<sup>26</sup>

### III. Eigenschaften und Tugenden, Funktion und Rolle in der Gesellschaft

Ewald Frie hat die Gesellschaft um 1800 mit Blick auf Marwitz als »entsicherte Ständegesellschaft« bezeichnet. Die Reformen in Preußen und in den Rheinbundstaaten hatten Auswirkungen auf den Adel, schufen ihn aber keineswegs ab, im Gegenteil. Für die Agrarreformen in Preußen ist gezeigt worden, dass die Rittergutsbesitzer letztlich ökonomisch am meisten von der Eigentumsübertragung auf die Bauern profitierten. Wer ein Rittergut besaß, gewann im Regelfall Land hinzu, da die Bauern aus Mangel an Bargeld und Kredit die feudalen Arbeitsverpflichtungen nur durch die Abtretung von Land ablösen konnten. Das vergrößerte im Verlauf des 19. Jahrhunderts den Abstand zwischen besitzendem und nicht besitzendem Adel und beeinflusste auch die Mentalität der Besitzenden. Eigentum wurde wichtiger, die ständische Orientierung schwächte sich ab. Marwitz stand fast allein mit seiner Ansicht, die ständischen Rechte wie die Gerichtsbarkeit müssten auch dann verteidigt werden, wenn sie sich nicht rentierten, also ökonomisch von Nachteil waren. Marwitz' paternalistisches Adelsethos aus Rechten und Pflichten gegenüber den Gutseinwohnern wurde im preußischen Adel nicht allgemein geteilt. Marwitz' Adelsreformplan, der England zum Vorbild nahm und Kriegeradel mit Landbesitz verband, besaß unter den Standesgenossen wenig Popularität. Der arme Adek wollte seine Privilegien behalten, immer in der Hoffnung, dass der Privilegienerhalt auch das ökonomische Überleben sichern würde.<sup>27</sup>

Die hohe Bedeutung des Landbesitzes als Adelseigenschaft gerade für diejenigen, die nicht über ihn verfügten, lässt sich auch am Beispiel Heinrich von Kleists gut beobachten. Im August 1800 beschrieb Kleist in einem Brief an Wilhelmine von Zenge sein Ideal, das er im Grafen von Eickstedt gefunden hatte. Kleist beschrieb dessen Gut Coblenz (in der Nähe von Pasewalk in der Mark Brandenburg) als vollendetes Idyll: Das Schloss war »zugleich ein uraltes u nagelneues Gebäude«, mit schönen Möbeln, viel Silber, Gemälden und – immer wieder – Johanniterkreuzen:

Ein ordentlicher Garten, halb französisch, halb englisch, schöne Lusthäuser, Orangerien, Altäre, Grabmäler von Freunden, die vornehme Herren waren, einen Tempel

---

<sup>26</sup> Vgl. Rudolfine Freiin von Oer und Carlfried Graf von Westerholt-Alst, *Der Adelige Damenclub zu Münster 1800–2000*, Münster 2000.

<sup>27</sup> Vgl. Ewald Frie, Friedrich August Ludwig von der Marwitz 1777–1837. Biographien eines Preußen, Paderborn 2001.

dem großen Friedrich gewidmet; große angelegte Waldungen, weite uhrbargemachte, ehemals wüste, jetzt fruchtbare Felder, viele Meiereien, Pferde, Menschen, Kühe [...].

Dieses Musterschloss und Musteramt demonstrierte idealtypisch sämtliche Adels-tugenden: Es stand für Ästhetik und wirtschaftliche Prosperität, für ständische Erinnerungspolitik und Monarchietreue, für Frömmigkeit und Wohltätigkeit: »Ich hatte es getroffen. Ich fand Ökonomie u Liberalität, Ehrgeiz u Bedürfniß, Weisheit u Thorheit in einem Menschen vereinigt, u dieser war kein anderer als der Gr. v. Eickstedt« (DKV IV, 85; Brief an Wilhelmine von Zenge, 21.8.1800). Der Graf wurde von Kleist zu einem Gesamtkunstwerk und vollendeten Menschen stilisiert, der nicht primär als reicher Grundbesitzer auftrat, sondern seine Umwelt vorbildlich formte. Einige persönliche Eigenschaften waren zwar grundsätzlich auch ohne Landbesitz denkbar, aber in Kleists Konzept beruhte alles auf der Herrschaft über Land und Leute, symbolisiert im Ritterorden der Johanniter, aus der sich die Tugend notwendig ergab. Kein Wunder, dass die eigene Stellung als Adliger Kleist nicht zufriedenstellen konnte.<sup>28</sup>

Der bekannteste Ort für die Debatte über Tugenden und Laster des Adels wurde die Literatur, vor allem in der Hofkritik. Eine bürgerlich-moralische Be-trachtungsweise unterzog die Rokoko-Gewohnheiten, die manche Maximen der Aufklärung und überwältigendes Repräsentationsbedürfnis vermischt hatten, ätzender Kritik. Den Hintergrund bildete wiederum die rechtliche Konvention: Sämtliche Adlige hatten Zugang zum Hof, während Bürgerliche den Zugang im Regelfall durch ein Staatsamt verdienen mussten. Das Privileg schloss Bürgerliche damit nicht aus, garantierte aber den Standesvorrang und wurde zum Kernpunkt der Kritik. In den Zeiten des Umbruchs um 1800 war Hofkritik das Gebot der Stunde: »Bey Hof herrschen Langeweile in der Gesellschaft, Lüge im Umgang, Schmeichelei in der Freundschaft; die Etikette zeichnet Kleid, Gesicht, Stellung, und jede Bewegung des Körpers vor; Geschmack, Gesinnungen, Grundsätze, Meynungen, Urteile, Tugend und Religion, formen sich nach dem Muster eines Einzigen; das Leben der Alten ist Repräsentation, und die Erziehung der Jungen mimischer und dramaturgischer Unterricht«, stellte August von Kotzebue 1792 in seiner Schrift *Vom Adek fest*. Die negative Sicht des Hoflebens entwickelt sich vor der Folie des aufgeklärten Individuums, das selbst denkt und entsprechend handelt, anstatt sich den monarchischen Vorgaben zu fügen. Kotzebue ist ein gutes Beispiel für die persönliche Entwicklung eines bürgerlichen Schriftstellers, der – 1785 in Russland geadelt – angesagte Hofkritik mit einer Verteidigung des Adels verband. »Nehmt ihm seine Vorrechte, und ihr habt einen Volksstaat, oder ihr huldigt einem Despoten«. Hof, Primogenitur, Fideikommisse sah Kotzebue als Missbräuche, mit denen möglichst aufgeräumt werden sollte. An der gesellschaftlichen Funktion als »Zaum für den Pöbel einerseits, als Beschränkung des Monar-chen andererseits wollte Kotzebue aber nicht rütteln. »Ich habe über Mißbräuche und Unarten gesprochen wie ein Bürger, über Ehre und ächten Ahnenstolz wie ein Edelmann«, bilanzierte er zum Schluss. Nach Kotzebue sollte der Adel unter

---

<sup>28</sup> Zu Kleist vgl. hier nur Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie, München 2007 sowie Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011.

den Bedingungen der Revolution auf einige Privilegien verzichten, um im 19. Jahrhundert eine Zukunft zu haben.<sup>29</sup>

Auch Kleist gehörte zu den Hofkritikern, zumal er persönlich unter der Missachtung des preußischen Königs litt und sich als Verstoßener betrachtete. »Am Hofe theilt man die Menschen ein, wie ehemals die Chemiker die Metalle, nämlich in solche, die sich dehnen u strecken lassen, u in solche, die dies nicht thun – Die ersten, werden dann fleißig mit dem Hammer der Wilkühr geklopft, die andern aber, wie die Halbmetalle, als unbrauchbar verworfen«. Kleists naturwissenschaftlicher Vergleich mit Metallen suggerierte, dass man gegen die Disziplinierungsversuche des Hofes wenig tun konnte; entweder man fügte sich, oder man wurde ausgeschieden. Eine Änderung der eigenen Natur und etwaige Anpassung schien aber ebenfalls kaum erreichbar. Besonders schwer hatte es das unverstandene Genie: »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« (DKV IV, 168; Brief an Ulrike von Kleist, 25.11.1800). Von Monarch und Hof also erwartete Kleist auch in seiner Rolle als Dichter genie kaum Rettung.

Den zahlreichen Hofkritiken der Aufklärung standen allerdings am Ende des 18. Jahrhunderts auch durchaus positive Berichte gegenüber. Diesen Äußerungen kann man jedenfalls entnehmen, dass das Hofleben eine überaus privilegierte Existenz darstellte. Die Tagebücher der Gräfin Voss, der Oberhofmeisterin der Königin Luise, zeigen, dass man am Hof durchaus nicht nur leiden musste. Zwar finden sich in den Erinnerungen viele Hinweise auf die lange Dauer von Festen und Opernaufführungen, Anstrengung durch langes Stehen, Hitze oder Kälte, aber insgesamt fällt das Bild nicht allzu düster aus: »Wir hatten ein großes Diner, auch die Prinzessin Heinrich und ihr Hof der Graf Nikitoff, der Gesandte des Kaisers Paul usw. waren da. Es war sehr gut und gelungen. Den Abend waren wir alle beim König in Charlottenburg, der uns seine neuen Stuben zeigte. Es war Concert und dann Souper. Der König war sehr sanft und freundlich, sprach und lachte viel.<sup>30</sup> Für die Oberhofmeisterin gestaltete sich das Hofleben familiär und durchaus persönlich. Ihre Charakterisierungen der Personen zeigen Individualität, Beliebtheit versus Unbeliebtheit von Personen treten scharf hervor, und die Hofdame ging deutlich auf die unterschiedliche Attraktivität der Hofmänner und -frauen ein. Repräsentation und Individualität bildeten keinen dichotomischen Gegensatz, sondern standen eher in einem besonderen Mischungsverhältnis, das bei großen Hoffeierlichkeiten die Repräsentation hervorhob, auf der anderen Seite aber auch einen Hofalltag einer erweiterten Familie, einer Adelsfamilie eben, dar-

---

<sup>29</sup> August von Kotzebue, *Vom Adel*, Leipzig 1792, S. 224, 230, 248. Vgl. Helmuth Kiesel, *Bei Hof, bei Höll. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller*, Tübingen 1979; Jeroen Duindam, *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals*, Cambridge 2003.

<sup>30</sup> So der Eintrag vom 6.6.1797 aus Sophie Marie von Voss, *Neunundsechzig Jahre am Preußischen Hofe*. Aus den Erinnerungen der Oberhofmeisterin Sophie Marie Gräfin von Voss, 5. Aufl. des Nachdrucks mit einer Stammtafel, ergänzt durch eine Zeittafel, und einem Vorwort von Wieland Giebel, Berlin 2007, S. 147.

stellte. Aber selbst dies wurde von Sophie Voss keineswegs immer nur als Belastung empfunden.

Um sieben Uhr schon fuhr ich mit der Königin zur Stadt, wir zogen uns à la Romaine an für die Huldigung. Dann fuhr die Königin mit acht Pferden in Gala zur Kirche und ich mit ihr. Der König und alle Prinzen erwarteten sie dort in den langen Mänteln des Ordens. Nach der Kirche wurde sie auf den Balkon des weißen Saales geführt, um von diesem aus der Huldigung der Stände beizuwohnen. Die Huldigung der Prinzen hatte bereits im Rittersaal stattgehabt. Es war wundervoll.<sup>31</sup>

Im Unterschied zum französischen Hof im Absolutismus, den Ludwig XIV. zum herausragenden Lebensraum des französischen Adels gemacht hatte, konzentrierte sich in den deutschen Staaten der Adel kaum in den Residenzstädten. Mit den Ausnahmen Wien und Münster, wo zahlreiche adelige Familien vornehme Stadtpalais besaßen und sich über längere Zeiträume am Hof aufhielten, kam der Landadel nur sporadisch in die Stadt. Zu Ständeversammlungen und großen Hoffesten, auch für die Fest-, Theater- und Konzertsaison im Winter, fanden sich die Familien in der Stadt ein, aber einen repräsentativen Wohnsitz unterhielten sie dort meist nicht. Wer als Adliger um 1800 in der Residenzstadt lebte, hatte dafür meist einen modernen, ›beruflich‹ bedingten Grund: Man gehörte zum Hofstaat, zur Zivilverwaltung, zum Militär oder hielt sich als auswärtiger Gesandter in der Stadt auf. In manchen deutschen Residenzstädten befanden sich auch maßgebliche Ausbildungsstätten für den adeligen Nachwuchs (Kadettenanstalten, Pensionate). Wie Josef Matzerath für Dresden gezeigt hat, bildete die Stadt auch für unverheiratete Frauen, sowohl ledige Frauen als auch Witwen, einen Lebensort. Obwohl ›Adel eine gemeinschaftsbildende Funktion in der Residenzstadt hatte und der Hof formal als repräsentative Arena zur Verfügung stand, zeigte sich, dass es in der Praxis sehr unterschiedliche Lebensmodelle gab. Diese Modelle reichten vom Leben als Staatsminister bis zur Armutsexistenz adliger Fräulein mit wenig familiärer Unterstützung. Solche Unterschiede sollten sich im 19. Jahrhundert noch vergrößern.<sup>32</sup>

Während einzelne Adlige auf die Hofkritik gelegentlich mit Reformplänen reagierten, fiel die Antwort der preußischen Monarchie in der Umbruchzeit geradezu bewundernswert aus. Mit der Hilfe zahlreicher bürgerlicher Bewunderer spielte die preußische Königin Luise die tragende Rolle in der Defensive. Ihre Stilisierung zur bürgerlichen Mustergattin und patriotischen Ikone bereitete, zumal nach ihrem Tod, dem Hof des 18. Jahrhunderts diskursiv ein Ende. Die Tugendorientierung wurde universell. Solche Universalisierung konnte auf bürgerliche Vorbilder zurückgreifen, aber auch auf Phänomene, die sich im 18. Jahrhundert ohne Beteiligung des Adels kaum hätten entwickeln können. Die Freimaurer mit ihrer zwar elitären und hierarchischen, aber nicht mehr ständischen Ordnungsvorstellung

---

<sup>31</sup> Voss, Neunundsechzig Jahre am Preußischen Hofe (wie Anm. 30), S. 186.

<sup>32</sup> Vgl. Matzerath, Adelsprobe an der Moderne (wie Anm. 24), S. 138.

und die Salons, in der adelige Gastgeberinnen gelehrte und schöngestigte Konversation ermöglichen, liefern passende Beispiele.<sup>33</sup>

Die Französische Revolution, der Krieg und die napoleonische Herrschaft in Mitteleuropa erschütterten sämtliche Adelsgruppen. Aber die Betroffenheit war überwältigend unterschiedlich. Reich und Nation, Privileg und Standesgrenzen, Tugenden und Eigenschaften konnten jeweils nur relational, von bestimmten Standpunkten aus, gedacht und entworfen werden. Einen einheitlichen Adelsbegriff konnte es im 19. Jahrhundert dementsprechend nur noch von außen, aus der Perspektive des Bürgertums, geben, und auch dort wurde die Unterschiedlichkeit durchaus wahrgenommen. Das Adels- und Hofleben der Königin Luise verschwand aus der Betrachtung, übrig blieb die »bürgerliche« Ehefrau und Mutter, die mit dem *ancien régime* buchstäblich Schluss machte. Während im Westen des Alten Reiches Herrschaft und Besitz verlorengingen und auch dauerhafte Emigration bedeuten konnten, schmiegten sich die teils erst frisch nobilitierten Verwaltungseliten der Rheinbundstaaten an ihre neuen oder alten Herrscherfamilien. Politische Zugeständnisse waren hier selbstverständlich. Preußens zahlreiche Adelsfamilien hofften spätestens seit Napoleons Russlandfeldzug 1812 auf eine Wiederauferstehung des Staates gegen Napoleon. Für den Militäradel bedeutete dies gleichzeitig die Chance auf Rehabilitierung nach der Niederlage von 1806. Für Kleist kam diese Hoffnung aber in jedem Fall zu spät.

---

<sup>33</sup> Zur Adelsreform vgl. Horst Conrad, Die Kette. Eine Standesvereinigung des Adels auf dem Wiener Kongress, Münster 1979; Heinz Reif, Adelserneuerung und Adelsreform in Deutschland 1815–1874. In: Adel und Bürgertum in Deutschland 1770–1848, hg. von Elisabeth Fehrenbach, München 1994, S. 203–230; Daniel Schönpflug, Luise von Preußen. Königin der Herzen, München 2010.

Jochen Strobel

## KLEISTS ADEL

Anmerkungen über Freiheit(en), Autorschaft  
und Kleists Habitus – mit einer Lektüre von  
»Der Zweikampf<sup>1</sup>

### I. Libertas<sup>2</sup>

Der erfolgreichste Weimarer Autor seiner Zeit stellt im Jahr 1792 seinem Buch »Vom Adel ein Titelkupfer voran, das in emblematischer Manier den Buchtitel illustriert und dabei von einer erläuternden Subscriptio begleitet wird: Wir sehen den Adel als knorrige Eiche, an die böse Buben die Axt anlegen – gleichermaßen bedroht ist Libertas, die Göttin der Freiheit, der man den Hut bereits entrissen hat und der mit einer Narrenkappe vertauscht werden soll. Doch über der Szene schwebt Ruthenia – das Wappen zeigt den russischen Adler, der die französischen Lilien beschützt. Der aus Weimar gebürtige August von Kotzebue, Bürgerssohn wie der heute bekanntere Wahlweimarer Goethe, nobilitiert wie dieser, in fürstlichen Diensten wie er (nämlich in russischen), hält dem seit Beginn der Französischen Revolution auch in Deutschland grassierenden Ansehensverlust des Adels eine Verteidigungsschrift entgegen, die Adel und Freiheit zusammenbringt, die zwischen falscher und wahrer Freiheit unterscheidet. Kotzebue möchte den Adel gleichsam als anthropologische Konstante gegen die Gebildeten unter seinen Verächtern verteidigen – alle Völker, behauptet er, besäßen eine »Stufenleiter«.<sup>3</sup> Er steht nicht allein mit seinem Verweis auf den einstigen Adel, der sich nicht durch besondere Vorrechte definiert habe, denn »[f]rank, frey, edel, adelich, waren vor-

---

<sup>1</sup> Der Beitrag behält über weite Strecken den tentativen Duktus des zugrunde liegenden Vortrags bei. Er leistet eine Vorausbereitung zu einer längst fälligen Revision des Begriffs der Freiheit in den Künsten, etwa zugunsten eines entmythisierenden Blickes auf die »Freiheit(en)« des freien Schriftstellers. Vorüberlegungen liefert er auch zum kulturwissenschaftlich übergreifenden, von der Kleist-Forschung in jüngerer Vergangenheit aufgegriffenen Problem der Adelssemantik. Zu Kleist vgl. Günter Blamberger, Adel und Adelskultur [Art.]. In: Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ingo Breuer, Stuttgart und Weimar 2009, S. 241–243.

<sup>2</sup> Ursprünglich ist Libertas als römische Göttin die »Verkörperung der persönlichen Freiheit der Bürger« (Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 7, Stuttgart und Weimar 1999, Sp. 144f., hier Sp. 144).

<sup>3</sup> August von Kotzebue, Vom Adel, Leipzig 1792, S. 16.

mals gleichbedeutende Worte«.<sup>4</sup> Was immer jene alte Freiheit meint – sie wird als Gegenbild zu den Menschenrechtsforderungen der Revolution aufgebaut, »die französische Freyheit« ist dem Verfasser »[d]ie Mutter des politischen Fanatismus«.<sup>5</sup>

Noch in Joseph von Eichendorffs 1849 entstandenem, zu Lebzeiten unpubliziert gebliebenem Märchen *›Libertas und ihre Freier‹* kehrt die personifizierte Freiheit im 19. Jahrhundert nach langer Abwesenheit in ein von politischen Tageskämpfen und krudem Materialismus beherrschtes Land zurück. Als sie vor einem Schloss steht, in dem ein geschäftstüchtiger Schlotbaron eine »Gedankendampffabrik«<sup>6</sup> begründet hat, ruft sie aus: »Das ist die Burg nicht mehr, wo sonst meine liebsten Gesellen gewohnt.«<sup>7</sup> Auch der konservative Eichendorff zeichnet die Freiheit als traditionelle Bundesgenossin des Adels.

Es soll hier zunächst um eine Rekonstruktion des auf den Adel bezogenen Freiheitsbegriffs gehen, jene traditionelle Auffassung also, die mit dem Adel den Plural *›Freiheiten, Privilegien, in Verbindung brachte (II)*. Nach einigen Bemerkungen zur Semantik von *›Adek um 1800 und besonders zu ihrer Funktion in Texten der Romantiker folgt eine Skizze von Kleists *adeligem Habitus* (III)*. Um 1800 ist nicht nur die unhinterfragbare Legitimität des Geburtsadels dahin, es finden sich für die Semantik des Aristokratischen die typischen Frames und Scripts, zugleich neue Referenten. Hierzu gehört das geistesaristokratische Selbstverständnis des *›freien Autors*. Interferenzen und Kontinuitäten von adeligem Habitus und aristokratischer Lebenspraxis des freien Schriftstellers werden am Beispiel Kleists knapp beleuchtet (IV). Kleists Texte erproben auch hinsichtlich der semantischen Dynamik in der Kultur des Adels die Bruchlinien, wie sie zugleich die gewisse Kontinuitäten garantierenden Rahmungen prüfen. Dies soll abschließend anhand des Bedeutungswandels adeliger *›Freiheit(en)‹* vom scheinbar noch gesicherten Rechtsritual zur Kontingenz des Spiels in der Novelle *›Der Zweikampf‹* gezeigt werden, welche den für die Adelssemantik anstehenden Umbruch in eine in sich abgeschlossene, archaische Ständewelt transponiert (V). Mit dem neuen, aristokratischen Künstlertypus begegnet um 1800 *eine Transformation der Semantik von *›Adek selbst – dieser Übergang zeigt sich meines Erachtens mit einer weiteren Variante im dynamischen Wechsel vom Ritual zum Spiel in Kleists Novelle. Die hier skizzierten Austauschbewegungen beziehen sich auf ein und dasselbe Bedeutungsfeld, das als *›kulturelles Schema* bezeichnet werden könnte. Sie sind ein Beleg für die von Stephen Greenblatt postulierte *›soziale Zirkulation* in den Texten der Kultur.**

---

<sup>4</sup> Kotzebue, Vom Adel (wie Anm. 3), S. 93.

<sup>5</sup> Kotzebue, Vom Adel (wie Anm. 3), S. 245.

<sup>6</sup> Joseph von Eichendorff, *Libertas und ihre Freier*. In: Ders., Werke in sechs Bänden, Bd. 3, hg. von Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Frankfurt a.M. 1993, S. 559–595, hier S. 564.

<sup>7</sup> Eichendorff, *Libertas und ihre Freier* (wie Anm. 6), S. 566.

## II. Adelige Freiheit(en)

Was ist mit der Freiheit des Adels gemeint? Gehen wir von drei grundlegenden Bedeutungsnuancen von Freiheit aus – dem Verhältnis des einzelnen zu seiner Umwelt, dem Verhältnis zu sich selbst,<sup>8</sup> schließlich von einer anthropologischen Grundverfassung, einer menschlichen Eigenschaft. Es handelt sich bei dem hier interessierenden Phänomen nicht um eine unbedingte, universelle Freiheit, die jedem Menschen im Verhältnis zu seiner Umwelt zukommen soll, sondern um ein Bedingungsgefüge, eine Auszeichnung in Relation zu anderen Menschen, zweitens auch um ein Selbstverhältnis, das Bewusstsein des Herausgehobenseins, »ein anspruchsvolles Selbstbewußtsein, Typusstilisierung und ‚Tugend-Ethos‘«,<sup>9</sup> das wiederum auch nach außen getragen wird. Ehe sich im hohen Mittelalter der Adel als Stand abschließt (und durch bestimmte Vorrechte ausgezeichnet wird), sind es Eigenschaft und Bewusstsein der Freiheit im Unterschied zu den anderen, den Unfreien, die das Adelige oder Edle ausmachen, die »Zugehörigkeit zu einer schützenden Gemeinschaft«, in der Freie (im Gegensatz zu ›Fremden‹) als »Glieder einer Bluts- und Stammesgemeinschaft« vor fremder Gewalt geschützt werden. Freiheit besteht zugleich in der Durchsetzbarkeit eigener Gewaltansprüche.<sup>10</sup> Grundbedeutung von *frei* im Sinn des Lehnserchts ist: »nicht durch abgaben, schulden, dienste belastet, dadurch ohne einschränkungen verfügbar; vollständiges eigentum von j[e]m[an]d[e]m.«<sup>11</sup> Adelige Freiheit ist zu denken als individuelle, als besondere Setzung; sie steht in Relation zum Lehnsherren, später zum Territorialfürsten oder zum Kaiser, und konkretisiert sich als »gewährtes sonderrecht« in Gestalt von Freiheiten, also spezifisch zugestandenen Vorrechten: »von j[e]m[an]-d[e]m (obrigkeit, gesetzgeber) zugestandenes privileg über vergünstigungen, befreiung von abgaben oder verpflichtungen u.ä.«<sup>12</sup>

Privilegien garantieren die Exklusivität des Adels, sie prägen die »Herrscherverhältnisse und die Lebensweise des Adels selbst«<sup>13</sup> und damit das adelige Auftreten, sind Adelige doch »Meister der Sichtbarkeit«.<sup>14</sup> Der im Laufe der Frühen Neuzeit spürbar zunehmenden Juridifizierung des Alltags auch beim traditionell

<sup>8</sup> Vgl. Robert Spaemann, Freiheit [Art.]. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Bd. 2, Darmstadt 1972, Sp. 1064–1098.

<sup>9</sup> Werner Conze und Christian Meier, Adel, Aristokratie [Art.]. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. 1–48, hier S. 1.

<sup>10</sup> Werner Conze u.a., Freiheit [Art.]. In: Geschichtliche Grundbegriffe (wie Anm. 9), Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 425–542, hier S. 425.

<sup>11</sup> frei [Art.]. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Neubearbeitung, hg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 9. Bd., Stuttgart 2006, Sp. 910–924, hier Sp. 916.

<sup>12</sup> Freiheit [Art.]. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (wie Anm. 11), Sp. 942–950, hier Sp. 949. Vgl. auch Conze u.a., Freiheit (wie Anm. 9), S. 446.

<sup>13</sup> Michael Sikora, Der Adel in der Frühen Neuzeit, Darmstadt 2009, S. 32.

<sup>14</sup> Heinz Reif, Einleitung. In: Adel und Bürgertum in Deutschland I. Entwicklungslinien und Wendepunkte im 19. Jahrhundert, hg. von Heinz Reif, Berlin 2000, S. 7–27, hier S. 14.

juristisch distanzierten Adel begegnete dieser nicht etwa mit einem Aufgehen in allgemein verbindlichen Rechtsvorschriften, sondern u.a. in der Schaffung bzw. Erhaltung einer *besonderen* Rechtssphäre, mitunter auch am Rande des Verbrieften. Hier lässt sich z.B. die Bedeutung des Duells einordnen als »the most visible medium of aristocrats serving as a mean of distancing themselves to the directives of early modern criminal and civil law – a genuine expansion of autonomous justice«.<sup>15</sup> Distanz, Autonomie, Exklusivität – diese Qualitäten adeliger Identität und adeligen Rechtsverständnisses werden bei den hier angestellten Überlegungen immer wieder begegnen. Sie bleiben gültig nicht nur im Übergang von der Frühen Neuzeit zur »Moderne« nach 1789, sondern auch für ein aristokratisches Selbstbewusstsein des Produzenten auf dem Markt der Künste.

Der wichtigste Anwendungsbereich adeliger Freiheiten betrifft von jeher die verbriefte Regelung der Erbfolge, einen Problemkomplex, der als die »Achillesferse des adlig-dynastischen Systems« bezeichnet wurde. Jeder Erbgang ist »eine höchst störanfällige Situation«<sup>16</sup> die erbvertraglich geregelt sein muss und die für jede adelige Familie die Gefahr birgt, sich zwischen der Scylla der Ungleichbehandlung der Agnaten und der Charybdis der Zersplitterung des Familienbesitzes aufzureiben. Wolf Kittler hat die Familiengeschichte der Kleists als eine der Privilegien zu begreifen gelehrt: Seit dem ersten »Lehns- und Gesamthandbrief von 1477 galt es, die Stammgüter zusammenzuhalten. Hausgesetze und Fideicommissa dienten als Instrumente der Familienpolitik.<sup>17</sup>

In der Ära des Absolutismus meint adelige Freiheit den Widerpart zu absolutistischer Unterjochung, wiederum also ein institutionalisiertes libertäres, aber nicht liberales Selbstbewusstsein.<sup>18</sup> Noch zu Zeiten der Französischen Revolution versucht der Staatsrechtler August Ludwig Schlözer diesen Gegensatz zwischen zugestandenen Freiheiten und naturrechtlich zu garantierender Freiheit zu überspielen, indem er fordert, beides zu respektieren, das Ideal der Freiheit und die legitimen Freiheiten der Stände.<sup>19</sup> Doch die revolutionäre Freiheit, die »Produkt der bürgerlichen Emanzipationsbewegung« ist, steht im Gegensatz zu den ständischen Konstrukten: Sie ist so individuell wie universell gedacht, meint nicht Vorrechte, sondern Rechtsgleichheit und besitzt zwei komplementäre Merkmale, individuelle Unabhängigkeit (in Gestalt liberaler Abwehrrechte gegen den Staat)

<sup>15</sup> Jörn Leonhard und Christian Wieland, Noble Identities from the Sixteenth to the Twentieth Century. European Aristocratic Cultures in Law, Politics and Aesthetics. In: What Makes the Nobility Noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century, hg. von Jörn Leonhard und Christian Wieland, Göttingen 2011, S. 7–31, hier S. 19.

<sup>16</sup> Sikora, Der Adel in der Frühen Neuzeit (wie Anm. 13), S. 120. Kleist wendet sich vor allem in der »Familie Schroffenstein« den juristischen und hermeneutischen Problemen adeliger Erbgänge zu und entwickelt daraus eines der für sein Werk typischen Modelle totalen Kollabierens scheinbar gesicherter kultureller Ordnungsstrukturen.

<sup>17</sup> Vgl. Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i.Br. 1987, S. 17, 24, 41.

<sup>18</sup> Vgl. Deutsches Wörterbuch (wie Anm. 12), Freiheit; Conze und Meier, Adel, Aristokratie (wie Anm. 9), S. 12, 19.

<sup>19</sup> Vgl. Conze u.a., Freiheit (wie Anm. 10), S. 455.

sowie Teilhabe am Gemeinwesen,<sup>20</sup> sie ist »unveräußerliche Eigenschaft des Menschen und zugleich [...] politisches Recht«.<sup>21</sup> Hierauf reflektieren die adelsfreundlichen Theoretiker des 19. Jahrhunderts, die darauf reagieren, dass die verbrieften Vorrechte des Adels seit der Jahrhundertwende zu schwinden beginnen.<sup>22</sup> August von Kotzebue stellt sich der veränderten Situation, indem er mit seiner *Libertas* die ständischen Freiheiten zu einer Personificatio gewissermaßen bündelt, so tut, als sei die ›allgemeine‹ Freiheit auf Seiten des Adels, nicht auf jener der auf das Menschenrecht fixierten bürgerlichen Revolutionäre.

Aus Heinrich von Kleists unmittelbarem Umfeld ist Adam Müller zu nennen, dessen 1809 in Berlin erschienenes Hauptwerk *Die Elemente der Staatskunst* in einem groß angelegten Entwurf einer organisch, als große Familie gedachten Monarchie dem Adel eine Hauptrolle zuweist und ihn in Dienst nimmt für eine in Anlehnung an Rousseaus Begrifflichkeit so genannte *liberté générale*, die er von der revolutionären *liberté de tous* unterschieden wissen möchte.<sup>23</sup> Eine allgemeine Freiheit im Staat sei abgesichert durch alle diejenigen Personen, die »durch die Bande des Blutes lange Jahrhunderte hindurch verbunden« sind, indem diese »zwischen den Familien und den Einzelnen, zwischen der Ewigkeit und dem Augenblicke vermittel[n]«.<sup>24</sup> Der einzelne Adelige steht nicht nur für sich selbst, sondern verweist auf das Ganze, auf seine Familie, aber auch auf das Ganze des Staates; Freiheit ist das zeitlose Prinzip dieses Selbstverhältnisses, aber auch die ewige Garantie, herausragende Vermittlungsinstanz und somit als Medium ein besonderer Zeichenträger zu sein.

Adelige Freiheit impliziert in den Texten Kleists alles andere als die Fähigkeit zu freier Selbstbestimmung; Kontingenzen und Fatalitäten überlagern und zerstören bekanntlich alle Pläne für ein ›freies‹ Leben. Doch steht Kleist mit dieser Sicht auf den Adel und seine Kultur zu seiner Zeit natürlich nicht allein da. Ein dysphorisches, ähnlich wie Kleists *Familie Schroffenstein* den Kollaps adeliger Ordnungsstrukturen entwickelndes Plot-Modell arbeiten Goethes *Wahlverwandtschaften* aus. Das auf den gesicherten Privilegien aufruhende Zusammenleben auf Eduards und Charlottes Anwesen gebiert nicht etwa die universelle Freiheit als Menschenrecht, sondern erzeugt in seiner Determiniertheit romantische Liebesverstrickungen, die *ironice* mittels der Zeichensprache der Naturwissenschaft in ein sich zwingend erfüllendes Naturgesetz übersetzt werden. Goethes Roman zeigt, dass hinter den Privilegien einer sozialen Schicht Individuen stehen, die keineswegs einer ›Wahlk nachgehen, also auf freiem Willen und emotionaler Kontrolle basierend einen ›Lebenslauf einschlagen, sondern die vielmehr die ihnen letztlich

---

<sup>20</sup> Vgl. Karl Friedrich Herb, Bürgerliche Freiheit. Politische Philosophie von Hobbes bis Constant, Freiburg i.Br. und München 1999.

<sup>21</sup> Conze u.a., Freiheit (wie Anm. 10), S. 464.

<sup>22</sup> Vgl. zu Welckers Adelskonservatismus, der sich als Synthese mit liberalen Ideen gab, Conze und Meier, Adel, Aristokratie (wie Anm. 9), S. 37.

<sup>23</sup> Adam Müller, Die Elemente der Staatskunst, hg. von Jakob Baxa, 1. Halbband, Wien und Leipzig 1922, S. 179.

<sup>24</sup> Müller, Die Elemente der Staatskunst (wie Anm. 23), S. 179. Die Politische Romantik setzt die Freiheit des Adels allerdings *nicht* identisch mit sektoriellen Vorrechten.

unerklärlich bleibenden Leidenschaften abwechselnd mit naturgesetzlich wirksamen Zwängen oder auch mit einem magischen Weltbild erklären. Die Stimme des Erzählers sekundiert dabei zurückhaltend. Distanz, Autonomie, Exklusivität – in Goethes Roman werden diese Facetten adeliger Freiheit(en) dementiert, und wie ein Oxymoron mutet Schillers Diktum von der »privilegierte[n] Bulerin<sup>25</sup> an, das auf die nobilitierte Lady Milford in »Kabale und Liebe« gemünzt ist. Sie freilich findet einen Ausweg aus der Welt der Privilegien kraft ihrer Willensfreiheit. Von Schillers später formuliertem Ideal der Freiheit als Absolutum, als »innerer Zustand des Schönheit empfindenden Subjekts«,<sup>26</sup> und von ästhetischer Erziehung kann in Kleists Welt nicht die Rede sein.

Die altadelige Freiheit, wie sie vielleicht in der konservativen Adelsopposition im Preußen der Reformzeit, also im Preußen Kleists, noch einmal aufscheint, ein Aufgehen im traditionalen Rollen- und Biographiekonzept des Adels, ist um 1800 ein Auslaufmodell. Ein Adeliger wie Heinrich von Kleist ist eine Übergangsfigur in einer Krisenzeite, in einer Zeit der gewiss in viele Adelsbiographien hineingetragenen Kontingenzen, des Verlusts von Kontinuität. Mit dem Ausstieg aus der militärischen Karriere gelingt Kleist bekanntlich keineswegs der Einstieg in einen geordneten bürgerlichen Lebenslauf mit Brotberuf und Kernfamilie.

Sollte es Affinitäten geben zwischen jener adeligen Freiheit oder generell einem adeligen Habitus und Kleists Entscheidung zugunsten der Autorschaft, die um 1800 ein neues, noch kaum erprobtes Lebensmodell darstellt, das wir heute etwas euphemistisch »freie Autorschaft« nennen und das sich in der ganzen Radikalität seiner Möglichkeiten damals gar nicht realisieren ließ? Sollte es kein Zufall sein, dass zahlreiche der um 1800 reüssierenden Autoren, wie frei und unabhängig ihre ästhetische Existenz im Einzelnen auch gewesen sein mag, adeliger Herkunft sind, nobilitiert werden oder auch als Gäste und Schützlinge adeliger Mäzene doch an den Lebens- und Diskurswelten der Aristokratie Anteil haben? Zumaldest um 1800, als sich der Adel wie auch der Autor neu erfinden muss – und zwar als repräsentative, für sich und für das Ganze stehende Figur in einer zunehmend bürgerlichen Gesellschaft –, scheint es diese Affinität oder Interessengemeinschaft zu geben.

---

<sup>25</sup> Friedrich Schiller, Kabale und Liebe [Druckfassung]. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Fünfter Band. Neue Ausgabe, hg. von Herbert Kraft u.a., Weimar 2000, S. 6–193, hier S. 38.

<sup>26</sup> Vgl. den souveränen Überblick von Jan Röhnert, »Freiheit« – die Sensation der Poesie. Zum Begriffswandel eines ästhetischen Paradigmas. In: literatur für leser 2 (2006), S. 99–116, hier S. 99 sowie aus der Fülle der jüngeren Forschungsliteratur zu Schillers Freiheitsbegriff Walter Hinderer, Der schöne Traum der Freiheit. Zu Schillers politischen Vorstellungen. In: Friedrich Schiller und Europa. Ästhetik, Politik, Geschichte, hg. von Alice Stašková, Heidelberg 2007, S. 37–58.

### III. Historische Semantik von ›Adek um 1800 – Kleists ›adeliger‹ Habitus

Auch in Deutschland wird um 1800 über Legitimation und Zukunft des Adels gestritten, wenngleich nur auf dem Papier. Zwar wirkte sich seit 1770 eine durch aufklärerische Publizistik angestoßene ›Adelskrise‹ im deutschen Bürgertum aus; dennoch ist die Situation des deutschen Adels natürlich nicht mit der des französischen seit 1789 zu vergleichen: Das preußische Allgemeine Landrecht von 1791/94 bestätigt die »hervorgehobene und vielfach privilegierte Stellung des Adels als ersten Funktionsstand des Staates« erstmals explizit und juristisch verbindlich.<sup>27</sup> Zur Disposition stand allerdings die herkömmliche ›Adelsmentalität‹, so der Historiker Dieter Langewiesche: Ziel bürgerlicher Adelskritik war es, den Geburtsadel in eine moderne, leistungsbezogene und sich zur Bildung als zentralem Leistungskriterium bekennende Elite zu transformieren.<sup>28</sup>

Mit ›Adek ist hier nicht nur die Rede über eine mehr oder weniger klar abgrenzbare soziale Schicht gemeint, sondern ein semantisches Feld, das auf einer Reihe prototypischer Bedeutungsmerkmale basiert, die es für kompetente Leser jederzeit wiedererkennbar machen. Aus kognitionslinguistischer Perspektive wäre von einem kulturellen Schema zu sprechen, das sich kognitiv in Form von bis heute weit verbreitetem Schemawissen konkretisiert.<sup>29</sup> Spätestens seit dem späten 18. Jahrhundert hatte sich das Bedeutungsspektrum in Gestalt von Genitivmetaphern wie ›Geistesaristokratie‹ bereits verbreitert.<sup>30</sup> Hieß seit dem Mittelalter ›Adek eine erbliche Herrenschicht, deren Merkmale Kriegsdienst und Landbesitz waren,<sup>31</sup> so löst sich die Semantik zunehmend vom ›realen‹ Adel ab, ja wird immer mehr im Gegensatz zu diesem zunehmend fragwürdigen Referenten neuen Signifikaten zugeordnet. In figürlicher Bedeutung bezeichnet ›Adek etwa erhabene Eigenschaften des Geistes, die Hoheit der Seele. Mit einem Bedeutungsschwund des realen Adels, der in Deutschland nur langsam einsetzt, erfolgen Wellen der Neusemantisierung, die sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein verfolgen lassen.<sup>32</sup>

Die Romantik poetisiert den Adel oder vielmehr die Semantik des Aristokratischen – in gegenläufiger Bewegung zu seiner Profanierung im Buchstaben des Gesetzes. Jedem Leser romantischer Erzähltexte von Arnim bis Eichendorff wird die Omnipräsenz adeliger Figuren und Motivik auffallen; gleichwohl sind dies

---

<sup>27</sup> Heinz Reif, Westfälischer Adel 1770–1860. Vom Herrschaftsstand zur regionalen Elite, Göttingen 1979, S. 177.

<sup>28</sup> Vgl. Dieter Langewiesche, Bürgerliche Adelskritik zwischen Aufklärung und Reichsgründung in Enzyklopädien und Lexika. In: Adel und Bürgertum in Deutschland 1770–1848, hg. von Elisabeth Fehrenbach, München 1994, S. 11–28.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Jochen Strobel, »... den letzten Rest von Poésie.« Historische und literarische Semantik eines kulturellen Schemas am Beispiel von ›Adek in der Moderne. In: Kultur-Poetik 2 (2012) (im Erscheinen).

<sup>30</sup> Vgl. Conze und Meier, Adel, Aristokratie (wie Anm. 9), S. 47.

<sup>31</sup> Vgl. Conze und Meier, Adel, Aristokratie (wie Anm. 9), S. 1.

<sup>32</sup> Vgl. Eckart Conze u.a. (Hg.), Aristokratismus und Moderne 1890–1945 (im Erscheinen).

eben keine »realistisch« zu lesenden Texte, sondern in einem transzentalpoetischen Sinn Texte mit einem Überschuss an Selbstreferentialität. Adelssemantik in romantischen Texten ist *allegorice* zu lesen; traditionelle semantische Merkmale des Adels referieren auf die Poetologie der Texte selbst. Die Wiederkehr Don Quijotes und anderer Ritterfiguren lässt sich auf romantische Konzepte von Autorschaft beziehen, adelige Anökonomie und Verschwendug auf eine Poetik des Überschusses; ähnlich steht es um Spiel oder Genealogie. Liest man die romantische Textur als approximative Realisierung des organischen Staates, so nimmt der Adel auf einer wörtlichen Ebene wie auch in Analogiebeziehungen und Metaphernbildungen einen zentralen Stellenwert ein.<sup>33</sup>

Die *Zuschreibung* fragloser Exklusivität, zugleich aber deren Hinterfragbarkeit begleitet die Rede über den Adel seit 1800 unwiderruflich. Beides zusammen macht diese Rede für die Romantiker attraktiv. Als Kehrseite seiner *Exklusivität* wird die universalistische Fähigkeit des Adels zur Integration hervorgehoben, also seine umfassende *Inklusivität*: Er ist für Adam Müller Garant für die Erfüllung der »organische[n] Sehnsucht«,<sup>34</sup> die von Novalis' Fragmenten ausgehe, hinter deren jedem eine zweite, auf das Ganze ziellende Bedeutung stehe.

Dieser diskursiven Aufwertung der Adelssemantik korrespondiert eine auffallend hohe Zahl von Autoren adeliger Herkunft. Auf den Reiz der Künstlerberufe für den Adeligen der Moderne hat schon der Historiker Heinz Reif hingewiesen: »Die Aura von Staatsnähe, Dienst für die Allgemeinheit, Selbstlosigkeit und ›ganzer‹, nicht professionell deformierter Persönlichkeit ließ diese Tätigkeiten den bisherigen adligen Ämtertraditionen verwandt erscheinen.«<sup>35</sup> Eine ganze Reihe kanonischer Autoren der Romantik wie Achim von Arnim, Friedrich von Hardenberg (Novalis), Joseph von Eichendorff oder Adelbert von Chamisso ist adeliger Abkunft, im Umfeld auch Karoline von Günderode, Otto Heinrich Graf von Loeben, Friedrich de la Motte Fouqué oder Ernst von Houwald – offenbar scheint, dass die Vermutung der Sozialgeschichtschreibung der Literatur, sie alle hätten eine »Verbürgerlichung« durchlebt,<sup>36</sup> allzu einseitig ist.

Über Kleist, der zu keiner Identität mit sich selbst finden kann, der beklagt, sich immer an einen anderen Ort zu denken, nie dort angekommen zu sein, wo er sich gerade befindet – z.B. in Paris –, schreibt sein Biograph Günter Blamberger: »Kleist denkt hier konjunktivisch, wie ein Borderliner, der den Ausweg aus der Krise kennt und ihn doch nicht wählen kann.«<sup>37</sup> Jenseits aller Pathologisierung ist damit bezeichnet, was den Adeligen für die Moderne rettet: die narzisshafte Nei-

---

<sup>33</sup> Hierzu ausführlich Jochen Strobel, Eine Kulturpoetik des Adels in der Romantik. Verhandlungen zwischen »Adeligkeit« und Literatur um 1800, Berlin und New York 2010.

<sup>34</sup> Adam Müller, Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur [1806]. In: Ders., Kritische, ästhetische und philosophische Schriften I. Kritische Ausgabe, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Neuwied und Berlin 1967, S. 13–137, hier S. 56.

<sup>35</sup> Heinz Reif, Adel im 19. und 20. Jahrhundert, München 1999, S. 26.

<sup>36</sup> So der Tenor von Peter Uwe Hohendahl und Paul Michael Lützeler, Vorwort der Herausgeber. In: Legitimationskrisen des deutschen Adels (1200–1900), hg. von Peter Uwe Hohendahl und Paul Michael Lützeler, Stuttgart 1979, S. VII–XVIII.

<sup>37</sup> Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 49.

gung zum Taugenichts und zum Mann ohne Eigenschaften ohne berufliche Laufbahn. In seinen späten Figuren tritt er als Dandy oder als Hochstapler auf: Er muss sich nicht oder zumindest lange Zeit nicht für eine bestimmte Vita entscheiden, für einen bestimmten Ort und Beruf. Er kann umherschweifen und in seiner Nicht- oder Antibürgerlichkeit den Außenseiter geben, für den der risikobehaftete Augenblick und der Auftritt alles sind.<sup>38</sup> Wieland erkannte an Kleist »die Exzentrizität der ganzen Laufbahn« (LS 125a). Diese wechselhafte und dabei *noch* adelstypische Biographie ist lesbar als Abfolge knapp vermiedener Zweikämpfe und nicht vermiedener Rückzüge, also *dissimulationes*.

Adelige Freiheit wird in Kleists Vita *ex negativo* sichtbar, in der Abwesenheit bürgerlicher Sicherheiten, der Ordnung und auch der Individualität, insofern er sich immer wieder in Bezug zur Familie als einem Ganzen setzt. Kleist ist allein *damit* schon nicht mit sich identisch, bleibt Teil der Familie, ohne sich doch in ihr sozial aufgehoben zu fühlen, wie viele Briefe zeigen.

Gewichtig in der jüngeren Kleist-Forschung ist nach wie vor Wolf Kittlers These, Kleists »Werk steht nicht quer zur Tradition seiner altadeligen Geschichte, sondern ist ein Teil von ihr.«<sup>39</sup> Bereits ein Blick aus der Vogelperspektive auf Werk und Biographie vermag eine ganze Reihe von semantischen Merkmalen des ›Adeligen‹ wiederzuerkennen: Da ist *erstens* der schon bezeichnete Primat der Familie und des Genealogischen vor dem Individuum, hierher gehören die Imitatio der großen Vorfahren und Traditionen sowie der Rechtfertigungzwang gegenüber der Familie. Kleist selbst hat mit seinem berühmten Torbogengleichnis<sup>40</sup> in einem seiner frühen Reisebriefe selbst ein Beziehungsgeflecht bewusst gemacht, das dem der adeligen Freiheit analog ist: »Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, *weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen*« (MA II, 669; Brief an Wilhelmine von Zenge, 16./18.11.1800).

*Zweitens* nenne ich die Lust am Spiel und am riskanten Augenblick anstelle eines strengen *curriculum vitae* – der Zufall muss die Entscheidung bringen, wie etwa noch zwischen den Duellanten der Erzählung ›Der Zweikampf‹.

*Drittens* wäre ein ›Pathos der Distanz‹ (Nietzsche) zu bedenken, das gegeben ist durch die Ersetzung der Person durch die *persona*,<sup>41</sup> durch Gebärden und Gesten der Verstellung, einer künstlichen Grazie, wie sie die Moralistik und wie sie Baltasar Gracián dem Höfling geboten hatten, schließlich als eine durch die Grenzen des Körpers garantierter Distanz, die in Kleists Texten oft im Wortsinn aufgebrochen wird, indem jene Grenzen mit brutaler Gewalt in Sprechen und Handeln überschritten werden. Die Kleist-Forschung hat immer wieder auf die Bedeutung einer so verstandenen Grazie vor allem im ›Marionettentheater-Aufsatz‹ hingewiesen, der von den ja nicht zuletzt aristokratischen Künsten des Tanzens und Fech-

---

<sup>38</sup> Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 37), S. 149.

<sup>39</sup> Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie (wie Anm. 17), S. 34.

<sup>40</sup> Vgl. etwa Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 37), S. 66.

<sup>41</sup> Vgl. Helmut Lethen, Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a.M. 1994. Das von Lethen Vorgeführte könnte mit gutem Recht als aristokratisch benannt werden.

tens handelt.<sup>42</sup> Die Gleichsetzung des Menschen mit einer Maschine ist aus dem französischen Materialismus durchaus vertraut, doch interessiert Kleist nicht die atheistische Konsequenz daraus, sondern die Bedingungen für die Perfektion der Verstellung, dafür, dass der Mensch zum vollkommenen, nicht zum irritierenden Darsteller einer Rolle wird.

*Viertens* benenne ich Anökonomie oder gar Grundlosigkeit des Handelns bis zur radikalen Verschwendug von Lebenskraft; hierbei ist an den Cherusker Herrmann<sup>43</sup> wie an Michael Kohlhaas zu denken, zugleich an die verträumten, zeitweise handlungsunfähigen adeligen Figuren Wetter vom Strahl oder Arthur von Homburg – und als *fünftes* möchte ich das, wie mir scheint, geistesaristokratische Modell des freien Schriftstellers erörtern.

#### IV. ›Freiheit und Autorschaft. Der Schriftsteller Kleist als Geistesaristokrat

Kleist siedelte sich, wie so mancher seiner schreibenden Zeitgenossen, zumindest an der Schwelle zum freien Autor an. Auf dessen Aristokratismus hat – unabhängig von Eberhard Lämmerts Diktum vom ›Dichterfürsten‹<sup>44</sup> – der Soziologe Pierre Bourdieu hingewiesen. Im Extremfall meint er damit Ästhetizismus als radikale Exklusivitätsstrategie, die auf einem Auserwähltheit bezeugenden Habitus basiert. Dazu gehören die Geringsschätzung von Geld und Brotarbeit (und damit eine umwegige Ökonomie des scheinbar Anökonomischen) sowie ein Primat der Form vor dem Inhalt. Für Baudelaire und Flaubert konstatiert Bourdieu die

Strenge ihres Berufsethos [...], das ihnen verbietet, Freiheit mit Sichgehenlassen gleichzusetzen, wie auch durch das Aristokratentum ihres persönlichen Ethos, das ihnen Abscheu vor allen Ausprägungen des Pharisäertums, des konservativen wie des fortschrittlichen, eingeibt.<sup>45</sup>

Bourdieu begründet dieses Aristokratentum unter den Vertretern eines *Part pour l'art* in Frankreich mit einer je ähnlichen sozialen Herkunft, formal betrachtet aus dem ›talentierten Bürgertum und dem Traditionssadel. Einem solchen ehrgeizigen Bürgertum und dem Geburtsadel gemeinsam ist die Distanz gegen eine ›soziale Kunst wie auch gegen eine bloße Unterhaltungsliteratur.<sup>46</sup>

Dieser soziokulturelle Aristokratismus, den Bourdieu in der französischen Moderne dingfest macht, der aber auch anhand deutschsprachiger Autoren wie

---

<sup>42</sup> Vgl. Bernhard Greiner, Grazie [Art.]. In: Kleist-Handbuch (wie Anm. 1), S. 331–333; Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 37), S. 226, 297.

<sup>43</sup> Vgl. Adam Soboczynski, Moralistik [Art.]. In: Kleist-Handbuch (wie Anm. 1), S. 260–262; zu Homburg vgl. Greiner, Grazie (wie Anm. 42), S. 333.

<sup>44</sup> Vgl. Eberhard Lämmert, Der Dichterfürst. Metamorphosen einer Metapher in Deutschland. In: Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien, hg. von Ulrich Raulff, München 2006, S. 154–185.

<sup>45</sup> Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a.M. 1999, S. 133.

<sup>46</sup> Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst (wie Anm. 45), S. 141.

George, Hofmannsthal oder den Brüdern Mann durchdekliniert werden könnte,<sup>47</sup> kommt einem adeligen Kult der Kargheit nahe, verbunden mit der standestypischen Neigung zu einem »Pathos der Distanz«, wie es, ebenfalls erst gegen Ende des Jahrhunderts, Nietzsche benannt hat:<sup>48</sup>

Wie sollte sich der Schriftsteller nicht fragen, ob die Verachtung des Schriftstellers für den ›Bourgeois‹ und den weltlichen Besitz, worin dieser gefangen ist – Güter, Titel, Auszeichnungen, Frauen –, nicht doch etwas zu tun hat mit dem Ressentiment des gescheiterten Bürgers, das ihn dazu verleitet, sein Scheitern zum Aristokratismus des freigewählten Verzichts zu stilisieren?<sup>49</sup>

Weiter beschreibt Bourdieu diesen Habitus mit dem »Besitz eines umfangreichen symbolischen Kapitals« sowie einer »tiefsitzende[n] ›Ungeduld gegenüber Grenzen‹, (gesellschaftlichen, aber auch ästhetischen Grenzen) sowie eine[r] arrogante[n] Intoleranz gegenüber allen Kompromissen mit den ›Zeitläufen‹«.<sup>50</sup> Dieser Künstlertypus, wie ihn in Frankreich Baudelaire in den Salons von 1845/46 einführt,<sup>51</sup> ist »gleichgültig gegenüber Ehrungen und vollkommen der Nachwelt zugewandt«.<sup>52</sup> In der Nachfolge Baudelaires steht der Dandy als aristokratischer Künstler der Moderne, stehen die Bohemiens,<sup>53</sup> als deren Vorfahr der unstete Kleist freilich nicht umstandslos zu reklamieren ist.

Ist dies der ›freie Schriftsteller‹, wie wir ihn heute kennen? Zumindest idealiter: ja – wenngleich dieses Ideal wohl von Lessings Zeiten bis zur Gegenwart in den seltensten Fällen realisiert werden konnte und die Position eines *l'art pour l'art* in den deutschen Verhältnissen um 1800 längst nicht erreicht wird. Zum lange gehegten Mythos vom freien Schriftsteller gehört die Abkehr vom Markt und von allen ökonomischen Kompromissen, die Freiheit von Zensur und von Loyalitäten, auch die des Stipendiaten oder Pensionärs gegenüber dem Geldgeber oder Mäzen. Das sind viele Freiheiten, doch in der Praxis handelt es sich wohl stets um nur annähernd erreichbare Freiheiten, zu vieles an diesem Modell ist unverlässlich bis unverfügbar.<sup>54</sup> Das beginnt beim Einfall, der Kreativität – die Genieästhetik des ›Sturm und Drang‹ ist bürgerlich und verheißt eine Kunst für alle, also unabhängig

<sup>47</sup> Vgl. Jörg Schuster, Erfundener Adel. Aristokratie als poetisches Konzept um 1900; Barbara Stiewe, »Neuen adel den ihr suchet ....«. Aristokratismus im George-Kreis. In: Conze u.a. (Hg.), Aristokratismus und Moderne 1890–1945 (wie Anm. 32).

<sup>48</sup> Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse. In: Ders., Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Sechste Abteilung, Zweiter Band, Berlin 1968, S. 1–255, hier S. 215.

<sup>49</sup> Bourdieu, Die Regeln der Kunst (wie Anm. 45), S. 60.

<sup>50</sup> Bourdieu, Die Regeln der Kunst (wie Anm. 45), S. 184.

<sup>51</sup> Vgl. Charles Baudelaire, Der Salon 1845; Der Salon 1846. In: Ders., Sämtliche Werke/Briefe. In acht Bänden. Bd. 1: Juvenilia – Kunstkritik 1832–1846, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München und Wien 1977, S. 127–184 bzw. S. 193–283.

<sup>52</sup> Bourdieu, Die Regeln der Kunst (wie Anm. 45), S. 218.

<sup>53</sup> Vgl. Bourdieu, Die Regeln der Kunst (wie Anm. 45), S. 97.

<sup>54</sup> Vgl. zur Autonomie des Kunstproduzenten Helmuth Kiesel und Paul Münch, Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Marktes in Deutschland, München 1977, S. 88.

von den sonst existenzbestimmenden Ständegrenzen, wenngleich doch der Habitus des Kreativen auf der Unverfügbarkeit des Einfalls gründet. Es endet mit der Unberechenbarkeit aller Kommunikationspartner im nun einmal nicht mehr wegzu denkenden, von Konkurrenz bestimmten literarischen Betrieb. Eberhard Lämmert macht etwa auf den Widerspruch aufmerksam, »in einer Gesellschaft mit progressiver Arbeitsteilung Spezialisten ›für den ganzen Menschen‹ zu sein.«<sup>55</sup> Die Idealisierung des freien Schriftstellers sagt nicht so sehr etwas über faktische Arbeits- und Lebensbedingungen aus wie über einen Wertewandel des 18. Jahrhunderts – der alltäglichen Misere muss ein künstlerisches Ideal entgegen gehalten werden.

Dies scheint nun der ideale freie Autor als Geistesaristokrat zu sein, der nur der Kunst und seinem Gewissen verpflichtet ist. Seine Freiheit ist ein gestärktes Selbstbewusstsein und eine Freiheit nicht von etwas, sondern die Freiheit zum Schreiben hin, zur Muße des Schreibens, resultierend aus dem Willen, »sich selbst zu leben«.<sup>56</sup> Es ist eine Freiheit nicht als universelles Menschenrecht, sondern als immer wieder neu auszustellendes Privilegium, das jeweils in Relation zu den gesellschaftlichen Umständen – dem ökonomischen, dem symbolischen Kapital – steht und zu den Mit-Spielern im literarischen Feld, sodann eine Auratisierung der eigenen exklusiven Person, die zwischen dem Ruhm der Vorgänger und Vorbilder einerseits und dem Nachruhm durchaus an der eigenen öffentlichen Rolle arbeitet, sei es die des zurückgezogenen Außenseiters oder die des Repräsentanten als Medienstar. Erfolg oder Misserfolg – das Feedback des Marktes oder der Kritik – geben nicht den Ausschlag für oder gegen das Weiterschreiben. Die Kommunikation mit Kollegen oder besser Gleichgesinnten kann korporative oder gar sektiererische Züge annehmen, von der Esoterik der Jenaer Romantiker bis zum George-Kreis mangelt es nicht an Beispielen.<sup>57</sup>

Für den ›Aristokratismus‹ des freien Autor der Moderne dürfte manches noch in Analogie zum Habitus des geburtsadeligen Autors in der Frühen Neuzeit gelten – einen Typus, auf den jüngst Claudius Sittig hingewiesen hat: In einer damals schon ›latent ›bürgerlich‹‹ kulturellen Kommunität‹ entwickelt der Adelige einen Teilnahmemodus, der »ein Mindestmaß an ›sozialer Distanz‹‹ garantiert.<sup>58</sup> Hinzu kommt eine standesgemäße ›Nachlässigkeit‹<sup>59</sup> gegenüber poetischen Normen – unter den Bedingungen der Autonomieästhetik trifft Ähnliches auf Kleist zu, auf

---

<sup>55</sup> Eberhard Lämmert, Einleitung. In: Ders., Respekt vor den Poeten. Studien zum Status des freien Schriftstellers, Göttingen 2009, S. 7–11, hier S. 10.

<sup>56</sup> Kiesel und Münch, Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert (wie Anm. 54), S. 87.

<sup>57</sup> Zur Jenaer Romantik vgl. Walter Schmitz, »Die Welt muß romantisiert werden ...«. Zur Inszenierung einer Epochenschwelle durch die Gruppe der ›Romantiker‹ in Deutschland. In: Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993, hg. von Hendrik Birus, Stuttgart und Weimar 1995, S. 290–308; zu George vgl. Schuster, Erfundener Adel (wie Anm. 47).

<sup>58</sup> Claudius Sittig, Kulturelle Kommunität und Distanz. Zur adligen Teilnahme an literarischer Kommunikation in der Frühen Neuzeit. In: What Makes the Nobility Noble (wie Anm. 15), S. 239–254, hier S. 247.

<sup>59</sup> Sittig, Kulturelle Kommunität und Distanz (wie Anm. 58), S. 250.

dessen poetische *und* soziale Extravaganz bereits zu Lebzeiten hingewiesen wurde. »Strategien der Distanzierung« werden vor diesem Hintergrund lesbar als »adlige Verweigerung der bedingungslosen Teilnahme«.<sup>60</sup>

Von vornherein bedeutet der Entschluss zu freier Autorschaft eine Absage an materielle Sicherheit und ein soziales Außenseitertum, einen Aristokratismus, der zum Korrelat des Selbstbewusstseins wird und der sehr oft dadurch erkauft wird, dass auf eine ökonomische Realisierung freier Selbstbestimmung auch auf lange Sicht nicht zu hoffen ist.<sup>61</sup> Kleists Status zwischen den Ständen, seiner »freie[n] autonome[n] Autorschaft«, mag etwas »unentschieden Schillerndes, Närrisches, Zweifelhaftes oder Verzweifeltes«<sup>62</sup> anhängen – das selbstbewusste und zugleich ökonomische Erwägungen eher hintanstellende Außenseitertum »passt zum Adeligen.

Sucht man dergestalt nach einer Kontinuität zwischen adeligem Habitus und demjenigen des freien Künstlers, so kommt man nicht umhin, einer romantischen Gründerfigur wie dem Kapellmeister Joseph Berglinger aus Wackenroders und Tiecks »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« aristokratische Züge zuzuerkennen: »Er war stets einsam und still für sich, und weidete sich nur an seinen inneren Phantaseyen; [...] sein Inneres schätzte er über alles, und hielt es vor andern heimlich und verborgen.«<sup>63</sup> Berglinger hasst »das Gedränge des Haufens«<sup>64</sup> und er weiß: »du bist zu einem höheren, edleren Ziel gebohren!«<sup>65</sup> Unter Missachtung oder Geringschätzung von Erwerbszwängen gilt es, der Kunst, dem Rausch zu leben, nicht etwa den Menschen, die sich als Banausen erweisen. Ökonomisches Denken wird abgelehnt; es bleibt Berglinger das Bewusstsein, »daß er mit allem seinen tiefen Gefühl und seinem innigen Kunstsinn für die Welt nichts nütze, und weit weniger wirksam sey, als jeder Handwerksmann«.<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> Sittig, Kulturelle Kommunität und Distanz (wie Anm. 58), S. 254.

<sup>61</sup> Auch Max Weber zählt die Neigung zu Gratifikationsaufschub als Merkmal des Aristokratismus, wie jüngst gezeigt werden konnte: »Der Aristokrat folgt Interessen, die nicht auf Erwerb und kommerziellen Zugewinn um ihrer selbst willen abzielen, allenfalls betreibt er Geschäfte, um seine nichtkommerziellen Interessen zu ermöglichen.« (Andreas Franzmann, »Vornehmheitsideal« und »Contenance«, »sturmfreie Existenz« und »ökonomische Abkömmlichkeit«. Elemente einer impliziten Theorie der Aristokratie bei Max Weber. In: Die Macht der Wenigen. Aristokratische Herrschaftspraxis, Kommunikation und edler Lebensstil in Antike und Früher Neuzeit, hg. von Hans Beck, Peter Scholz und Uwe Walter, München 2008, S. 342–365, hier S. 360)

<sup>62</sup> Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 37), S. 113f.

<sup>63</sup> [Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder,] Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. In: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. I: Werke, hg. von Silvio Vietta, Heidelberg 1991, S. 51–145, hier S. 131.

<sup>64</sup> [Tieck und Wackenroder,] Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (wie Anm. 63), S. 135.

<sup>65</sup> [Tieck und Wackenroder,] Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (wie Anm. 63), S. 136.

<sup>66</sup> [Tieck und Wackenroder,] Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (wie Anm. 63), S. 136.

Dies ist in der Fiktion, noch vor der Wirklichkeit des Jenaer Romantikerkreises, die Geburtsstunde einer esoterischen, exklusiven Kunst, die nur »ein oder der andre Mensch« zu schätzen weiß: »Er gerieth auf die Idee, ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eignen Herzenserhebung, und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler seyn.<sup>67</sup> Der distanzierte Künstler wendet sich zugleich gegen jegliche »Subordination der Kunst unter den Willen des Hofs«.<sup>68</sup> Zu seinem autonomen Selbstverständnis gehört analog, laut Bourdieu, die »moralische Entrüstung gegen die Unterwerfung unter die Machtinstanzen oder den Markt«,<sup>69</sup> ein »Aristokratentum« des »persönlichen Ethos«,<sup>70</sup> das Berglinger prototypisch zu eigen ist.

Allerdings: *Nur aristokratisch* ist der freie Schriftsteller selbstverständlich nicht. Dem entgegen steht nicht nur der Zwang zum Lebensunterhalt, sondern auch die profane Verrechtlichung der bürgerlichen Genieästhetik, wie man das Urheberrecht ja benennen könnte. Nicht zufällig hat Foucault in seiner berühmten Antrittsvorlesung den Autor u.a. über seine rechtliche Begründung, über das »Werk« als ein »bestimmtes Funktionsprinzip« definiert.<sup>71</sup> Das Urheberrecht ist zweifellos eine der zentralen Voraussetzungen für den freien Schriftsteller, zu denen natürlich auch das Recht auf freie Meinungsäußerung, die Freiheit von der Zensur und die Freiheit als Chance zur Selbstverwirklichung eines unverwechselbaren Individuums gehören. Der freie Autor, das ist keineswegs zu leugnen, hat dem Freiheitsideal der Französischen Revolution vieles zu verdanken.

Dennoch soll hier Kleists Autorschaft in einer habituellen Kontinuität zu seiner Adeligkeit gedacht werden. Figurationen einer solchen Autorschaft durchziehen die Texte der Romantiker, Joseph von Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart* mag als Beispiel dienen, der neben dem dilettantisch-»freien« adeligen Dichter Graf Friedrich auch einen philiströs-uninspirierten bürgerlichen Schreiberling namens Faber kennt. Kleists jüngere Biographen, Gerhard Schulz und Günter Blamberger vor allem, haben die Spuren adeliger Existenz auch in seiner geistigen Biographie sichtbar gemacht. Der Ausstieg aus der militärischen Karriere und damit der Einstieg in die Freiheit,<sup>72</sup> in die »goldne Unabhängigkeit«, so Kleist selbst an seinen früheren Erzieher Christian Ernst Martini (MA II, 554; Brief an Martini, 18. [und 19.]3.1799), ist kein Bruch mit adeligen Gepflogenheiten. Eine Studiendauer von drei Semestern – unsere Rede vom Studienabrecher gehorcht bürgerlichem Denken – entspricht genau wie die standesgemäße Verlobung hergebrachter adeliger Praxis. Kein Amt, sondern *Bildung* strebt der junge Kleist an, ehe er sich dann doch wieder – kraft seiner ständischen Herkunft – um ein staatliches Amt bemüht

---

<sup>67</sup> [Tieck und Wackenroder,] *Herzensergießungen* eines kunstliebenden Klosterbruders (wie Anm. 63), S. 140.

<sup>68</sup> [Tieck und Wackenroder,] *Herzensergießungen* eines kunstliebenden Klosterbruders (wie Anm. 63), S. 141.

<sup>69</sup> Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (wie Anm. 45), S. 103.

<sup>70</sup> Bourdieu, *Die Regeln der Kunst* (wie Anm. 45), S. 133.

<sup>71</sup> Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis u.a., Stuttgart 2000, S. 198–232, hier S. 228.

<sup>72</sup> Vgl. Gerhard Schulz, *Kleist. Eine Biographie*, München 2007, S. 85.

und ehe er dann die freie Schriftstellerexistenz wählt. Doch zunächst, im Oktober 1800, sind seine beiden Ziele »*Liebe u. Bildung*«, wie er Wilhelmine von Zenge verrät (MA II, 650; Brief an Wilhelmine von Zenge, 10. [und 11.] 10.1800). Wer dächte hier nicht an Wilhelm Meisters Bildungsbrief:

[...]n Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf personelle Ausbildung möglich. [...] Eine gewisse feierliche Grazie bei gewöhnlichen Dingen, eine Art von leichtsinniger Zierlichkeit bei ernsthaften und wichtigen kleidet ihn wohl, weil er sehen läßt, daß er überall im Gleichgewicht steht. Er ist eine öffentliche Person [...]. Er sei kalt, aber verständig; verstellt, aber klug.<sup>73</sup>

»[E]in edler Mensch« – dazu will Kleist sich ausbilden (MA II, 573; Brief an Wilhelmine von Zenge, April/Anfang Mai 1800).<sup>74</sup> Gewiss klingen in dem Goethe-Zitat die bekannten moralistischen Maximen an. Der Adelige kann Bauer werden – wie es Kleist im Oktober 1801 seiner Verlobten brieflich ankündigt –, Bodenbesitz und Bodenbindung sind neben dem Kriegsführen seine eigentlichen Wahrzeichen. Ähnlich wie in Kleists Biographie ist bereits in die Rückzugsoptionen Berglingers auch eine rousseausche eingelassen: »Ich möchte all' diese Kultur im Stiche lassen, und mich zu dem simplen Schweizerhirten ins Gebirge hinflüchten, und seine Alpenlieder, wonach er überall das Heimweh bekommt, mit ihm spielen.«<sup>75</sup> Doch von einem bürgerlichen Brotberuf möchte Kleist nichts wissen; in dem zuletzt zitierten Brief heißt es: »Nahrungssorgen, für mich allein, sind es doch nicht eigentlich, die mich sehr ängstigen, denn wenn ich mich an das Bücherschreiben machen wollte, so könnte ich mehr, als ich bedarf, verdienen. Aber *Bücherschreiben* für Geld – o nichts davon.« (MA II, 774f.; Brief an Wilhelmine von Zenge, 10.10.1801)

Vertikale Mobilität beginnt sich in der entstehenden nachständischen Gesellschaft zwar zu entwickeln; eine mehrfache Durchlässigkeit der Standesgrenzen, wie sie Kleist (im Unterschied zu seinem an einem bürgerlichen Bildungsideal gemessenen Lebensplan) in Anspruch nimmt, ist jedoch nicht vorgesehen. Kleists Biographie lässt sich als Durchlaufen mehrerer Zyklen zwischen Abkehr von und Rückkehr zu standesgemäßem Leben fassen. Deutlich ist die gegenüber Wilhelmine von Zenge im November 1800 geäußerte Ablehnung eines Amtes, das ihm als Adeligem immer noch, auch ohne Examen, zugebilligt würde: »Da dachte ich, weg mit allen Vorurtheilen, weg mit dem Adel, weg mit dem Stande – *gute Menschen* wollen wir sein u. uns mit der Freude begnügen, die die Natur uns schenkt.« (MA II, 663; Brief an Wilhelmine von Zenge, 13.11.1800) Wenige Monate vor seinem Tod wendet sich Kleist mit der Bitte um Anstellung direkt an den Prinzen von Preußen und versucht die Gnade des Herrschers in Anspruch zu nehmen, die

---

<sup>73</sup> Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman, hg. von Hans-Jürgen Schings, München und Wien 1988 (Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter u.a., Bd. 5), S. 289.

<sup>74</sup> Zu Bildung und Freiheit (von bürgerlichen Zwängen) ließen sich mehrere Briefstellen an Wilhelmine von Zenge anführen.

<sup>75</sup> [Tieck und Wackenroder,] Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders (wie Anm. 63), S. 142.

ein treuer Gefolgsmann erwarten kann, obgleich mittlerweile in Preußen staatliche Abschlussprüfungen die Voraussetzung für die Anstellung im Staatsdienst bilden.<sup>76</sup>

Ruhm dürfte ein ernstzunehmendes, traditionsgemäßes, also von der Familie her gedachtes und nun auf die neue Lebensaufgabe zu übertragendes Motiv von Kleists Autorschaft sein.<sup>77</sup> Dieses Motiv steht in der Kontinuität des seit der Frühen Neuzeit schon im Adel virulenten Interesses, politisches und ökonomisches in kulturelles Kapital zu transformieren – der Adelige braucht »style and culture«.<sup>78</sup> Der Psychoanalytiker Wolfgang Schmidbauer wendet Kleists Ruhmbedürfnis »familienpsychologisch«: »Kleist [...] ist von einer Adelsgesellschaft auch dort noch intensiv geprägt, wo er sich gegen sie wendet. Hier sind entscheidende Über-Ich- und Ich-Ideal-Funktionen an die Familie delegiert, für die Ruhm gewonnen werden soll und deren Missbilligung tödlich ist.«<sup>79</sup> Der Autor Kleist erfährt zu Lebzeiten in diesem Sinn wenig Bestätigung; an die Dichterkrönung durch den österreichischen Gesandten in Dresden ist zu erinnern.<sup>80</sup> Doch war der Ruhm erst postum zu erhoffen, zu Lebzeiten war Kleist ein Geheimtipp – exklusiver Gegenstand eines Insiderwissens also, wie es Bourdieu für den Aristokratismus des modernen Autors beschreibt. Nach bürgerlichen Maßstäben ist Kleist aber spätestens mit dem Ende der »Berliner Abendblätter« gescheitert. Insofern seine Nachwelt die greifbaren Produkte einer freien Autorenexistenz höher schätzt als den Erfolg bei der Mitwelt, hat auch sie sich aristokratischer Maßstäbe bedient.

Andererseits ist Kleists Autorschaft gelebter Kompromiss, er, der sich immer wieder explizit gegen den Brotberuf ausspricht, liefert sich in seiner finanziellen Not den Cotta und Reimer geradezu aus: »Was das Taschenbuch betrifft, so übergebe ich mich damit nunmehr, so wie mit Allem, was ich schreibe, ganz und gar in Ew. Wohlgebohren Hände.« (MA II, 907; Brief an Johann Friedrich Cotta, 24.7.1808) Rühle von Lilienstern rechnet er in der Manier des Serienproduzenten vor:

Ich will mich jetzt durch meine dramatische Arbeiten ernähren [...]. In drei bis vier Monaten kann ich immer ein solches Stück schreiben; und bringe ich es nur à 40 Frid. d'or, 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; Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, 31.8.1806)

---

<sup>76</sup> »Da nun weder das Alter, das ich erreicht, noch auch der Platz, den ich in der Welt einnehme, zulassen, mich bei der Bank der Referendarien anstellen zu lassen: so flehe ich Ew. Königliche Hoheit inständigst an, mich gegen so viel Unedelmüthigkeiten und Unbilligkeiten, die meine Heiterkeit untergraben, in Ihren gnädigsten Schutz zu nehmen.« (MA II, 974; Brief an Wilhelm Prinz von Preußen, 20.5.1811)

<sup>77</sup> Zu Literatur und Ruhmbildung vgl. Detlev Schöttker, Ruhm und Rezeption. Unsterblichkeit als Voraussetzung der Literaturwissenschaft. In: Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung, hg. von Jörg Schönert, Stuttgart und Weimar 2000, S. 472–487.

<sup>78</sup> Ronald G. Asch, What Makes the Nobility Noble. In: Leonhard und Wieland (Hg.), What Makes the Nobility Noble (wie Anm. 15), S. 329–339, hier S. 336.

<sup>79</sup> Wolfgang Schmidbauer, Kleists Narzissmus. In: KJb 2008/09, S. 232–247, hier S. 235f.

<sup>80</sup> Vgl. Schulz, Kleist (wie Anm. 72), S. 321–325.

»Penthesilea« wird 1808 in Dresden auf Kosten des Autors gedruckt, dann von Cotta in Kommission genommen. Akzeptabel ist für ihn die Schimäre einer Pension, die ihm die Königin Luise gewährt habe, doch ist die wahre Geldgeberin deren Hofdame, seine Verwandte Marie von Kleist – Mäzenatentum empfände Kleist also nicht als Beschneidung seiner Freiheit, umgekehrt findet seine abenteuernde, freie Existenz zumindest eine gewisse Anerkennung in seiner Familie. Die Phase der »Abendblätter« koinzidiert mit einer in Maßen gewährten Pressefreiheit in Preußen und bezeichnet eine bald schon wieder endende Epoche freien Journalistentums in Kleists Leben – gleich von mehreren Seiten sind Einengungen zu konstatieren, denn natürlich muss sich die Zeitung auf dem Markt der Berliner Zeitungsleser behaupten und sie ist abhängig vom Wohlwollen des preußischen Staates.

Kleists Abweichungen von seiner Kompromisslosigkeit entfernen ihn vom adeligen Habitus (und ohnehin vom alten adeligen Typus des Dilettanten) und nähern ihn dem Typus des modernen – nennen wir es: bürgerlichen – Warenproduzenten an, der ein auch ökonomisch motiviertes Berufsethos kennt. Hier ging es allerdings darum, Indizien einer aristokratischen Autorschaft über die soziale Herkunft hinaus zu benennen, Indizien, die durchaus auch auf die Zeit nach Kleist vorausweisen und die um 1800 Adeligkeit *und* Autorschaft als Korrelate einer Freiheit erkennen lassen. »Aristokratisch« indessen kann vieles sein, nicht nur Herkunft oder lebenslange Selbstrepräsentation. Dass sich auch adelige Praktiken verändern, wird zum Thema und zum Skandalon in mehreren Texten Kleists.

## V. »Der Zweikampf: Vom Privileg des Rituals zur Freiheit des Spiels<sup>81</sup>

Die um den Vorgang des Gottesurteils herum zentrierte Handlung ist durch eine dreifache genealogische Problematik gerahmt, deren Brisanz sich beim Mord an Herzog Wilhelm von Breysach plötzlich erweist. Es handelt sich um Probleme der Vererbung, welche sich aus der defizitären adeligen Familie heraus beschreiben lassen; damit steht die adelige Privilegienv Welt zur Debatte: Da ist *erstens* die Frage der Erbfähigkeit des unehelichen »Bastards« und deren Durchsetzung durch ein kaiserlich garantiertes Hausgesetz, *zweitens* die Möglichkeit der dynastischen Fortsetzung durch den Halbbruder, da geht es *drittens* um eine als Mesalliance betriebene Eheschließung, die kinderlos bleiben wird, und schließlich treten *viertens* das Problem des Erbantrittes durch einen Minderjährigen sowie, daraus resultierend, das der Vormundschaft einerseits und der Huldigung des erbrechtlich Unterlegenen andererseits auf. Auch die Förmlichkeit des einberufenen Landestribunals entspricht der hergekommenen Struktur adeliger Privilegien: Freies Geleit soll dem verdächtigten Grafen Jacob zugebilligt werden. Die durch und durch maroden

---

<sup>81</sup> In Grundzügen geht die folgende Lektüre zurück auf Strobel, Eine Kulturpoetik des Adels in der Romantik (wie Anm. 33), S. 246–260.

genealogischen Verhältnisse<sup>82</sup> werden zwar durch Wilhelms gerade noch rechtzeitig getroffene Verfügung vorläufig (und nach Jacobs Verzicht endgültig) einer Ordnung zugeführt, doch besteht kein Zweifel, dass die gefährdete genealogische Ordnung Basis und Voraussetzung auch des Zweikampfs – genauer: des Ordals als eine dem Adel vorbehaltene Rechtsfindungspraxis – ist, dessen Ergebnis ebenfalls defizitäre Familienstrukturen in eine neue, unvorhersehbare Ordnung überführt, indem Friedrich von Trota und Littegarde von Auerstein heiraten. Nach der »zufälligen« Lösung der Rätsel – die contingent zu nennende Zeugung eines Kindes und die Niederkunft der geschwängerten Kammerzofe fördern allererst die Wahrheit zu Tage – hat der Kaiser seinen erneut Recht setzenden Auftritt, er stiftet Erbgang, Gnadenkette, Ehe und ergänzt die Statuten um einen freilich nichtssagenden Zusatz.

Das adelige Personal bezeichnet die Schwelle zwischen noch verbliebenem rituellen und mythischen Ordnungsgefüge und dem unübersehbaren, kaum zurückzudrängenden Einbruch der Kontingenz. Die neben- und gegeneinander stehenden Ordnungsmodelle wie Ordal und Duell vermögen kaum noch die Polyphonie der modernen Welt in ihre Schranken zu weisen.<sup>83</sup> Das Glücksspiel, das sich poetische Personen wie Barone und Chevaliers im Zeitalter der Wahrscheinlichkeitsrechnung immer noch aus repräsentationalen Gründen antun müssen, zeugt von dieser Schwellensituation ebenso wie das Antreten zweier Adeliger zu einem Zweikampf, für den archaischer Mythenglaube und moderne Hermeneutik, die Wiederholbarkeit des Rituals *und zugleich* die Endlosigkeit und Offenheit des Spiels konstitutiv sind. Spiel und Risikobereitschaft – Ergebnisoffenheit wird in Kauf genommen – sind traditionell mit »Adek konnotiert: In dem Maße, wie Kampf und Krieg als eigentliche Legitimationsquellen des Adels entfallen, entwickelt sich agonales Handeln auf Sparflamme zum Substitut. Dazu zählen insbesondere Praktiken, die dem adeligen Selbstverständnis der Ehrbarkeit gehorchen, vor allen anderen das Duell. Doch auch das Glücksspiel und, weniger geregelt, das Rollenspiel, das Schau-Spiel als weitgehende Identifikation von Ich und Rolle, gehören dem Repertoire adeliger Lebensweisen an. Zumindest für die Frühe Neuzeit gilt: »Das Spiel, zumal das Glücksspiel, wurde zum unabdingbaren Attribut adeligen Lebensstils.«<sup>84</sup> Obwohl sich gleichzeitig am französischen Hof seit der Mitte des 17. Jahrhunderts eine religiös und moralisch-politisch motivierte Einstellung *gegen* das Glücksspiel herauszukristallisieren begann, traf doch gleichermaßen zu: »Intensity as well as

---

<sup>82</sup> So auch Jan-Dirk Müller, Kleists Mittelalter-Phantasma. Zur Erzählung »Der Zweikampf« (1811). In: KJb 1998, S. 3–20, hier S. 9.

<sup>83</sup> Vgl. Gerhard Neumann, »Der Zweikampf. Kleists »einrückendes« Erzählen. In: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998, S. 216–246, hier S. 231ff.

<sup>84</sup> Manfred Zollinger, Geschichte des Glücksspiels. Vom 17. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg, Wien, Köln und Weimar 1997, S. 47. Zum »Adelsspiel« vgl. ebd. S. 47–94.

regularity characterized gambling among the nobility from 1660 to the Revolution.«<sup>85</sup>

Wie der Text verschiedene Spielanordnungen und -abbrüche vorführt – man denke an Trotas durch eine Strategie der Defensive kaum hinreichend erklärbliche Passivität inmitten des Kampfgeschehens! –, so setzt er sich selbst aus recht heterogenen (wenngleich doch verzahnten) Erzählakten und -strängen zusammen, riskiert diese Novelle den Widerspruch des Lesers, der die Motivierung des Kampfgeschehens als letztlich fast marginalen, auf nur zwei von 35 Druckseiten erzählten und doch titelgebenden Kern nicht immer nachvollziehen kann.

Um die archaisch anmutende – und für den Leser um 1810 doch so reale – Adelswelt geht es allemal. Der verschachtelte Plot untersucht die Frage, unter welchen Umständen eine auf Ungleichheit beruhende Ordnung trotz aufkeimender Zweifel an deren Unhinterfragbarkeit fortbestehen kann. Der Vollzug des Zweikampfs führt ein solches Modell vor: Das aus dem Rechtssystem der Privilegien entlehnte Ritual der Wahrheitsfindung wird unversehens transformiert in eine spielerische Handlung. Erträgt man Kontingenzen in Gestalt des Spiels, dann kann auch – dies zeigt der Schluss der Novelle – die traditionelle Ordnung erhalten bleiben.

Das adelige Personal ist unabdingbar für ein Experiment mit dem Zweikampf als noch ursprünglichem, seiner einstigen mythischen Größe noch nicht entkleidetem Ritual, das allenfalls soeben, *in actu* gewissermaßen, seine Unbestreitbarkeit verliert. Abschluss und Deutung des rituellen Geschehens sind umstritten, also ist das Ritual missglückt, weil sein Ausgang »erneut als Kontingenz auftritt«.<sup>86</sup> Die Ausgangssituation erfordert aber ritterliche Teilnehmer, gemäß der Verbindung des Rittertums mit der heiligen Waffentat des Zweikampfs, denn nach mittelalterlichem Glauben kann nur die Waffentat eines Ritters das Wunder eines Gottesurteils provozieren.<sup>87</sup> Mit dem Typus des Ritters ist freilich im Jahr 1811 die durchaus aktuelle Frage nach der Verfügbarkeit des wahrhaft freien, autonomen und »poetischen« Kriegers gestellt, dessen Geltung sich nicht zuletzt aus dem verbleibenden Restglauben an eine Metaphysik des Rittertums ergibt, von der in Kleists Text allerdings wenig übrig bleibt.

---

<sup>85</sup> Thomas M. Kavanagh, *Enlightenment and the Shadows of Chance. The Novel and the Culture of Gambling in Eighteenth-Century France*, Baltimore und London 1993, S. 31f.; vgl. auch S. 34ff.

<sup>86</sup> Bettine Menke und Dietmar Schmidt, Am Nullpunkt des Rituals. Darstellung und Aufschub des Zweikampfs bei Kleist, Conrad und Puschkin. In: *Arcadia* 40 (2005), S. 194–236, hier S. 207. Menkes und Schmidts Lektüre liegt die (von Roland Barthes geteilte) Auffassung zugrunde, die Offenheit der Literatur mache sie eher ungeeignet für das Erzählen von Ritualen. Entgegen zahlreichen anders lautenden Thesen (vgl. etwa die Arbeiten Wolfgang Braungarts) zeigen die Autoren u.a. an Kleists »Zweikampf«, »daß die literarische Darstellung und der krisenhafte, innehaltende Aufschub des Rituals in ein konstitutives Verhältnis treten« (S. 197).

<sup>87</sup> Vgl. Friedhelm Guttandin, *Das paradoxe Schicksal der Ehre. Zum Wandel der adeligen Ehre und zur Bedeutung von Duell und Ehre für den monarchischen Zentralstaat*, Berlin 1993, S. 72.

Aus Kleists Novelle geht nur implizit, für den zeitgenössischen Leser gewiss aber selbstverständlich, hervor, dass es sich beim Zweikampf als exklusiver Form der Urteilsfindung um ein zur Zeit der Handlung schon umstrittenes adeliges Privileg handelte.<sup>88</sup> Das Ordal der Novelle wird von einem der adeligen Protagonisten bewusst und ohne letzte Sicherheit provoziert; der männliche Herausforderer vertraut der von einer Frau getroffenen wahrheitsgemäßen Aussage, die durch den Geforderten bestritten worden ist. Aussage steht gegen Aussage, doch der, wie der Leser freilich erst später erfährt, überlebende Protagonist vertraut auf die Wahrheit seines Wissens und seiner Position. Er erweist sich als Spieler insofern, als er gerade nicht darauf vertrauen kann, dass Gott ihm durch den Sieg Recht zubilligt. Vielmehr erwartet ihn ein Kampf, wie er ihm aus der Praxis des Krieges vertraut ist: Er ist unbedingt, endet erst mit dem Tod eines der beiden Kontrahenten, und die Entscheidung des Kampfes ist offen. Sie wird voraussichtlich durch Zufälliges wie auch durch die kämpferischen Qualitäten hervorgerufen. Beide Kämpfer schicken sich an, sich den Unwägbarkeiten des ritterlichen Kampfes zu stellen und die jeweiligen Vorteile, seien sie zufalls- oder kompetenzinduziert, zu nutzen. Das Risiko, das sie eingehen, löst sich aber von den genealogischen (und auch von den ehrbezogenen) Ausgangsbedingungen faktisch ab – nur erfährt der Leser nicht, wie sich das Geschehen im Augenblick des Kampfbeginns für die beiden Kontrahenten darstellt. Es nimmt bald die Züge dessen an, wofür Ritter eigentlich gemacht sind: das öffentliche Schau-Spiel des Kampfes auf Leben und Tod, das nach Wegfall aller semantischen Belastungen im Vorfeld (und längst vor den hermeneutischen Bemühungen im Nachfeld) pure Aktion der Körper ist. Zeugen und zugleich Adressaten des Geschehens sind die einfachen Leute, das »Volk«, die »Menge«, die alle Auftritte beglaubigt, auch jene Szenen, die nicht mehr den »Ehrengesetze[n]« folgen, »einem uralten Gebrauch gemäß« (MA II, 248f.).

Die zeremoniöse Einleitung des Kampfes<sup>89</sup> steht im Kontrast zur Urwüchsigkeit und im Einzelnen der Ungeregeltheit der jeweils als Schauspiel beschriebenen<sup>90</sup> Kampfhandlung selbst. Man könnte sagen, dass Kleists Text die Bedingungen der Unbedingtheit des Zweikampfs geradezu erprobt, eine Unbedingtheit, die seine Aktualität ausmacht und die, in einer Zeit des allenthalben in Frage stehenden Volkskrieges, nach den Möglichkeiten und der Legitimität des exklusiven Einzelkämpfers fragt, dem das »Volk« akklamativ gegenüber- und zur Seite steht. Das unbedingte Spiel<sup>91</sup> der beiden Kämpfer verbindet alle Facetten, die Roger Caillois in seiner Typologie des Spiels angesprochen hat: Caillois unterscheidet *agon*, also das Spiel als Kampf, *alea*, also Glücksspiel, *mimikri*, d. h. Schauspiel, Rollenspiel, sowie *ilinx*, das Spiel als Rausch und Verausgabung.<sup>92</sup> Adelige Spiele sind oft mehreren dieser Typen zuzuordnen, ohne Widersprüche auszuagieren,

---

<sup>88</sup> Vgl. Guttandin, Das paradoxe Schicksal der Ehre (wie Anm. 87), S. 99ff.

<sup>89</sup> Vgl. Guttandin, Das paradoxe Schicksal der Ehre (wie Anm. 87), S. 119ff.

<sup>90</sup> Vgl. Guttandin, Das paradoxe Schicksal der Ehre (wie Anm. 87), S. 144.

<sup>91</sup> Jan-Dirk Müller spricht von einem »Wahrheitsspiel mit maximalem Einsatz«, das an die Stelle eines fraglos gültigen Rituals getreten sei (Müller, Kleists Mittelalter-Phantasma, wie Anm. 82, S. 11).

<sup>92</sup> Vgl. Roger Caillois, Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, Stuttgart 1960.

wenngleich Caillois selbst etwa eine Gegenüberstellung von Glücks- und Kampfspielen vornimmt oder behauptet, Spiele seien *entweder* geregelt *oder* fiktiv.<sup>93</sup> Die Kampfszene in Kleists Novelle ist *agon* und – jenseits der Verbürgtheit des göttlichen Einwirkens – *alea*, sie ist als theatrales Ereignis, das in beschränktem Maß nach Mustern abläuft, *mimikri* und ist als exzessives und erst mit dem Tod eines Spielers endendes Schau-Spiel *ilinx*. Es ist insbesondere insofern *ilinx*, als das Ende des Spiels lange nicht eintreten will bzw. bezweifelt wird. Auf diese Weise werden die gesicherten rituellen Strukturen durch die des Spiels angereichert und überlagert. Alles dies zusammen rückt diesen Zweikampf in die Nähe der Performance, zumal die Ästhetisierung der Gesamtinszenierung keinem Zweifel unterliegt. Dieses Stichwort ruft die Identitätsdoppelung der Kämpfer in Erinnerung: Als Standespersonen repräsentieren sie ihre Familien, das feudale Gemeinwesen, ihren Stand – ihre Leiblichkeit, die die Novelle erst im Rahmen der Pathographien im Anschluss an die Kampfschilderung in den Vordergrund rückt, weist sie zudem als Personen aus, die in der Repräsentationsgeste nicht aufgehen, auch dergestalt, dass nicht einfach der scheinbar Unterlegene gleichsam ritualgemäß die symbolische Geste des Siegers (»Der Graf setzte ihm [...] den Fuß auf die Brust«; MA II, 252) hinnimmt und sich in sein Schicksal fügt. Er, und zumal sein Leib, begeht gegen dieses vermeintlich verhängte Schicksal auf – modern mutet die Somatisierung des Gewissensbisses bei Jacob durchaus an. Allein die auf Innensicht hindeutende Erzählerrede über den beschuldigten Jacob, der nämlich »die Vernichtung seiner Seele« (MA II, 238) gemäß höfischer *dissimulatio* verbirgt, bietet einen leisen Hinweis auf eine mögliche Ursache für die Tödlichkeit seiner späteren Wunde – doch wer stirbt aus schlechtem Gewissen an einer oberflächlichen Wunde? Jacobs Tod bleibt rätselhaft, und seine Person geht im Modell des modernen Subjekts mit seiner psychosomatischen Disponiertheit nicht auf.

Der Zweikampf als »körperliches Bewährungsritual«<sup>94</sup> wird also auch insofern spielerisch *ad absurdum* geführt, als die Körper der Kontrahenten sich dem Ritual verweigern, sich zumindest, indem ein Ergebnis aufgeschoben wird, der gewünschten Evidenz entziehen. Die leichte Verletzung Jacobs im Kampf setzt vielmehr ein eigenwilliges Spiel in Gang, ein langwieriges und unaufhaltsames Sterben, dessen Anlass die Wunde ist, nicht seine Ursache. Zwar hat der Erzähler eine probate, auf die antike Säftelehre rekurrierende Erklärung für diesen Tod,<sup>95</sup> die auf mythische Weise (und damit aus Kleists Sicht ebenso wenig glaubwürdig wie das »Gottesurteil«) die Korrespondenz von menschlicher Innen- und Außenseite behauptet: Jacob stürbe folglich als schlechter Mensch zum rechten Zeitpunkt einen gerechten Tod<sup>96</sup> – diese auf den zweiten Blick absurde Erklärung von

<sup>93</sup> Vgl. Caillois, Die Spiele und die Menschen (wie Anm. 92), S. 19, 15.

<sup>94</sup> Michael Ott, Das ungeschriebene Gesetz. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800, Freiburg i.Br. 2001, S. 274.

<sup>95</sup> Vgl. zur Humoralpathologie Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Den verwundeten Körper lesen. Zur Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzungen im Kontext von Kleists »Zweikampf«. In: KJb 1998, S. 21–36.

<sup>96</sup> »[E]in äußerst verderbter Zustand seiner Säfte verhinderte« die Heilung seiner Wunde, »sein ganzer Körper [löste sich] nach und nach in Eiterung und Fäulniß auf«, so dass zu-

Jacobs Tod täuscht darüber hinweg, dass dieser Tod nicht erklärbar ist, sondern sich schlicht, zumal auf der Bühne des Hinrichtungsplatzes, vollzieht und dass mit dem Vollzug von Jacobs Sterben der Ehre seines ermordeten Halbbruders Genüge getan ist.

Über dem Schauspiel schweben zugleich der Zauber des Letzten und die offene Frage nach dem Erhalt oder der Wiederbelebbarkeit veraltender Praktiken, nach Ergänzung oder Ersetzung von Privilegien und Ritualen durch immer noch Exklusivität wahrnehmendes, ergebnisoffenes Spiel. Wenngleich der Zweikampf, eine »scheinbar einer längst versunkenen Zeit angehörende Thematik«<sup>97</sup> nur zu Beginn einer »Höflichkeitsgrammatik«<sup>98</sup> gehorcht, so trifft doch auch auf ihn zu, dass der Geschehensablauf als Spiel der Körper und Masken zu lesen ist. Über Psyche und Bewusstsein der Spieler erfahren wir wenig, das belässt sie im Stande vormoderner adeliger Persönlichkeiten; sie verweigern uns, dem »Zuschauer«, geradezu den Einblick in ihr Inneres und agieren somit noch im Rahmen von Repräsentanz. Da die Wahrheit, nach der angeblich gesucht wird, fast bis zum Ende ungewiss bleibt und die Ungewissheit einer göttlichen Wahrheit geradezu als Thema der Novelle bezeichnet werden kann, ist es kaum verwunderlich, dass das transzendentale Subjekt in diesem Text nicht vorkommt.<sup>99</sup> Dies erklärt nicht nur die Passivität Littegarde und zum Teil Friedrichs, es verweist darauf, dass der Schauraum des Zweikampfs die Bühne der Novelle ist, nicht etwa das Bewusstsein der einen oder anderen Figur. Als Kämpfer sind Friedrich und Graf Jacob nicht gerade elegante Spieler, wie Roger Caillois sie beschreibt; es fehlt ihnen im Angesicht des Todes die Fähigkeit, »mit Distanz, Lässigkeit und zunächst dem Anschein nach kaltem Blut dem negativen Ausgang der angestrengtesten Bemühung oder auch dem Verlust eines maßlosen Einsatzes entgegenzusehen«.<sup>100</sup> Keinem von beiden will eine graziöse Kampfhaltung glücken. Friedrich insbesondere steht lange Zeit starr »auf dem Boden, als ob er darin Wurzel fassen wollte« (MA II, 251). Und Jacobs entscheidender Schlag entbehrt ebenfalls der Grazie: Er stößt dem Gegner das Schwert »nicht eben auf die edelmüthigste und ritterlichste Weise« in die Seite und Trota kommt schließlich unglücklich zu Fall, da er »von seiner Rüstung umrasselt, zu Boden schmetterte, und Schwerdt und Schild neben sich niederfallen ließ«. Auch der Erzähler bezweifelt die Signifikanz der Kampfhandlung: Wie so viele Figuren Kleists strauchelt Friedrich »stolpernd abwärts«, so dass der Erzähler (wohl als Stimme stellvertretend für das anwesende Publikum) darin ein im alltäglichen Sinn bloßes »Unglück« erkennt, »das die Anwesenheit höherer, über

---

mindest Jacobs Beichtvater »in dieser unerwarteten Wendung der Dinge«, sprich im Geschehen, das sich an Jacobs Körper vollzieht, »die furchtbare Hand Gottes zu erblicken glaubten« (MA II, 260f.).

<sup>97</sup> Klaus Müller-Salget, Struktur und Gehalt [von »Der Zweikampf«]. In: DKV III, 899–903, hier 902.

<sup>98</sup> Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: Kjb 1999, S. 25–40, hier S. 39.

<sup>99</sup> So Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen, Tübingen und Basel 2000, S. 394.

<sup>100</sup> Caillois, Die Spiele und die Menschen (wie Anm. 92), S. 55.

den Kampf waltender Mächte nicht eben anzudeuten schien« (MA II, 252). Das Ergebnis des Zweikampfs bleibt umstritten, während doch Caillois deklariert: »Der Spruch des Schiedsgerichts wird, selbst wenn er ungerecht ist, im Prinzip gebilligt.«<sup>101</sup>

Das spielerische Moment dieses Zweikampfes liegt gewiss nicht in der Grazie seines Ablaufs, sondern im Irregulären, in der freien, jedoch allseits noch gebilligten Abweichung von der Regel während der Handlung und danach. Damit sind einerseits der geringe ritterliche Einsatz gemeint und das unritterliche Bild, das die Kämpfenden abgeben, zum zweiten aber auch Friedrichs Weigerung, die Finalregel anzuerkennen: Für ihn ist der Zweikampf nicht beendet, steht das Ergebnis nicht fest oder ist Auslegungssache.

Im Übergang vom verlässlichen Rechtsfindungsritual zum unverfügbarer Spiel antwortet der adelige Kämpfer auf die Kontingenzen der Moderne: Ostentative Exklusivität ist gepaart mit der Unsicherheit des Erfolgs, den keine irdische und keine überirdische Instanz mehr zu garantieren vermag. Freiheiten werden garantiert durch begrenzte, streng abgezirkelte Privilegien alter und neuer Art – durch die Setzungen der Rechtsvorschriften *und* durch die Regeln des Spiels, das immer noch exklusiv ist, in dem die Unantastbarkeit der Auftretenden auf der öffentlichen Bühne nach wie vor gewährleistet ist. Doch zu Distanz, Autonomie, Exklusivität tritt nun die Unverfügbarkeit des Verlaufs und Ausgangs.

Die Schwellensituation des Adeligen um 1800 kommt in diesen Szenarien begrenzter Freiheit zum Ausdruck: auf dem Kampfplatz, auf dem die fraglose Wirksamkeit des Gottesurteils verblasst – in einer Manifestation von Autorschaft, die sich ihres Aristokratismus' noch lange versichern wird. Beide Szenarien sind solche der Distanzierung, der Freiheit, sich zu entziehen, allenfalls den Körper zum Bühnenobjekt des Bestaunens zu machen. In diesem Sinn ist Kleists Tod, der als Akt der Freiheit im Sich-Entziehen gedeutet wurde,<sup>102</sup> auch ein letzter Akt aristokratischer Distanz.

---

<sup>101</sup> Caillois, *Die Spiele und die Menschen* (wie Anm. 92), S. 55.

<sup>102</sup> Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 37), S. 111. Kleist habe sich »auch mit Grazie umgebracht« (S. 452). Nachgerade Kleists Todeslitanie, das epistolare Wechselspiel mit Henriette Vogel kurz vor dem gemeinsamen Suizid, wäre ein letztes Produkt freier Autorschaft, die sich im Schreiben und im Leben keinem Nutzen unterwirft und über diesen spielerisch hingeworfenen Text und die Leiber hinaus keine rational zugängliche Wahrheit des Subjekts greifbar werden lässt.

Markus Krajewski

## AUFSÄSSIGKEITEN Kleists Fürstendiener

Im Folgenden geht es um drei Praktiken, mit denen sich Kleists Verhältnis zu Vertretern seines Standes charakterisieren lässt. Es geht um das ›Zündeln‹, um das ›Ersterben‹ und um das ›Standhaftsein‹.

### I. Zündeln

Hochwohlgeborner Herr, Hochzuehrender, Hochgebietender, Vester und Strenger Herr Hauptmann!

Sintemal und alldieweil und gleichwie, wenn die ungestüme Wasserflut und deren schäumende Wellen einer ganzen Stadt Untergang und Verwüstung drohen, und dann der zitternde Bürger mit Rettungswerkzeugen herzu eilet und rennt, um wo möglich den rauschenden, brausenden und erzürnten Fluten Einhalt zu tun: so und nicht anders eile ich Ew. Hochwohlgeboren bei dem jetzigen Jahreswechsel von der Unverbesserlichkeit meiner, Ihnen gewidmeten Ergebenheit bereitwilligst und dienstbeflissenlichst zu versichern und zu überzeugen und dabei meinem Hoch geehrten Herrn Hauptmann ein ganzes Arsenal voll aller zur Glückseligkeit des menschlichen Lebens erforderlichen Bedürfnisse anzuwünschen. – Es müsse meinem Hoch geehrtesten Herrn Hauptmann weder an Pulver der edlen Gesundheit, noch an den Kugeln eines immerwährenden Vergnügens, weder an Bomben der Zufriedenheit, weder an Karkassen der Gemütsruhe, noch an der Lunte eines langen Lebens ermangeln. Es müssen die Feinde unsrer Ruhe, die pandurenmäßigen Sorgen, sich nimmer der Zitadelle Ihres Herzens nähern; ja, es müsse Ihnen gelingen, die Trancheen ihrer Kränkungen vor der Redoute Ihrer Lustempfindungen zu öffnen. Das Glacis Ihres Wohlgerhebs sei bis in das späteste Alter mit den Palisaden des Segens verwahrt, und die Sturmleitern des Kummers müssen vergebens an das Ravelin Ihrer Freude gelegt werden. Es müssen Ew. Hochwohlgeboren alle, bei dem beschwerlichen Marsch dieses Lebens vorkommende, Defiléen ohne Verlust und Schaden passieren, und fehle es zu keiner Zeit, weder der Kavallerie Ihrer Wünsche, noch der Infanterie Ihrer Hoffnungen, noch der reitenden Artillerie Ihrer Projekte an dem Proviant und den Munitionen eines glücklichen Erfolgs. Übrigens ermangle ich auch nicht, das Gewehr meiner mit scharfen Patronen geladenen Dankbarkeit zu der Salve Ihres gütigen Wohlwollens loszuschießen, und mit ganzen Pelots der Erkenntlichkeit durch zu chargieren. Ich verabscheue die Handgriffe der Falschheit, ich mache den Pfanndeckel der Verstellung ab, und dringe mit aufgepflanztem Bajonett meiner ergebensten Bitte in das Bataillon Quarré Ihrer Freundschaft ein, um dieselbe zu forcieren, daß sie mir den Wahlplatz Ihrer Gewogenheit überlassen müsse, wo ich mich zu maintenieren suchen

werde, bis die unvermeidliche Mine des Todes ihren Effekt tut, und mich, nicht in die Luft sprengen, wohl aber in die dunkle Kasematte des Grabes einquartieren wird.  
Bis dahin verharre ich meines  
Hochzuehrenden Herrn Hauptmanns  
respektmäßiger Diener N. N. (SW<sup>9</sup> II, 274f.)

So heißt es im »Neujahrswunsch eines Feuerwerkers an seinen Hauptmann, aus dem siebenjährigen Kriege«, einem anonym erschienenen Prosastück vom 1811, das Kleist zugeschrieben wird.<sup>1</sup> Dieses pyrologistische Fanal der unerbetenen guten Wünsche erweist sich derweil nicht nur seinerseits als ein Feuerwerk witziger Einfälle, vorgetragen in Briefform, sondern vor allem als ein barockes Spiel der abenteuerlichsten und gewagtesten Metaphern, auf die es im Einzelnen hier indes nicht näher einzugehen gilt. Was an diesem Text interessiert, sind vielmehr die Formalia, das heißt vor allem die Charakteristika des Briefstils und was sie – hier offenkundig in satirischer Verwendung gesetzt – zur Frage von Adel und Autor-schaft, oder noch konkreter, zur Lage der Subalternitätsverhältnisse um 1800 aussagen können. Wie also lässt sich ein solcher Brief beispielsweise einordnen in die Kleist'sche Denkungsart von ständischer Ordnung? Wie lassen sich anhand dessen Rückschlüsse auf Fragen der adeligen (Unter-)Ordnung beziehungsweise Subalter-nität im Geflecht preußischer Herrschaftsverhältnisse ziehen? Und in welcher Weise ermöglichen ausgerechnet die formalisierten Elemente eines Briefes hier, einige Indizien zur Relation von Kleist gegenüber dem Adel seiner Zeit zu ziehen?

Ein genauerer Blick auf den »Neujahrsgruß« zeigt: Zu den hervorzuhebenden Merkmalen in diesem kleinen Prosastück zählen neben dem umständlichen Stil mit seinen endlosen, ins Unüberschaubare mäandrierenden, hypotaktischen Satzkaska-den einerseits die Reihungen innerhalb der Anrede, des Weiteren die auffälligen Epitheta von Dienstbekundung und Ergebenheit und schließlich insbesondere die Schlussformel des Briefes. Doch zuvor noch ein Satz zur umständlichen Diktion des Schreibens: sie bleibt, wie sich unschwer erkennen lässt, dem nach Gellerts Briefreform aus der Mitte des 18. Jahrhunderts nunmehr längst in Verruf geratenen Kanzleistil verpflichtet und ahmt in bemerkenswerter Trefflichkeit diesen ho-hen Stil mit nichtigem Inhalt nach. Was vom 15. Jahrhundert bis in die Zeit der Aufklärung hinein die epistolographische Schriftsprache dominiert, genügt zumindest der Theorie nach den Idealen von Deutlichkeit, Zweckmäßigkeit und Kürze. In der Praxis führt der Kanzleistil hingegen in seiner langästigen, überbordenden, wenig umstandslosen Form zu einer Ausdrucksweise, die selbst von den Zeitge-nossen bereits als bestenfalls »zierlich« oder »galant«, für gewöhnlich jedoch als »manierirt« oder »schwülstig« wahrgenommen wird.<sup>2</sup>

Als prominenteste Auffälligkeit jenseits der gewundenen Ausdrucksweise sticht weiterhin die Anrede ins Auge: »Hochwohlgeborener Herr, Hochzuehrender, Hochgebietender, Vester und Strenger Herr Hauptmann!« Hierbei machen nicht

---

<sup>1</sup> Helmut Sembdner erörtert die Frage, ob das Stück nicht doch von Clemens Brentano stammt, wertet jedoch die Indizien, also einige Anklänge aus anderen Stücken von Kleist, letztlich höher (vgl. SW<sup>9</sup> II, 915).

<sup>2</sup> Vgl. Georg Steinhäusen, Geschichte des deutschen Briefs, Berlin 1889, S. 59, 218.

allein die verschiedenen Adressierungen in parataktischer Reihung, sondern vor allem die Eigenschaftswörter vor den Titeln die eigentliche Ehrung aus.<sup>3</sup> Der Adressat, der hier doppelt als Herr wie als Hauptmann angesprochen wird, bekommt also erst durch Begriffe wie das für einen Adligen unabdingbare »hochwohlgeboren«, sodann durch die Feststellung, ein hoher Gebieter zu sein, darüber hinaus wie eine Veste (Festung) stark und zudem zurecht über die nötige Strenge zu verfügen, erst durch diese ganzen Adjektive erhält er also im Umkehrschluss die eröffnende Beschwörung von der Geringfügigkeit des Absenders übermittelt. Diese erste Demutsgeste seitens des Briefschreibers folgt der Vorgabe von Höflichkeit, wie sie im 17. Jahrhundert, vereinzelt auch noch später gilt, nämlich, sich beim Verfassen des Briefs in »unterthänigste[r] Bedientenhaftigkeit« zu üben, um sich gegenüber dem Empfänger als klein oder zumindest demütig zu geben.<sup>4</sup> Entscheidend für den Sender ist es dabei einerseits, sich nicht im Ton zu vergreifen, andererseits aber, überhaupt die richtige Anrede zu treffen. Über diese Wahl aus zahllosen Möglichkeiten geben die seinerzeit beliebten Briefsteller Auskunft, die minutiös auflisten, welche Anrede die gemäße ist, um sogenannte »Canzley-Fehler«<sup>5</sup> tunlichst zu vermeiden, also zum Beispiel eine Anrede unter Stand zu verhindern. Andernfalls läuft man Gefahr, dass die solcherart beleidigten Adressaten gar nicht erst antworten, weil man sie falsch oder unwürdig »betitelt«<sup>6</sup> hat.

Des Weiteren bemerkenswert an diesem Schreiben sind die verwendeten Attribute, mit denen der Feuerwerker danach trachtet, sich der Gunst seines Vorgesetzten als würdig zu erweisen. Er widmet ihm nicht bloß herbeileilend seine »Ergebenheit«, sondern stattet diese Widmung noch mit zwei Zusätzen aus: So stehe er ihm »bereitwilligst« und »dienstbeflissenlichst« gegenüber, um –, ja nicht etwa um dessen Befehle entgegenzunehmen, sondern um ihm lediglich gute Wünsche auszusprechen. Während es zum einen zweifelhaft bleibt, ob solche Eigenschaften wie »bereitwillig« und »dienstbeflissenlich« überhaupt im Superlativ erscheinen können, sind die devoten Formeln an dieser Stelle ohne Zweifel angebracht. Schließlich spricht ein subalterner Soldat zu seinem Hauptmann. Es besteht also ein klares hierarchisches Gefälle, ganz ähnlich den Rangordnungen innerhalb des Adels, die in ebenso fein differenzierten Zwischenstufen das höfische Leben organisiert. Vor diesem Hintergrund kann sich die Kommunikation nur mit gleichsam tiefen Verbeugungen schmücken. Dazu schreibt Kaspar Stieler in der »Teutschen Sekretariat-Kunst« von 1673: »Wegen der Person, an die man schreibt,

---

<sup>3</sup> Vgl. Arthur Denecke, Zur Geschichte des Grusses und der Anrede in Deutschland. In: Zeitschrift für den deutschen Unterricht 6 (1892), S. 317–345, hier S. 323.

<sup>4</sup> Denecke, Zur Geschichte des Grusses und der Anrede in Deutschland (wie Anm. 3), S. 330.

<sup>5</sup> Johann Nicolaus Bischoff, Lehrbuch des teutschen Canzleystysl und der Canzley-Geschäfte zur Beförderung academischer Vorübung in denselben = Erster oder theoretischer Theil, von den allgemeinen Eigenschaften des Canzley-Sty whole Band I von Handbuch der teutschen Canzley-Praxis für angehende Staatsbeamte und Geschäftsmänner, Helmstedt 1793, S. 604.

<sup>6</sup> Denecke, Zur Geschichte des Grusses und der Anrede in Deutschland (wie Anm. 3), S. 326.

ist nur zu erinnern, daß die, so über einen Gewalt haben, nicht bitten, sondern begehrten und befehlen, gesinnen, wollen, erinnern. Die aber, so gleiches oder geringern Standes sind, bleiben bey dem Wort bitten, ersuchen, und gegen große Herrn, flehen, anflehen, demütig, fußfällig, flehentlich, unterdienstlich, gehorsamlich bitten«.<sup>7</sup> Nicht ganz von ungefähr keimt bei der Lektüre des Neujahrsschreibens ein Verdacht auf. Es stellt sich die Frage ein, ob die Kleist'schen Epitheta und damit die Tiefe der Verbeugungen durch ihre unnötige Steigerung zum Superlativ nicht schon wieder eine ironische Wendung bedeuten, sich ganz in das Gegenteil verkehren und die derart bezeugte Dienstversicherung letztlich zu einer Dienstverweigerung gerät.

Einer ähnlichen Figur der feinsinnigen Inversion der Bedeutungen begegnet man schließlich in der Schlussformel des Briefes. Die anonymisierte Briefunterschrift »N. N.« weist einerseits darauf hin, dass es sich bei diesem Prosastück um ein ebenfalls anonym veröffentlichtes Fundstück, also gewissermaßen um einen ortlosen Text unklarer Provenienz handelt, der hier wie ein Zitat eingebunden erscheint. Andererseits verweist das *nomen nescio* auf die Herkunft dieser Textsorte aus einem Briefsteller oder Secretarius, mit dessen Hilfe sich solche und ähnliche Textbausteine mehr oder weniger virtuos zu einheitlichen Schreiben verschalten lassen. Doch einmal mehr können die zugemessenen Eigenschaften des hier unterzeichnenden Dieners zu weitergehenden Nachforschungen veranlassen, die den vordergründigen Sinn des Gesagten zunehmend in Frage stellen. Auffällig ist zunächst die Ungewöhnlichkeit der Formulierung, freilich nicht der ›Diener‹ – das ist ganz *comme il faut* –, sondern das unscheinbare Adjektiv ›respektmäßig‹. Weder im ›Grimmschen Wörterbuch‹ noch im ›Adelung‹, weder im ›Pierer‹ noch im ›Großen Meyer‹ taucht das Wort auf, und selbst modernere Suchmaschinen wie Google und ihr neustes Tool *Google n-gram*, das ein Textkorpus vom Buchdruck bis heute zu durchforsten erlaubt, weisen bei der Recherche keine Treffer auf. Mit einem Wort: Es handelt sich um eine einzigartige Formulierung oder um einen Kleist'schen Neologismus. Allerdings bleibt noch die tatsächliche Bedeutung des Begriffs an dieser Stelle zu klären. ›Respektmäßig‹, was soll das heißen? Ist es als Synonym zu ›respektvoll‹ zu verstehen? Oder heißt es eher ›mit mäßigem Respekt‹? Wie hoch wäre dann das Maß anzusetzen? Oder verbirgt sich gar eine ganz andere Bedeutung dahinter, nämlich: wie mit Respekt, im Sinne eines ›als ob‹, was dann in letzter Konsequenz hieße: respektlos. – Nun, offenkundig handelt es sich hier um eine klassische Maßnahme der Verstellung, der *dissimulatio*, die eine vorgebliche Respektsbekundung bei genauem Hinsehen in eine freche Respektlosigkeit zumindest anzudeuten scheint. Auch wenn eine solche Lesart auf den ersten Blick etwas strapaziös erscheinen mag, so sei das mit dem Hinweis entkräftet, dass es sich in den Briefen von Kleist keineswegs um den Einzelfall einer höchst feinsinnigen Wendung handelt, die den vordergründigen Wortsinn in ihr Gegenteil zu wenden vermag. Denn wieviel Gewicht Kleist in derart bedachte Schlussformeln

---

<sup>7</sup> Caspar von Stieler [Der Spaten], Deutsche Sekretariat-Kunst. Was sie sey / worvon sie handele / was darzu gehöre / welcher Gestalt zu derselben glück- und gründlich zugelangen / was Maßen ein Sekretarius beschaffen seyn solle, Nürnberg 1673, S. 206.

zu legen versteht, und wie er nicht nur im ›Neujahrsgruß‹ auf äußerst kunstvolle und subtile Weise den naheliegenden Sinn destabilisiert, sei im folgenden zweiten Abschnitt anhand von einigen weiteren Briefen untersucht.

## II. Ersterben

Im selben Jahr, in dem der ›Neujahrsgruß‹ erscheint, wendet sich Kleist im Sommer 1811 in mehreren dringenden Briefen an seine Exzellenz, den Staatskanzler von Preußen. Nachdem sein Ersuchen jedoch von der Staatskanzlei durchgehend abschlägig beschieden wird und auch ein eindringliches Schreiben an den preußischen Prinzen unbeantwortet bleibt, greift der Dichter zur Ultima Ratio und verfasst mit der »untertänigsten Bitte um allerhöchste Gerechtigkeit« einen Brief an niemand geringeren als den Souverän persönlich. »Großmächtigster, Allernädigster König und Herr«, Friedrich Wilhelm III., erhält damit nach einer knappen Zusammenfassung der Sachlage die Bitte zugestellt,

mir eine Anstellung im Zivildienst anweisen zu lassen, oder aber, falls eine solche Stelle nicht unmittelbar, wie sie für meine Verhältnisse paßt, auszumitteln sein sollte, mir wenigstens unmittelbar ein Wartegeld auszusetzen, das, statt jenes besagten Verlusts, als eine Entschädigung gelten kann. [...] Der ich in der allertiefsten Unterwerfung und Ehrfurcht *ersterbe*, Ew. Königlichen Majestät, allerunternäsigster Heinrich von Kleist. Berlin, den 17. Juni 1811. (SW<sup>9</sup> II, 869–871; Hervorhebung M.K.)

Man könnte vermuten, dass selbst noch für die spätaufklärerische Zeit um 1800 diese Schlussformel ›Der ich in der allertiefsten Unterwerfung und Ehrfurcht *ersterbe*, Ew. Königlichen Majestät, allerunternäsigster Heinrich von Kleist hoffnungslos überzogen sei. Ist dieser Satz möglicherweise ebenso ironisch gemeint? Oder genügt er wie der ›Neujahrsgruß‹ den Anforderungen des bereits etwas antiquierten Kanzeleinstils, der ein derartiges rhetorisches Geschütz in einem Bittbrief unerlässlich erscheinen ließe, obwohl Kleist ja mit der Familie der Hohenzollern persönlich bekannt ist? Oder vermag der ebenso demütige wie beunruhigende Hinweis auf das ›Ersterben‹ womöglich gar eine Vorahnung zu geben auf Kleists tatsächlichen, sorgfältig geplanten, nichtsdestoweniger rauschhaften Abgang nur wenige Monate später?

Die besondere Drastik der Formulierung fällt umso mehr auf, da sich eine derartige Wendung in den insgesamt 240 überlieferten Briefen von Kleist lediglich viermal findet. Einmal in besagtem Brief an König Friedrich Wilhelm III., die anderen befinden sich in drei von sieben Schreiben an den Staatskanzler Karl August von Hardenberg, die jener finalen Anrufung des Souveräns vorausgehen. Bevor im Folgenden die Tradition derartiger Schlussformeln in ihrem kulturhistorischen Wandel ein wenig zurückverfolgt wird, um daran einige zeittypische Besonderheiten und formale Entwicklungsstufen der epistolographischen Ausleitungsformeln zu verdeutlichen, sei zunächst noch das Typische ebenso wie das Besondere dieser Formulierung hervorgehoben.

Auf der einen Seite darf es wohl kein Untertan wagen, dem König nicht mit möglichst weitgehenden Gesten der Devotion zu begegnen, geschweige denn zu

schreiben, sofern er die Hoffnung hegt, überhaupt Gehör zu finden. So ist etwa durch die zeitgenössischen Anleitungen, einen Brief zu verfassen, hinlänglich bekannt, dass eine falsche Anrede oder ein nur etwas zu wenig ehrerbietiger oder verfehlter Titel beim hochwohlgeborenen Adressaten dazu führt, entweder nicht gelesen oder gar als Beleidigung aufgefasst zu werden.<sup>8</sup> Auch wenn Kleist ehemaliger Leutnant des Garderegiments zu Potsdam ist oder inzwischen nur ein leidlich bekannter Dichter, an der formell tiefen Subordination unter das Staatsoberhaupt kommt der Autor in diesem Fall nicht vorbei. Diese Unterwerfungsgeste wird jedoch noch gleichsam potenziert durch das Anliegen seines Schreibens. Schließlich ruft Kleist den König als oberste Instanz der Gerechtigkeit an, um eine finanzielle Entschädigung von mindestens 800 Thalern aus der Staatsschatulle zu erlangen. Bereits entsprechende Schreiben des 14. Jahrhunderts legen es nahe, und über diese Tradition geben die späteren einschlägigen Briefmustersammlungen hinreichend Auskunft, dass in einem Bittbrief mit derartigen Formeln der Unterwürfigkeit nicht eben zu geizen sei.<sup>9</sup>

Als ebenso typisch kann hingegen eine spezifische Leerstelle gelten, ein ausgespartes Wort zwischen dem letzten attributiven Adjektiv und der eigentlichen Unterschrift. Denn die Lücke zwischen »[Euer] Königlichen Majestät, alleruntertänigster« und dem Eigennamen »Heinrich von Kleist« ist ein rhetorischer Kniff, eine Ellipse. Es müsste – wie im »Neujahrsgruß« gesehen – noch ein Substantiv folgen, für gewöhnlich eine weitere Devotionsbezeugung, also häufig ein Begriff wie »Knecht« oder »Diener«. Doch den »Diener« hat man sich um 1800 aus gutem Grund längst fortzulassen angewöhnt, zum einen, um sich selbst gegenüber dem Adressaten ein wenig aufzuwerten – eine Tendenz, die sich in der Entwicklungsgeschichte der Briefschlussformel nur allzu deutlich abzeichnet. Zum anderen erscheint in jener unruhigen Zeit politischer Umbrüche um 1800 nichts naheliegender, nach dem Ende des Feudalismus, zumal für einen Autor, der sich den Idealen der Aufklärung verpflichtet fühlt, den Gruß als »gehorsamer Diener« allenfalls anzudeuten oder besser ganz auszusparen. Statt dessen bevorzugt man hier also Ellipsen, die den eigentlichen Begriff umgehen, oder aber noch stärker verkürzte Wendungen à la »ergebenst«, denen noch ein Eigenname folgt, oder aber ganz durch alternative Wendungen wie »Ich empfehle mich Ihnen« ersetzt wird.<sup>10</sup> Verstärkt erscheint diese Tendenz noch durch einen Verwaltungsakt seitens der preußischen Administration. So schreibt eine staatliche Verordnung den Kanzleien ab 1810 vor, nunmehr auf einen »einfachen Stil« zu setzen und allen überflüssigen Zierrat beiseite zu lassen.<sup>11</sup> Die Umständlichkeit des Stils gilt fortan als unzeitgemäßes Schreiben, was wiederum Kleist gefallen haben mag, setzt dessen Diktion doch – ganz zum Verdruss von Goethe und anderen Zeitgenossen – auf einen bis-

<sup>8</sup> Vgl. dazu etwa Denecke, Zur Geschichte des Grusses und der Anrede in Deutschland (wie Anm. 3), S. 339.

<sup>9</sup> Vgl. Steinhausen, Geschichte des deutschen Briefs (wie Anm. 2), S. 47.

<sup>10</sup> Vgl. Denecke, Zur Geschichte des Grusses und der Anrede in Deutschland (wie Anm. 3), S. 343.

<sup>11</sup> Vgl. Denecke, Zur Geschichte des Grusses und der Anrede in Deutschland (wie Anm. 3), S. 341.

weilen sperrigen Satzbau und eine Wortwahl, die auch für die Epoche um 1800 als unzeitgemäß gelten muß.

Sofern die von Kleist hier im Brief an Hardenberg und an den König verwendete Phrase alle notwendigen Ergebenheitsmerkmale aufweist, welche die Etikette in einem Brief an den höchsten Dienstherrn und König aufzubieten hat, besitzt sie doch ihre keineswegs unscheinbare Pointe in dem Wort *ersterbend*, das zweifelsohne als Klimax dieser Formel einzustufen ist. Doch was ist damit genau gesagt, und liegt darin möglicherweise erneut eine jener feinen Subversionen, welche die gebotene Höflichkeit in der Korrespondenz mit dem König überraschend konterkarieren? Während die seit dem späten Mittelalter gebräuchliche Formel einer Dienstversicherung gegenüber dem Adressaten zum Standardrepertoire nicht nur eines Bittbriefs zählt und ihr Fehlen wie gesagt schon einer Beleidigung gleichkäme, findet sich gelegentlich auch eine Ergänzung, die Auskunft gibt über die zeitliche Dauer der Versicherungen. Ein üblicher Zusatz wäre etwa eine Wendung wie »immer der eurige«,<sup>12</sup> die eine Ergebenheit kommuniziert, welche durch das *immer* auch über einen künftigen, zu erwartenden Brief hinausweist. Dieser temporale Zusatz kann jedoch noch zwei Steigerungsformen erfahren, einerseits durch den Verweis auf eine finale Dauer, begrenzt nur durch das eigene Ende, wie etwa in einem Brief von B. Bielke an einen gewissen Mayer vom 10. April 1695, wo es in zuverlässiger Wiederholung heißt »so lange ich lebe, lebenslang, bis in den Tod«.<sup>13</sup> Andererseits lässt sich die Zeitangabe auch über den eigenen Tod hinaus noch verlängern, mit dem eschatologischen Verweis auf die Ewigkeit, etwa wie Goethe in einem Brief an Kestner vom März 1774 schließt: »Ich binn der Alte von Ewigkeit zu Ewigkeit Amen«.<sup>14</sup> Kleists Zeitangabe reicht indes nicht ganz so weit. Sie ist in der Tat noch ungleich kurzlebiger. Sofern das Partizip *ersterbend* als ein Synonym für die Formel *bis in den Tod* Verwendung findet oder sich eben daraus ableitet, um eine ununterbrochene Verbundenheit, wenn nicht Ewigkeit, zu annoncieren, so bezeichnet es zugleich die Koinzidenz vom Moment des epistolographischen Schreibakts mit dem gleichzeitigen Moment des Todes. Doch so wenig der Autor im Moment seiner Schlussformel tatsächlich dahinscheidet, die Dauer seiner Ergebenheit also ebensowenig *bis zum Tod* oder in Ewigkeit gilt – warum sollte der König dem unterthänigsten Bittsteller dann noch 800 Thaler übermitteln? –, so wird damit die Schlussformel insgesamt entwertet. Die Ergebenheit beschränkt sich durch seinen auf die Unterschrift des Briefs vorgezogenen Tod im Prinzip nur auf diesen einzigen vergänglichen Augenblick der Unterschrift. Kleists angezeigter Tod beziehungsweise die auf diesen Zeitpunkt terminierte Untertänigkeit<sup>15</sup> kommt über den Augenblick gar nicht hinaus und verkehrt

---

<sup>12</sup> So der leidende junge Goethe in einem Brief an Johann Christian Kestner, den späteren Ehemann Charlotte Buffs, vom 19. Januar 1773. Vgl. Ernst Schrader, *Die Schlussformel in Goethes Briefen*, Greifswald 1911, S. 34.

<sup>13</sup> Zit. nach Steinhausen, *Geschichte des deutschen Briefs* (wie Anm. 2), S. 236.

<sup>14</sup> Zit. nach Schrader, *Die Schlussformel in Goethes Briefen* (wie Anm. 12), S. 37.

<sup>15</sup> Vgl. Denecke, *Zur Geschichte des Grußes und der Anrede in Deutschland* (wie Anm. 3), S. 325: »Möglichste Unterthänigkeit und Schmiegsamkeit, die aber dem innern

sich damit in ihrer Aussage, um letztlich die vorgebliche Devotion ganz und gar aufzuheben. Man könnte also vermuten, dass hinter der angezeigten Demut durchaus eine Spur von Hochmut, mindestens aber eine Kränkung verborgen ist, die den Briefschreiber schließlich dazu veranlasst hat, gegenüber dem größten Repräsentanten der Macht einen finanziellen Ausgleich zu fordern.

Die Kulturhistoriker des Briefs haben den Anrede- und Schlussformeln stets den Charakter der Dissimulation oder der unaufrichtigen Einschmeichelei zugeschrieben. Zumindest bei der Phrase des Dieners haben sie übersiehen, dass damit ein sehr konkreter Kommunikationskanal und zugleich ein Modus des ständigen Auf-Antwort-Wartens verbunden ist, womit dieser Formel eine unabdingbare Funktion innerhalb des Kommunikationsprozesses zukommt. Und auch die anfangs zitierte Briefstelle Heinrich von Kleists folgt keineswegs nur hohen Phrasen oder übertriebenen Formulierungen, wie sie Kanzleistil und Kurialien angeblich vorschreiben. Jenseits ihrer Rhetorik liegt die kommunikative Notwendigkeit, die Formeln als Signifikanten des Übertragungsprozesses, als unabdingbare Protokollfunktionen aufzufassen, die nicht zuletzt signalisieren, dass Kleist der Antwort seines Herrschers harrt. Doch nachdem der Souverän zu schweigen vorzieht, zögert Kleist letztlich nicht, seine im Brief an Friedrich Wilhelm III. angekündigte Schlussformel ebenso final umzusetzen. Dem angekündigten »Ersterben« lässt er konsequente Taten folgen. Fünf Monate später, am 21. November 1811, schreibt er zum letzten Mal an seine Lieblingsschwester Ulrike. »Und nun lebe wohl; möge Dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit, dem meinigen gleich [...] Dein Heinrich. [Gegeben] – am Morgen meines Todes« (SW<sup>9</sup> II, 887).

### III. Standhaft sein

Man mag sich fragen, wozu diese ganze, mitunter gar spitzfindige Lesart von vielleicht doch eher harmlosen, weil den Konventionen der Zeit folgenden Briefunterschriften dienen mag? Deuten sie lediglich auf eine Kleist'sche Marotte hin, gegenüber den hohen Herrschern einen gewissen Gestus des Unangepassten, Aufmüpfigen zum Ausdruck zu bringen oder vielleicht nur einen spezifischen Stolz zu wahren? Worüber geben die kleinen Subtilitäten im brieflichen Umgang mit den Fürsten Aufschluss? Können sie als Indizien für sich stehen, auf welch geschickte Weise Kleist seinen Lesern in subversiver Art höchst ambivalente Botschaften zuzustellen versteht, auch und vor allem, wenn sie ihm durch ihren Rang überlegen bleiben? Oder lassen sich womöglich weitergehende Korrespondenzen feststellen, die einen solchen Gestus der kleinen Querulanz jenseits des taktischen Taggeschäfts, wenn es »nur« darum geht, Pensionen auszubitten oder vergiftete Grüße zuzustellen, auch in den ungleich differenzierter ausgeformten literarischen Figuren des Kleistschen Werks bestätigen? Abschließend sei diese epistolographische Tendenz zur trotzigen Auflehnung daher noch auf andere Genres und Texte

---

Gefühl durchaus nicht zu entsprechen braucht, ist der Grundzug der damaligen Höflichkeit«.

aus den Schriften Kleists übertragen, in denen sich das Motiv der unterlaufenen Standesgrenzen, also gleichsam die Überholung der adelstechnischen Kommunikationsformen durch Nichtanerkennung ihres höheren Rangs, mithin also die subvertierten Respektsbekundungen widerspiegeln.

Dieser hier anhand der Briefunterschriften geführte Indizienbeweis von Kleists eigener Querulanz gegenüber Obrigkeit und dass er es mit der höfischen Etikette nicht ganz so genau nahm, dass er sie, im Gegenteil, durch sprachliche Subtilitäten zu unterlaufen nicht abgeneigt war, ließe sich ebenso mit der Durchmusterung einiger literarischer Figuren bestätigen, die noch in einer Art Schnelldurchlauf zumindest kurz erwähnt seien. Die Reihe dieser Zeugen nimmt – wie könnte es anders sein – ihren Ausgang bei Kleists berühmtestem und historisch frühestem Querulanten, Michael Kohlhaas. Wie der Erzähler einer alten Chronik entnimmt, führt der Rossändler nicht nur einen zunehmend erbitterten Rachezug gegen das ihm widerfahrene Unrecht, sondern Kohlhaas legt sich bekanntermaßen mit allen Vertretern der ständischen Gesellschaft an, um auf seinem Recht zu beharren. Weder gegenüber dem Adel noch gegenüber dem Klerus (in Gestalt von Martin Luther) oder mit Blick auf die Vertreter seines eigenen Standes übt Kohlhaas die erforderliche Demut, um sein Ziel gegebenenfalls noch zu erreichen. Seine Taktik wird beherrscht von Auflehnung, die nicht allein brieflicher Art ist. Vor allem gegenüber den seiner spöttenden Vertretern des Adels, namentlich gegenüber dem dämonischen Junker Wenzel von Tronka und den seinen, zeigt Kohlhaas, man könnte sagen: wenig Respekt.

Ein wenig leichter hat es da schon der entfesselte Sklave Congo Hoango, »ein furchterlicher alter Neger« (SW<sup>9</sup> II, 160), der ganz ähnlich wie Kohlhaas von einer nachhaltigen »Rachsucht« getrieben ist (SW<sup>9</sup> II, 161), nachdem er zuvor von seinem Herrn Guillaume de Villeneuve aus dem Zustand der Leibeigenschaft befreit wurde, was Congo seinem einstigen Herrn mit einer Kugel durch den Kopf dankt. Für Congo Hoango verbindet sich sein persönlicher Freiheitskampf indes mit den Konsequenzen der Französischen Revolution, die auch vor der Karibikinsel Haiti nicht Halt machen, und seine Auflehnung gegenüber den einstigen Machthabern, auch hier wieder mehr als deutlich mit der Waffe statt dem Wort geführt, scheint anders als bei Kohlhaas nicht unbedingt von Misserfolg begleitet zu sein.

Der Zustand, für den Congo Hoango bisweilen bedächtig, häufiger jedoch mit grausamen Mitteln kämpft, scheint in einer anderen Erzählung, in »Das Erdbeben in Chili«, hingegen längst realisiert, wenngleich nur für einen Moment. Nach dem Beben, wenn die Stadt in Agonie oder Trümmern liegt, versammeln sich die Überlebenden, und es kommt augenblicksweise zu einer Aussetzung des Politischen. Die Katastrophe stiftet eine neue Gemeinschaft, in der die alte Ständeordnung nicht mehr gilt:

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 Hilfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben möchten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück alles, was ihm entronnen

war, zu einer Familie gemacht hätte. Statt der nichtssagenden Unterhaltungen, zu welchen sonst die Welt an den Teetischen den Stoff hergegeben hatte, erzählte man jetzt Beispiele von ungeheuern Taten: Menschen, die man sonst in der Gesellschaft wenig geachtet hatte, hatten Römergröße gezeigt [...]. (SW<sup>9</sup> II, 152)

Diese kurze Idylle, geprägt von Nächstenliebe und Großzügigkeit gegenüber den vormaligen Feinden, die sich auch der Briefeschreiber Kleist gelegentlich wird ausphantasiert und von seinen Adressaten erhofft haben, gipfelt schließlich am Ende der Erzählung in einer umso grausameren Schlächterei, nach der von der zwischenzeitlichen Aushebelung der Stände und politischen Kräfte nichts mehr wirksam bleibt.

Anders verhält es sich dagegen beim Upgrade der namensgebenden Protagonistin im »Käthchen von Heilbronn«. Das außerordentlich schöne Mädchen, dessentwegen »die Ritter, die durch die Stadt zogen, weinten, daß sie kein Fräulein war« (SW<sup>9</sup> I, 433), erfährt am Ende des Dramas eine unerwartete Anhebung in den Adelsstand, weil sich die bei einem Handwerker aufgewachsene Tochter plötzlich als illegitimes Kind von niemand geringerem als dem Kaiser entpuppt, der sich seinerzeit – wie er sich selbst auszudrücken pflegt – mit Käthchens Mutter »unterhielt« (SW<sup>9</sup> I, 519). Der Souverän erkennt Käthchen, die damit zur Katharina (von Schwaben) wird, sogleich als rechtmäßige Tochter an. Einer Heirat mit dem um sie schließlich doch noch besorgten Friedrich Wetter Graf von Strahl, der sie zuvor noch wegen ihrer devoten Servilität schilt (»Verflucht die hündische Dienstfertigkeit!«; SW<sup>9</sup> I, 495) und dem sie wiederum von der ersten Begegnung an folgt wie sein eigener Schatten, steht nun nichts mehr im Wege. Und schließlich gehört noch Prinz Friedrich Arthur von Homburg in diese Reihe, wenn er, nach der Schlacht im Gefängnis in Fehrbellin gehalten, zur Rechtfertigung seiner ungestümen Handlung, die den taktischen Befehl des Kurfürsten unterlief, im Brief an eben diesen seine Demut unter Beweis stellen soll, und zwar lediglich »mit zwei Worten« (SW<sup>9</sup> I, 687), die er indes verweigert.

So unterschiedlich sich die historische Lage der Subalternen um 1800 ebenso wie in den epochal sehr unterschiedlich situierten Texten von Kleist aus dieser Zeit abzeichnet, so besitzen sie doch einige gemeinsame Charakteristika. Keine der erwähnten literarischen Figuren findet sich mit ihrer jeweiligen Situation ab, jede lehnt sich auf gegen den Stand, wissentlich oder nicht, um die eigene Position in spezifischer Weise zu verbessern, und sei es, um die Würde zu wahren und zugleich den Tod in Kauf zu nehmen wie der Prinz von Homburg. Käthchen zielt indes darauf ab, aus dem Schatten von Graf Strahl zu treten. Kohlhaas will es den Adligen schon vom Prinzip her zeigen. Congo Hoango hat dagegen mit allen drei Ständen noch eine Rechnung offen, und weder Jeronimo, dem Bürgerlichen, noch Josephe, der Adligen, gelingt es in »Das Erdbeben in Chilic«, sich gegen den Verfall der kurzzeitigen Idylle zu stemmen. Die Subalternen im Werke Kleists, sie sind jeder für sich in spezifischer Weise zerrissen zwischen den Polen oder Orten, die ihnen ihre ständische Herkunft zuweist. Jede der angeführten Personen, Kohlhaas wie Käthchen, die bürgerlich-adligen Liebenden in »Das Erdbeben in Chilic« sowie Congo Hoango aus »Die Verlobung in St. Domingo« und, natürlich nicht zu vergessen, Sosas aus Kleists »Amphytrion«-Bearbeitung, dessen (Zu-)Stand irgendwo

zwischen Diener und Gott oszilliert, sie alle trachten danach, ihrer persönlichen Misslage, in der sie sich befinden, durch eine taktische Form der Auflehnung – durch eine spezifische Form der Respektlosigkeit – abzuhelpfen.

Allen Stücken bleibt indes gemein, dass sie unter dem Effekt eines politischen Großereignisses zu lesen sind. Denn alle diese Stücke und Figuren ebenso wie die zitierten Briefe eint, dass sie unter der Wirkung der Französischen Revolution stehen beziehungsweise *entstehen*, die in gewisser Weise als politisches *a priori* der Textgenese wirkt. Vor allem vor diesem politischen Prozess, in dessen Folge die Ständegesellschaft zu verschwinden beginnt, sind die textuell sorgsam inszenierten kleinen Auflehnungen, das aufbegehrende Taktieren von Kleists literarischem Personal ebenso wie von seiner eigenen *persona* in den Briefunterschriften zu verstehen, mit denen er als Adliger seinen Lesern die taktisch klugen Querulanzen gegen den Adel vorführt. Sei es in Form einer nur vorgetäuschten temporären Unterwerfung, wie er sie in den angeführten Briefunterschriften prätendiert, wobei die Devotion eben nur eine scheinbare, weil rhetorische bleibt, oder sei es in den verschiedenen Verhaltensformen der Untergeordneten in seinen Texten, denen Kleist ein Handlungspotential zuschreibt, das ihre jeweilige, gleichsam gottgegebene Position zu übersteigen erlaubt – und ihr Ziel dabei nicht selten erreicht.

Der Insinuation, wie sie im Briefstil noch des 18. Jahrhunderts Verwendung findet, unterliegt bei Kleist ein großes Maß an Unangepasstheit oder Subversion. Die dazu notwendigen Taktiken der Verstellung gründen letztlich auf einer Form von stolzem Aufbegehren, die nur in den alten, ritualisierten Schlussformeln noch, und selbst diese bisweilen unterlaufend, auf jene geforderte Devotion setzt, die zum zweckmäßigen Erreichen der Absichten unumgänglich erscheinen. In dieser Form der ausgesparten Vortäuschung, die man auch als aufrichtige Querulanz bezeichnen könnte und die der Autor ebenso einigen seiner literarischen Figuren angdeihen lässt, liegt die sprachliche Sprengkraft jenes adligen Gedanken-Feuerwerkers namens Kleist, der nicht allein im Gruß an seine Herrschaften, sei es an den König, seinen Staatskanzler oder sei es an einen Hauptmann im literarischen Kontext, die Ruinen einer ständischen Ordnung zu erschüttern vermag.

Helmut Grugger

## ADELIGES UND BÜRGERLICHES SUBJEKT IN KLEISTS »PENTHESILEA«<sup>1</sup>

### Beobachtungen zur Metainterpretation der Protagonistin

Auf einen einzelnen Vers des antiken Lyrikers Archilochos baut Isaiah Berlin seinen Tolstoj-Essay »The Hedgehog and the Fox« auf: »Der Fuchs kennt Vielerlei, der Igel hingegen ein Großes.«<sup>2</sup> Nach Berlins Einteilung, welche Autoren und Denker zu den Füchsen gehören und welche zu den Igeln, d.h. dann, welche der Vielheit zustreben und welche sich in einen einheitlichen Komplex einigeln, müsste Heinrich von Kleist unweigerlich zu den Füchsen gehören und sein Stück über die Amazonenkönigin Penthesilea wäre dann so etwas wie ein raffinierter Fuchsbau.

Innerhalb der vielen Fäden dieses Stücks scheint der einzige bleibende Zusammenhang die fortlaufende Deutungsarbeit an der Protagonistin zu sein. Von den expositorischen Beobachtungen aus der Außenperspektive der Griechen bis zum Schluss bestimmt sie die zentrale Thematik des Stücks: Ihre Auslegung wird vom traditionellen interpretatorischen Nachher zum direkten Geschehen auf der Bühne. Nicht die Rezipienten, sondern die *dramatis personae*, sie selbst inbegriffen, stellen fortlaufend die Frage, wie die Protagonistin denn nun zu verstehen sei. Die Akteure kreisen von Anfang bis Ende des Stücks um ihre Deutung und so wird sie durchgängig aus differenten Perspektiven durchleuchtet und festgeschrieben. In den Gesprächen der Griechen wie in denen der Amazonen werden fortlaufend neue Wahrheiten, genauer: neue Beobachtungen, präsentiert und diskutiert und somit stets neue Facetten der Protagonistin konstruiert.

Während, wie Klaus Müller-Salget richtig festhält, das »Erdbeben in Chilic um die Deutung eines Ereignisses kreist,<sup>3</sup> kann der dramatischen Textgattung entsprechend, das Stück rund um die Amazonenkönigin als eine Metainterpretation vor

<sup>1</sup> Der Beitrag ist eine der Tagungsthematik entsprechende Weiterführung des »Penthesilea«-Kapitels meiner Monographie Helmut Grugger, Dramaturgie des Subjekts bei Heinrich von Kleist, Würzburg 2010.

<sup>2</sup> Zit. nach Isaiah Berlin, The Hedgehog and the Fox. In: Ders., Russian Thinkers, hg. von Henry Hardy und Aileen Kelly, London 2008, S. 22–81, hier S. 28.

<sup>3</sup> Müller-Salget versteht die Haupttendenz des Textes als Problematisierung der Deutung. Vgl. Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 160.

allem der Protagonistin betrachtet werden sowie ihrer Beziehungsstrukturen, die dieser schon genannten fortlaufenden beobachtenden Analyse unterzogen werden. Dazu kommt ein oft spiegelbildliches Verfahren auf Seiten der Griechen, rund um Achilles und dessen Positionierung.

Für die Themenstellung ›Adeliges und bürgerliches Subjekt in Kleists ›Penthesilea‹ ergibt sich bereits auf dieser Ebene der erste Anknüpfungspunkt: Durch die konsequente Arbeit mit mehrdeutigen Perspektiven wird die Autonomie als wesentliches Problemfeld des bürgerlichen Subjekts fragwürdig. Es ist kein autonomer Prozess einer gerade entstandenen Innenwelt, wie wir dies aus den klassischen Dramen kennen, der sich hier etwa in einem Monolog artikulieren würde. Das Selbst entwickelt sich in der Deutung, im Gedeutet-Werden durch andere, aus deren Beobachtungen heraus und ist in seinem Antizipationsspiel von einem Komplex aus Innen und Außen geprägt. Selbst Penthesileas Bezogenheit auf Achilles wird nie wirklich entschlüsselt, aber ihre Mutter Otrere ist im Hintergrund ebenso erkennbar wie der Hektormythos oder andere als Heldenerzählungen präsente Geschichten. Ein stabiles Ich, gekennzeichnet durch einen stabilen Charakter, innerhalb eines präexistenten Innenraumes, einer stabilen Person zugehörig, all das, was das bürgerliche Subjekt prägen wird, ist hier von Beginn an torpediert.

Adornos Kant-Kritik in der ›Negativen Dialektik‹ zielt darauf, das Trügerische an der Selbstkonstitution des Subjekts zu entlarven. Er stellte dem vermeintlich an-sich-seienden Subjekt die »reale[ ] Komplexion von Innen und Außen«<sup>4</sup> gegenüber. Die Problematik der Übergänge zwischen nicht zu trennenden Bereichen dieses Innen und Außen begegnet in Kleists Dramen immer wieder. Festzuhalten ist, dass damit die Konstitution des bürgerlichen Subjektes in ihrer Präsentation eines gleichsam autonomen Innenraumes eine dramaturgische Korrektur erfährt.

Denken wir zur Illustration kurz an Fichtes Gedankenspiel in ›Die Bestimmung des Menschen‹. Was andere durch ihr Denken erfahren haben, kann ich selbst durch mein Denken herausfinden, in meiner Eigenständigkeit: »Ich bin durchaus mein eigenes Geschöpf«,<sup>5</sup> sagt Fichte und knüpft damit an Descartes an, der in der sozialen Sprache zur körperlosen Gewissheit der Existenz aus der Kraft des isolierten Ich kommen wollte, um sie anderen vorzulegen und als Muster zur Verfügung zu stellen. Diese Doppelbewegung gilt es kurz festzuhalten: Das allgemeine Vernunftsubjekt der Aufklärung – als Modellbild für die Herausbildung des bürgerlichen Subjekts – gewinnt sich aus der absoluten Reduktion auf das Individuelle, um sich, *sit venia verbo*, zu seiner Allgemeinheit aufzublasen. Das Gewordene der Denkprozesse im Denken der Aufklärung wird wiederholt zugunsten einer fiktiven Autonomie zurückgenommen, wie es für die Denkwelt der Ausstafierung des bürgerlichen Subjekts so typisch und bis heute präsent ist.

Wo ist also die Bruchstelle, die Kleist bearbeitet? Das bürgerliche Subjekt ist von Anfang an doppelt besetzt: Dem sich durch Mäßigung und Moderatheit aus-

---

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, Frankfurt a.M. 1990, S. 213.

<sup>5</sup> Johann Gottlieb Fichte, Die Bestimmung des Menschen. In: Ders., Fichtes Werke. 11 Bände, hg. von Immanuel Hermann Fichte, Berlin 1971, Bd. 2, S. 256.

zeichnenden Allgemeinsubjekt als Musterbild steht die Forderung nach Formierung individueller Subjektivität gegenüber: Einfach formuliert: Sei du selbst und zwar individuell, aber so, wie es die Vernunft von dir verlangt! Diesen Konflikt formuliert der Soziologe Andreas Reckwitz treffend als einen zwischen »moralischer Integrität« und »souveräner Selbstregierung«.<sup>6</sup>

Die Entwicklung des bürgerlichen Subjektes ist in mehreren Hinsichten durch Bruchlinien bestimmt: Es entsteht als Hybridgebilde, wie Reckwitz das in Anlehnung an den postkolonialistischen Diskurs nennt. Nur weist er darauf hin, dass über den postkolonialen Spezialfall hinaus das Subjekt von seinen Anfängen an als hybrides entworfen wird. Nicht als Individuum, sondern als sozial-kulturelle Form, in die der Einzelne sich einschreibt bzw. entsprechend der sich »der Einzelne als »Subjekt«, das heißt als rationale, reflexive, sozial orientierte, moralische, expressive, grenzüberschreitende, begehrende etc. Instanz zu modellieren hat«.<sup>7</sup>

Reckwitz beschreibt diese Bewegung als eine, in der das bürgerliche Subjekt sich als von Beginn an hybrides konstituiert, wenn es seine Innenräume ausgestaltet, das heißt, diese ebenso erfindet wie entfaltet. Die Abgrenzung erfolgt dabei vom adeligen ebenso wie vom religiösen Subjekt, nicht ohne Übernahmen, nicht ohne neue Widersprüchlichkeiten. Neu definiert wird dadurch nicht nur das sich bildende bürgerliche Subjekt, sondern auch das adelige, das als negative Kontrastfolie dienen soll.

Für Kleist ist hier alles andere als Eindeutigkeit zu erwarten. Seine Dichtung zeichnet sich ja gerade dadurch aus, reale Widersprüchlichkeit in sich aufnehmen und darstellen zu können, ohne sich einer Seite zuzuschlagen. In seinem Modellierungsprozess ist also für das bürgerliche Subjekt die Abgrenzung vom adeligen und vom religiösen Subjekt notwendig, das partiell in die neue Hybridformation aufgenommen wird, partiell zum auszuschließenden Gegenüber wird. Als bedeutsame Dichotomien in der Konstruktion eines dem Adel entgegengesetzten Subjektentwurfes bezeichnet Reckwitz die Unterscheidung bürgerliche Natürlichkeit vs. adelige Künstlichkeit, bürgerliche Mäßigung vs. adelige Exzessivität sowie bürgerliche Zweckhaftigkeit vs. adelige Zweckfreiheit und zwar stets von der Seite des zu konstituierenden bürgerlichen Subjekts aus betrachtet. Sämtliche Begriffe, um dies noch einmal hervorzuheben, sind getragen von inneren Widersprüchlichkeiten, so wie der Mäßigung zum Beispiel ökonomisch die Spekulation gegenübersteht.<sup>8</sup>

Was in der Aufzählung noch fehlt, ist das heimliche Schlagwort der Französischen Revolution, das heißt die *Vernunft* des Bürgers, die als Leitlinie seines Verhaltens dient. Nun spiegeln sich nicht alle diese Diskurse in der »Penthesilea« und sie spiegeln sich vor allem nicht in einfachen Dichotomien. Wenn das Stück aber

---

<sup>6</sup> Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006, S. 197.

<sup>7</sup> Reckwitz, *Das hybride Subjekt* (wie Anm. 6), S. 10.

<sup>8</sup> Zur latenten Imitation einzelner Elemente im Gegensatz zu den Differenzmarkierungen vgl. Reckwitz, *Das hybride Subjekt* (wie Anm. 6), S. 182ff.

als ein auf den zur Entstehungszeit aktuellen Diskurs anspielendes verstanden wird, so liest sich vor diesem Hintergrund das Spiel zwischen Mäßigung und Exzessivität, Zweck und Zweckfreiheit sowie das zwischen Vernunft und ihrer Überschreitung vor einem neuen Hintergrund. Einer berechenbar-rationalen Weltstruktur, wie sie Reckwitz als Ziel des bürgerlichen Subjektes formuliert, scheint die Amazonenkönigin gleichsam entgegengeschrieben zu sein.

Die »Pentesilea« ist ebenfalls durchdrungen von einem Spiel mit Fremd-, teilweise auch Selbtpsychologisierung, die zentrale Elemente der Konstituierung des bürgerlichen Intimsubjektes bilden. Das Drama problematisiert diese Tätigkeiten, indem auf deren Unzulänglichkeit verwiesen wird und die Dimension der »Innerlichkeit« besonders im Hinblick auf ihre Erkennbarkeit dekonstruiert wird. Aufgezeigt wird durch die permanente Konstruktion und gleichzeitige Infragestellung der Deutbarkeit die interaktiv-diskursive Produktion solcher »Innenräume« aus der Tätigkeit der Psychologisierung heraus. Kleists Drama ist kein psychologisches Spiel auffindbarer Entdeckungen, wie es Roland Barthes für das bürgerliche Schauspiel kritisieren wird: Es wird nicht entdeckt, sondern entworfen, gestaltet und umgedeutet, so dass die perspektivische Deutungsarbeit selbst als Prozess erkennbar wird.

Die Figuren lassen sich nicht in Eigenschaften und Charaktere fixieren, sie entgleiten dem Rezipienten, der einem der Fäden, die der Autor ausgelegt hat, folgen kann, dabei aber zwangsläufig die anderen aus den Augen zu verlieren droht. Wenn in diesem Vortrag dennoch der Versuch unternommen wird, einem dieser Fäden zu folgen, so auch, um nicht bei der konstitutiven Mehrdeutigkeit stehen zu bleiben. Die Konstruktion kann nur in den verschiedenen Schichten verfolgt werden. Damit soll aber die Vielschichtigkeit des Stücks dezidiert nicht untergraben, sondern nur für einen Moment zur Seite gelegt werden.

Ein Aspekt dieses Versuches, der genannt sei, ist der Blick über das Subjekt hinaus, und zwar auf das Ordnungssystem der Amazonen. Pentesilea beschließt den mit Tanaïs begonnenen Bogen der Herrschaft. Aus einem besonderen Akt heraus wird über die proklamierte göttliche Abstammungslinie ein Königinnentum begründet. Dies entspricht einer grundlegenden, zahlreichen Mythologien folgenden Legitimation adeliger Herrschaft. Der besondere Akt, begleitet von der Geburt des Bogens, ist mit dem Abreißen der Brust markiert. Dem wird der Tod des Bogens gegenübergestellt, das Ende der Königinnenlinie, die mit Pentesilea erlischt und der ein neues Zeitalter entsprechen könnte, von dem nur, um bekannte Worte Kleists zu paraphrasieren, der Anfang miterlebt wird. Was Pentesilea, als Königin abtretend und damit die Auflösung der bisherigen Ordnung einleitend, verstärkt durch ihre Äußerungen über die Asche der Tanaïs – »ein Wort, das niemand höre« (Vs. 3008)<sup>9</sup> – der neuen Ordnung sozusagen noch ins Stammbuch schreibt, sind die Verse von der wortwörtlichen Folgerichtigkeit ihrer Tat, mit der sie die Wortwörtlichkeit ihres Nachfolgens einleitet: Sie spricht davon: »Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien« (Vs. 2999), und zwar vor dem Spiegel der Literalität sprachlicher Vernunft betrachtet.

---

<sup>9</sup> Zitiert wird hier sowie in der Folge nach DKV II.

Ein zweiter Aspekt ist ein Spiel, in dem immer wieder, vor allem zwischen Prothoe und Penthesilea, aber auch zwischen Odysseus und Achilles, die Differenzmarkierung zwischen dem vernünftigen, an Mäßigkeit, Zweck und einem geordneten Ich orientierten bürgerlichen Subjekt und dem exzessiven, überbordenden, die Vernunft überschreitenden Subjekt, wie es das adelige markiert, zur Unterscheidung angeboten wird.

Ernst Cassirer hat die ersten Strophen der langen Vernunfteloge *»La Raison. Discours des Revolutionspoeten«* Marie-Joseph Chénier zurecht als markant für die Bedeutung des Begriffes der Vernunft herausgestrichen, um sich dem Adel entgegenzustellen. Um den Beginn zu zitieren:

Amis du vrai, faisons notre devoir;  
[...]  
Le juge intègre est la raison publique;  
C'est le bon sens, la raison qui fait tout:  
Vertu, génie, esprit, talent et goût  
Qu'est-ce vertu? raison mise en pratique;  
Talent? raison produite avec éclat;  
Esprit? raison qui finement s'exprime;  
Le goût n'est rien qu'un bon sens délicat;  
Et le génie est la raison sublime.<sup>10</sup>

Er beginnt mit den bezeichnenden Worten: »Freunde der Wahrheit, tun wir unsere Pflicht« und grenzt in der Folge die erhabene Stellung der Vernunft ab: Der integre Richter ist die öffentliche Meinung (*»la raison publique«*) aus dem gesunden Menschenverstand, der Vernunft, leiten sich Tugend, Genie, Esprit, Talent und Geschmack ab. Die Tugend ist praktische Vernunft, das Talent glanzvolle Vernunft, der Esprit ist Vernunft, die zum letztlichen Ausdruck gelangt, der Geschmack eine anspruchsvolle Form dieses gesunden Menschenverstandes und das Genie letztlich die erhabene Form der Vernunft. Den zentralen Begriffen der Zeit wird also dieser eine der Vernunft zugrunde gelegt, der bald nach der Revolution in sein Gegenteil umschlagen wird, was bekanntlich ein enormes Echo in der deutschsprachigen Literatur findet.

Die Vernunft ist die deklarierte Waffe des Bürgers, mit ihr tritt er an, um sich in der Revolution die Herrschaft zu sichern, aus ihr wird die blanke Unvernunft in den Folgen der Revolution, wie wir sie etwa aus der Darstellung in Georg Büchners *»Dantons Tod«* kennen. Gerade aus diesen wurde auch jenseits der Grenze deutlich: Die Vernunft allein genügt nicht, sie droht in ihr Gegenteil umzuschlagen.

Dem oben skizzierten Meer an Vernünftigkeit scheint eine Figur wie Penthesilea geradezu entgegengesetzt. Betrachten wir ihr Ende in diesem Kontext, so scheint sie die sprachlogische Vernunft gleichsam zu verhöhnen. Wenn sie auf die Wörter der Oberpriesterin zurückkommt und von sprachlichem Versehen spricht, von einer Problematik im Bereich des Logos, ist das *»Wort«* ebenso angesprochen wie die *»Vernunft«* selbst. *Logos* bezeichnet beides, Sprache und Rationalität, über

---

<sup>10</sup> Marie-Joseph Chénier, *Oeuvres posthumes*, Tome II, Paris 1825, S. 248.

diesen Aspekt arbeitet sich Penthesilea voran: Ein sprachliches Versehen war es, eine Fraktur in der Vernunft, ein Verwechseln, wobei sie fast wortwörtlich die Rede der Oberpriesterin in Folge der Idyll-Szene parodiert. »So bitt' ich – ein Versehn war's, *weiter nichts* – / Für diese *rasche* Tat dich um Verzeihung« (Vs. 2324f.), sind nicht Worte der Penthesilea, sondern der Oberpriesterin, die mit bedacht werden müssen, wenn Penthesilea äußern wird: »Ich habe mich, bei Diana, *bloß* versprochen, / Weil ich der *raschen* Lippe Herr nicht bin« (Vs. 2986f.; Hervorhebung H.G.).

Dann schreitet sie voran, spricht von der Närrin, die nur vorgibt den Liebsten essen zu wollen, von den Sprachgepflogenheiten, um dann von der Sprache ausgehend, eine weitere Ebene mit einzubeziehen: Noch einmal: »Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.« Das ist zum einen die bekannte Literalität Kleists, zum anderen aber auch eine Breitseite gegen sprachlogisches Vernunftdenken, das jegliche Exzessivität aus sich ausschließen will.

Ich komme zu der Figur, die im Stück gegen die lodernden Flammen der Königin (Vs. 796) auftritt und die das neue Credo des stabilen Ich mit den Worten verkündet: »Nicht aber wanke in dir selber mehr, / So lang ein Atem Mörtel und Gestein, / In dieser jungen Brust, zusammenhält« (Vs. 1354–1356), das heißt zu Prothoe.

Prothoe kann als Instanz einer spezifischen aufklärerischen Vernunft gelesen werden, und zwar einer einfühlsam-verstehenden, d.h. emotional erweiterten Aufklärung. Die an Penthesilea wahrgenommene intensive, das Ich überbordende Gefühlswelt nimmt sie als deutliche Bedrohung wahr. Trotz des offensichtlichen Gegensatzes ist sie ihr allerdings an vielen Stellen am nächsten und auch die am deutlichsten ausgearbeitete Interpretin. Sie versteht die Protagonistin aus ihrer Gegenposition heraus und versucht, den Zerfall ihrer Ordnung, ihres Ich zu verhindern, sie wortwörtlich zur Vernunft zu bringen, was nicht gelingen kann. Mit folgenden Versen ist eine der Kerninterpretation des Dramas vorgelegt:

Dir [sc.: der Oberpriesterin] scheinen Eisenbanden unzerreißbar,  
Nicht wahr? Nun sieh: sie bräche sie vielleicht,  
Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.  
Was in ihr walten mag, das weiß nur sie,  
Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.  
Des Lebens höchstes Gut erstrebte sie,  
Sie streift', ergriff es schon: die Hand versagt ihr,  
Nach einem andern noch sich auszustrecken. – (Vs. 1282–1289)

Wir kennen den Griff nach den sich entziehenden Sternen auch aus anderen Dramen und von anderen Figuren Kleists; wir werden unmittelbar erinnert an die entschwebenden Traumgestalten Homburgs und an dessen höchstes Gut des Lebens.

Das Verstehen Prothoes an diesem Punkt stellt einen Höhepunkt ihrer Empathie dar. An vielen Stellen ist sie um eine diagnostische Ordnung bemüht und die von ihr wahrgenommene Wahnwelt – das Entgrenzende, Exzessive, von dem sich das bürgerliche Subjekt emanzipiert – bleibt ihr äußerlich. Dennoch lässt sich auch Prothoes Seele trotz allem Verlangen nach ordnender Mäßigung nicht berechnen:

Das wird durch Penthesileas die Vernunft überschreitende Tat deutlich werden, die Prothoe zunächst in Aporie belässt und die Strategie des einfühlenden Verstehens an ihre Grenzen führt. An diese Grenze gelangt auch die Sprache, an deren Macht sich die Aufklärung so sehr orientiert. Kleists von Hinrich C. Seeba und Dieter Heimböckel festgehaltene Sprachskepsis ist auch in dieser Hinsicht zu betrachten, dass eben neben der Vernunft die Sprache als zweite Bastion der Aufklärung gehörig ins Wanken gebracht wird und für eine Fortführung des Projektes der Aufklärung beides neu bedacht werden muss.

Die strategische Kommunikation Prothoes, als Rolle in der Rolle und als thematisierte Verstellung, wie sie den Schluss des Dramas bestimmt, wurzelt, und das ist wichtig festzuhalten, in ihrer empathischen Position, die dadurch eine Transformation erfährt, sobald sie mit dem eigenen Ekel und dem eigenen Entsetzen konfrontiert wird. Die Vernunft gerät sozusagen an ihre Grenze. Von Reckwitz aus gesehen, würde das bürgerliche Subjekt dazu gezwungen, das anzuerkennen, was es ausschließt: die Exzessivität ebenso wie die Verstellung, um dies zumindest nebenbei zu bemerken.

Die Inszenierung der Umkehrung der tatsächlichen innerfiktionalen Verhältnisse im 14. Auftritt, im langen Dialog zwischen Penthesilea und Prothoe vor dem Auftritt des Achilles, markiert dabei den Wendepunkt. Bis zum letzten Auftritt wird sich parallel zu dem zunehmenden „Wahnsinn“ der „hündischen Königin“ die von Penthesilea auch angesprochene „Verstellung“ Prothoes steigern. Beide Bewegungen sind aneinander gekoppelt und äußerlich durch zunehmende Stürze sowie Verletzungen der Königin begleitet.

Wie kommt es dramaturgisch zur idyllischen Begegnung zwischen Achilles und Penthesilea im fünfzehnten Auftritt? Die Realität muss in den Augen Prothoes für die Protagonistin inszeniert werden, um der Unberechenbarkeit ihrer Seele (vgl. Vs. 1536) begegnen zu können. Gleichzeitig erträgt Prothoe allerdings mit ihrer vernünftigen Ablehnung des Maßlosen diese Inszenierung nicht. Als Instanz der Aufklärung erschrickt sie vor der Intensität der Gefühlswelt Penthesileas:

Freud' ist und Schmerz dir, seh' ich, gleich verderblich,  
Und gleich zum Wahnsinn reißt dich beides hin.  
Du wähnst, wähnst dich in Themiscyra schon,  
Und wenn du so die Grenzen überschwärmt,  
Fühl' ich gereizt mich, dir das Wort zu nennen,  
Das dir den Fittich plötzlich wieder lähmt. (Vs. 1665–1670)

Im Sinne einer Disziplinierung der Entgleitenden drängt es Prothoe zur Reinstallierung bürgerlicher Grenzen. Es geht wortwörtlich darum, Penthesilea zur Vernunft zu bringen, was, wie gesagt, nicht gelingen kann. Die Penthesilea in einen Glückszustand hinein „Betrügendes“ möchte die von ihr „Betrogene“ aus diesem Zustand in dem gleichen Zeitpunkt wieder herausführen, zu dem sie erkennt, wie sehr sich Penthesilea darin als ebenso grenzenlos erweist wie im Unglück. Die aufklärende Instanz rät zu Mäßigung, d.h. zum Verbleib innerhalb der korrekten Grenzen. Penthesilea in ihrer Exzessivität vermag, mit den Augen der Vernunft des „bürgerlichen Subjekts“ betrachtet, nur von einem Zustand zum anderen zu stürzen, was durch die konsekutive Koinzidenz von Schmerz und Freude symboli-

siert wird. Zentral, um auch das auszusprechen, ist ebenso das Feld der Disziplinierung des Erotischen zugunsten »berechenbarer Bewegungen« im Sinne von Reckwitz. Die Selbstkontrolle des Körpers und des Geistes, in der sich das bürgerliche Subjekt trainiert, ist ganz offensichtlich nicht die Welt der Königin.

Wenn Penthesilea im 20. Auftritt Prothoe mit ihrem Pfeil bedroht und sie auch in den Regieanweisungen mit Zeichen des Wahnsinns ausgestattet wird, bieten sich zwei Lesarten an. Zunächst liegt nahe, an eine wahnhafte Verkennung der ihr am nächsten Stehenden zu denken. Gleichzeitig ist aber an eine Fortsetzung des in Szene fünf begonnenen Konfliktes zu denken, als sich die Vernunft Prothoes schon einmal gegen das Begehr der Penthesilea stellte. Von hier aus ist der Denkweg zu einem inneren Konflikt zwischen Vernunft und Begehrn nahe, der wieder auf das in die Vernunft zu integrierende Begehrn verweist und so wieder die zu engen Grenzen im Entwurf des bürgerlichen Subjekts thematisiert.

Sofern sich die diskursive Auseinandersetzung des an Mäßigung, Zweckmäßigkeit und Vernunft orientierten Bürgertums mit der an Zweckfreiheit orientierten Maßlosigkeit des Adels im Stück spiegelt, so ist neben der Konstellation Penthesilea versus Prothoe natürlich auch an Achilles zu denken und dessen Verhältnis zu dem an der Vernunft orientierten Odysseus. Achilles ist ebenso wie Penthesilea im Göttlich-Adeligen und im Heldenhumor verwurzelt. Dem Ausschluss des Maßlosen durch das bürgerliche Subjekt stehen beide auf radikale Weise entgegen, indem eine Vielfalt des Nicht-Vernünftigen und der Exzessivität entfaltet wird. Sie entziehen sich der vorgeschriebenen Ordnung des Bedeutens, wenn etwa Achill sich im Dialog mit Odysseus Troja gegenüber völlig interesselos zeigt:

Wenn die Dardanerburg, Laertiade,  
Versänke, du verstehst, so daß ein See,  
Ein bläulicher, an ihre Stelle träte;  
Wenn graue Fischer, bei dem Schein des Monds,  
Den Kahn an ihre Wetterhähne knüpfen;  
Wenn im Palast des Priamus ein Hecht  
Regiert', ein Ottern- oder Rattenpaar  
Im Bette sich der Helena umarmten:  
So wär's für mich gerad' so viel, als jetzt. (Vs. 2518–2526)

Interessant ist dabei zu beobachten, wie die beiden Protagonisten in den Augen der Ihren wiederholt außerhalb der Vernunft und der Moral angesiedelt werden. Die zunehmende Bedeutung des Visuellen gegenüber dem Sprachlichen richtet sich, wie gesagt, gegen einen zweiten Pfeiler der bürgerlichen Selbstdefinition. Neben der Vernunft ist es der Glaube an die Sprache und ihre Beschreibungskraft auch von Innenräumen, die die Ausbildung des bürgerlichen Subjektes begleitet. Gerade am Ende des Stücks ist die Bedeutung des Augenspiels nicht zu übersehen. Immer wieder kreist die Semantik der Sprache um das Sehen, das Wort hat sozusagen ausgedient.

Nicht nur, dass Penthesilea verstummt, es ist ihr Blick, der vorerst vor allem für die Oberpriesterin zur Bedrohung wird: Sie verlangt zunächst, dass Penthesilea zugedeckt wird (vgl. Vs. 2716), wirft ihr den Schleier ins Gesicht, hält dann fest: »Du blickst die Ruhe meines Lebens tot« (Vs. 2722), und wendet sich schließlich

an Prothoe mit der Bitte, sie zu entfernen, da sie ihrem steten, durchdringenden Blick nicht mehr standzuhalten vermag (vgl. Vs. 2736–2740). Die sprachliche Darstellung der Ereignisse ist hier an ihrer Grenze und auch im weiteren Verlauf wird sie durch ein Augenspiel ersetzt.

Pentesileas Schweigen und ihr ausschließlich körpersprachliches Agieren über das erste Drittel des 24. Auftritts hinweg, das in der Vielstimmigkeit der Beschreibungen und Deutungen durch die Amazonen begleitet wird, gehören zu den eindrucksvollsten Passagen des Dramas. Dabei erlangt der Komplex des Sehens auf mehreren Ebenen Bedeutung. Neben verschiedenen Aufforderungen der Amazonen wie: »Seht, seht, ihr Frau'n!« (Vs. 2704), »Sie winket, schaut!« (Vs. 2714) oder »Sie hebt den Finger, / Den blutigen, was will sie – Seht, o seht!« (Vs. 2779f.), kommt dem Nicht-Sehen besondere Bedeutung zu, eingeleitet durch die erste Priesterin: »O wendet euch ihr Frauen!« (Vs. 2710) – zentral für die Konfrontation mit der Oberpriesterin (s.o.), bedeutsam aber auch in der Äußerung Prothoes: »Ich will sie nie mit Augen wiedersehn!« (Vs. 2745) Zum Feld des Sehens gehört aber auch die von mehreren Amazonen konstatierte Beobachtung der leeren Öde ihres Angesichts (vgl. Vs. 2762–2767), die den nach der Reinigung ihres Bogens wieder hergestellten visuellen Kontakt mit der Außenwelt spiegelt: »Nun ist es geschehen – / Nun sieht sie wieder in die Welt hinaus –!« (Vs. 2760f.) Genau dieses hineinblickend konstatierte Hinausblicken in die Welt wird ihnen zu eben dieser Öde, zum »jammercvolle[n] Anblick« (Vs. 2762) in ihren Beobachtungen der Beobachtungen Pentesileas.

Deutlich wird dabei nicht nur gemacht, wie sehr Beobachtungen und damit indirekt die Subjektkonstitution nicht nur sprachlich erfolgen und die Subjektivierung keine Voraussetzung, sondern eine permanente Konstituierung darstellt, sondern auch, wie sehr diese Beobachtungen im Visuellen verankert sind. Es ist bekannt, dass Kleist immer wieder auf die Grenzen der Sprache hingewiesen hat und somit ihrer Unzulänglichkeit, die von der Aufklärung übersehen wird, immer wieder entgegentritt. Er stellt auch hier dem Selbstentwurf des aufgeklärten Bürgers dramaturgisch ein sinnvolles Korrektiv gegenüber.

Schlussbemerkung: Ich bin überzeugt davon, dass Kleist kein Spiel von adeligen und bürgerlichen Subjekten kreieren wollte. Aber dieser für die Zeit prägende Diskurs wird in dem Stück in vielfacher Weise gespiegelt und zwar von mehreren Seiten. All die genannten Orientierungsmuster des entstehenden bürgerlichen Subjektes zeigen, und hier ist Reckwitz' Begriff des hybriden Subjektes hilfreich, von Beginn an Widersprüchlichkeiten, die sich in Kleists Stück äußern. Eine der besonderen Techniken seines Schreibens besteht eben darin, existierende Widersprüchlichkeiten in herausragender Poetizität zur Sprache zu bringen oder im Sinne des Theatralitätskonzepts formuliert: zur Beobachtung anzubieten, ohne sie zu einem Dritten aufzulösen.

Tan Wälchli

## LITERARISCHES SCHREIBEN UND POLITISCHE FORM

›Prinz Friedrich von Homburg‹ und  
›Isabella von Ägypten‹

Die preußischen Adels-Sprösslinge Heinrich von Kleist (\*1777) und Achim von Arnim (\*1781) lebten zu der Zeit, als die alten ständischen Ordnungen durch die französische Revolution in ganz Europa in Frage gestellt und später vielerorts durch die Napoleonischen Kriege zerschlagen wurden. Im deutschsprachigen Raum war nach dem Untergang des Heiligen Römischen Reiches und der Niederlage Preußens bei Jena die politische Lage ab Ende 1806 völlig neu zu bestimmen. Wie antworteten Kleist und Arnim auf diese Herausforderung? Dies ist bis heute umstritten. Zwar waren sowohl Kleist als auch Arnim erklärte Gegner Napoleons und befürworteten vergleichsweise früh den aktiven Widerstand gegen die französische Besatzung der deutschen Länder. Aber in der Frage, welche Alternative sie gegen das aus Revolution und Republik hervorgegangene Kaiserreich vertraten, ist die Forschung sich nicht einig. Kleist gilt den einen als Anhänger der altpreußischen Reaktion,<sup>1</sup> den andern als heimlichen (und von Frankreich inspirierten) Kosmopoliten,<sup>2</sup> während wieder andere ihn für einen Utopisten halten, der sich kaum für die Realpolitik interessiert habe.<sup>3</sup> Ähnlich kontrovers wird die Frage im

---

<sup>1</sup> Berühmt ist vor allem die Erklärung Georg Lukács', der Kleist in einem Aufsatz von 1936 als Verfechter des »verfaulten Preußen« einschätzte (Georg Lukács, Die Tragödie Heinrich von Kleists, wieder abgedruckt ders., Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, Bern 1951, S. 19–48, hier S. 19). In der neueren Forschung kommt dieser Sicht am ehesten Wolf Kittler nahe, dem zufolge Kleist insbesondere die alte Ständeordnung verteidigte. Vgl. Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i.Br. 1987, S. 254f.

<sup>2</sup> Vgl. Beda Allemann, Der Nationalismus Heinrich von Kleists. In: Nationalismus in Germanistik und Dichtung, hg. von Benno von Wiese und Rudolf Heuß, Berlin 1967, S. 305–311, hier S. 307.

<sup>3</sup> Vgl. etwa Dirk Grathoff, Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der Furor Teutonicus und die ferne Revolution. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1994, S. 31–59, hier S. 51: »literarische Exzesse«, die sich »der Erfassung mit realistisch-politischen Maßstäben« gezielt »entziehen«. Bereits Hans Mayer hält Kleists Vorstellung der Gemeinschaft für »durchaus utopisch, geradezu traumhaft« (Hans Mayer, Heinrich von Kleist. Der geschichtliche

Fall Arnims diskutiert, der bisweilen zu jenen preußischen Reformern gezählt wird, die von Frankreich wichtige Impulse aufnahmen,<sup>4</sup> dann wieder zu den Reaktionären, die am alten preußischen Modell festzuhalten suchte.<sup>5</sup>

Ein Grund für die widersprüchlichen Einschätzungen liegt im Quellenmaterial, auf das sich die Forschung stützt. Sowohl bei Arnim als auch bei Kleist versprechen einige Texte Aufschluss, die explizit zu den Kriegsereignissen Stellung beziehen und konkrete politische Vorschläge präsentieren. Gerade diese Texte sind jedoch schwierig zu lesen, da sie unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse hastig niedergeschrieben wurden, fragmentarisch blieben und größtenteils wohl nicht für die Publikation geplant waren. Dies gilt für Arnims Abhandlungen aus dem Königsberger Winter 1806/07, in denen er die Niederlage bei Jena zu analysieren sucht und Vorschläge für eine Reform des Heeres und des politischen Systems entwirft, ebenso wie für die diversen Kampfschriften gegen Napoleon, die Kleist 1809 verfasst, als sich die Kriegsereignisse in Österreich überschlagen. Alle diese Texte, die so ausdrückliche politische Programme entwerfen und so direkte Maßnahmen fordern, lassen aufgrund rätselhafter und paradocher Formulierungen an Klarheit einiges zu wünschen übrig. So enthält etwa Arnims viel zitiertes Vorschlag, »der König erklärt das ganze Volk adelig«,<sup>6</sup> ein logisches Paradox: Wenn

---

Augenblick, Pfullingen 1962, S. 46). Auch Gerhard Schulz erklärt, dass sich das gesellschaftliche Ideal Kleists »nicht an der politischen Wirklichkeit messen ließ und sich in ihr hätte bewähren können« (Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie, München 2007, S. 428).

<sup>4</sup> Nach Heinz Härtl stand Arnim trotz seiner Gegnerschaft zu Hardenberg »aufs Ganze gesehene [...] in der Nähe der Preußischen Reformer« (Heinz Härtl, Einleitung. In: Arnims Briefe an Savigny 1803–1831. Mit weiteren Quellen als Anhang, hg. von Heinz Härtl, Weimar 1982, S. 14–28, hier S. 27). Ähnlich sieht Bernd Fischer Arnim trotz seiner »Enttäuschung über Hardenberg [...] dem Reformgedanken verpflichtet« (Bernd Fischer, Achim von Arnims »Wintergarten« als politischer Kommentar. In: Universelle Entwürfe – Integration – Rückzug. Arnims Berliner Zeit [1809–1814], hg. von Ulfert Ricklefs, Tübingen 2000, S. 43–59, hier S. 45). Ohne Einschränkung zählt Hartwig Schultz Arnim zu den »Anhängern der Preußischen Reformer« (Hartwig Schultz, Berliner und Wiepersdorfer Romantik. Themen und Formen einer erneuerten, kritischen Romantik bei Arnim und Bettina. In: Die Erfahrung anderer Länder. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Achim und Bettina von Arnim, hg. von Heinz Härtl und Hartwig Schultz, Berlin und New York 1994, S. 1–23, hier S. 15). Für ein weiteres Beispiel dieser Richtung vgl. Helene M. Kastinger Riley, Die Politik einer Mythologie. Achim von Arnims Schriften im Spiegel von Baron vom Steins Programm. In: Zwischen den Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte, hg. von Gerhard Hahn und Ernst Weber, Regensburg 1994, S. 25–35.

<sup>5</sup> Günter Oesterle hält Arnims »Opposition zu den Hardenbergschen Reformen« für so gewichtig, dass er insgesamt der altpreußischen Reaktion zugerechnet werden muss (Günter Oesterle, Juden, Philister, und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik. In: Athenäum 2 [1992], S. 55–89, hier S. 52). Zugespitzt findet sich diese Sichtweise – sowohl für Arnim als auch für Kleist – in der ebenso berühmten wie berüchtigten Studie von Reinhold Steig, Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe, Berlin 1901.

<sup>6</sup> Achim von Arnim, Werke, Bd. 6: Schriften, hg. von Roswitha Burwick, Jürgen Knaack und Hermann F. Weiss, Frankfurt a.M. 1992, S. 199. (Der kurze Aufsatz wurde von den Herausgebern mit der Anfangszeile betitelt: »Das Unglück ist geschehen.«)

alle adelig wären, würde die Differenz zwischen den Ständen verschwinden und die Kategorie des Adels ihre Bedeutung verlieren.<sup>7</sup> Ähnlich paradox wirkt Kleists Formulierung am Ende von »Über die Rettung von Österreich, der zufolge »[n]ach Beendigung des Kriegs [...] die Stände zusammenberufen, und, auf einem allgemeinen Reichstage, dem Reiche die Verfassung gegeben werden [soll], die ihm am zweckmäßigsten ist.« (SW<sup>9</sup> II, 382) Hier sind die alten Stände aufgefordert, über eine *neue* politische Form zu entscheiden, die also durchaus nicht die Wiederherstellung des alten Reichs vollziehen würde, sondern gar – wie der Begriff der »Verfassung« andeutet – an der Republik orientiert könnte.

Aufgrund solcher Schwierigkeiten, welche die politischen Schriften Kleists und Arnims stellen, schlage ich im Folgenden vor, die Frage nach der Alternative zum Napoleonischen Kaiserreich anhand *literarischer Texte* zu diskutieren. Meines Erachtens sind viele Werke, die Kleist und Arним in den Jahren nach 1806 schreiben, mit dem Problem der neu zu definierenden politischen Form befasst. Ganz besonders gilt dies für Kleists letztes Drama »Prinz Friedrich von Homburg« (abgeschlossen 1811) sowie für Arnims Novelle »Isabella von Ägypten« (geschrieben 1811, publiziert in der Novellensammlung von 1812).<sup>8</sup> Wie ich zeigen möchte, handeln diese beiden Texte von der Entstehung einer neuartigen politischen Form, die sich aus einer dramaturgisch bzw. narrativ entwickelten Krisensituation heraus zuletzt glücklich ergibt. Beide Texte versprechen daher, so meine These, einigen Aufschluss darüber, welche politischen Alternativen Kleist und Arnim angesichts der französischen Besatzung zu entwickeln suchten.

Dabei stellt sich allerdings für die Lektüre eine neue Schwierigkeit, die spezifisch mit literarischem Schreiben zu tun hat, und zwar mit dessen Mehrdeutigkeit. Insofern Literatur nach Interpretation verlangt, kann sie unterschiedlich ausgelegt werden. Mit diesem Spielraum, so scheint mir, rechnen die untersuchten Texte Kleists und Arnims bewusst. Der Hauptgrund hierfür dürfte die Zensur gewesen sein, die es während der französischen Besatzung nötig machte, politisch heikle Postulate derart in codierter Form vorzutragen, dass sie nicht auf Anhieb verständlich waren. So konnte man im Verdachtsfall auf der Uneindeutigkeit insistieren oder gar eine mit dem Zensurstandard konforme Deutung vertreten. Ein Erbe dieser Problematik ist die heutige Literaturwissenschaft. Sie vermag sich prächtig um die Bedeutung von Texten zu streiten, die absichtlich so geschrieben wurden, dass sie unterschiedlich interpretierbar sind. Im Fall der zu besprechenden Texte Kleists und Arnims heißt dies, dass jede Kontroverse um eine »richtige« Interpretation nicht von der politischen Kontroverse zu trennen ist, in welche die Autoren involviert waren.

---

<sup>7</sup> Das Paradox wird meines Erachtens zu leicht beiseite geschoben, wenn man die Formulierung im Sinne eines Plädoyers für den »Verdienstadel« liest (so Walter Pape, »Der König erklärt das ganze Volk adlig«: Volksthätigkeit, Poesie und Vaterland bei Achim von Arnim 1802–1814. In: 200 Jahre Heidelberger Romantik, hg. von Friedrich Starck, Berlin und Heidelberg 2008, S. 531–549, hier S. 545).

<sup>8</sup> »Isabella von Ägypten«, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe wird im Folgenden im Fließtext zitiert nach Achim von Arnim, Werke, Bd. 3: Sämtliche Erzählungen 1802–1817, hg. von Renate Moering, Frankfurt a.M. 1990 (= W 3), S. 622–743.

Dies gilt natürlich auch für die Interpretation, um die es im Folgenden geht. Ich werde argumentieren, dass Kleist und Arnim in den beiden Texten eine politische Form zu konzipieren suchen, die in der Realpolitik damals kaum Anhänger findet. Anders gesagt, in der Auseinandersetzung zwischen den alten ständischen Ordnungen (des protestantischen Königsreichs Preußen sowie des zuletzt noch von Österreich vertretenen Heiligen Römischen Reiches) und dem neuen französischen Modell (das sich ab 1807 in der Preußischen Reformpolitik niederzuschlagen beginnt) nehmen Kleist und Arnim eine dritte Position ein. Als Grundlage hierfür dienen, wie ich zeigen werde, theologisch-politische Argumente, die einerseits an christliche Reichsvorstellungen anschließen und somit zu der französischen Republik und zum Kaisertum Napoleons entschieden auf Distanz gehen. Andererseits kritisieren Kleist und Arnim unter theologisch-politischen Gesichtspunkten die alte ständische Ordnung für deren Tendenz, eine extreme Hierarchie zwischen Herrschern und Untergebenen auszuprägen. Damit übernehmen sie einen egalitären Ansatz, wie er anfänglich auch für die französische Republik prägend war. Anti-hierarchische Reichsständeordnung und anti-republikanischer Egalitarismus – entlang dieser Koordinaten ist meines Erachtens jene politische Form zu denken, die in »Prinz Friedrich von Homburg« und »Isabella von Ägypten« dramaturgisch bzw. narrativ ausgearbeitet wird.

### I. Gnade ohne Anmut. Kleists theologisch-politische Auslegung der *gratia*

»Prinz Friedrich von Homburg« lässt sich als ein Drama lesen, das eine gravierende Krise der politischen Form exponiert und verhandelt. Die Krise spielt sich dabei auf zwei Ebenen ab: einer außen- und einer innenpolitischen. Außenpolitisch geht es um den Krieg, in dem Brandenburg sich Mitte der 1670er-Jahre gegen einen Eroberungsfeldzug des Königreichs Schweden zur Wehr setzte, das damals mit dem absolutistischen Frankreich verbündet war. In Kleists Stück legt der Brandenburgische Kurfürst für eine Schlacht, die im zweiten Akt »hinter« der Bühne stattfindet, eine Strategie fest, die auf physische Vernichtung des Feindes zielt. Die Strategie scheitert daran, dass Homburg in der Schlacht zu früh angreift, während den schwedischen Truppen der Fluchtweg noch offen steht.<sup>9</sup> Deshalb ergibt sich

---

<sup>9</sup> Ich schließe mich diesbezüglich Wolf Kittler, *Die Revolution der Revolution oder Was gilt es in dem Kriege, den Kleists »Prinz von Homburg« kämpft?* In: Heinrich von Kleist (wie Anm. 3), S. 61–83, hier S. 80, an. Obwohl Kittlers Lesart in der Forschung teilweise zurückgewiesen wird (vgl. Bernd Hamacher, *Prinz Friedrich von Homburg*. In: Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ingo Breuer, Stuttgart und Weimar 2009, S. 80–89, hier S. 87), scheint sie mir treffend, denn der Kurfürst erklärt, dass Homburgs Angriff fälschlicherweise erfolgt sei, »eh' der Obrist Hennings / des Feindes Brücken hat zerstören können« (SW<sup>9</sup> I, 663). Demnach stand dem Feind während des verfrühten Angriffs ein Fluchtweg offen, weil die zweite Seite der Brandenburger noch nicht weit genug vorgerückt war. Vgl. auch die Erklärung Beda Allemanns, wonach Homburg »den Schlachtplan durchkreuzt und damit dem Feind erlaubt hat, sich über den Rhyn zu retten«

nur ein Teilsieg und der Kurfürst sieht sich genötigt, in Friedensverhandlungen einzutreten. In diesen wird er den schwedischen Eroberern Kompromisse zuge-stehen müssen, so dass die bisherige Existenz Brandenburgs gefährdet ist. Dieser äußeren Bedrohung korreliert eine innenpolitische Krise, die ebenfalls aus Homburgs falschem Verhalten in der Schlacht hervorgeht. Der Kurfürst taxiert den verfrühten Angriff als Befehlsverweigerung und spricht ein Todesurteil aus, doch der Prinz, der sich als tollkühner Schlachtheld wähnt, stellt Anträge auf Begnadigung. Weil er von seinen militärischen Kollegen und von seiner Geliebten – der Nichte des Kurfürsten – unterstützt wird, sieht sich der Kurfürst mit einem Auf-ruhr konfrontiert, der seine Legitimität in Frage stellt.

Beide Krisen werden von Kleist somit präzise aufeinander bezogen und auf das Fehlverhalten Homburgs zurückgeführt. Der Prinz ist dafür verantwortlich, dass die existierende politische Form unter dem Druck der Feinde *und* durch den inneren Zwiespalt unterminiert wird. Entsprechend greift auch die glückliche Lösung, die das Ende des Stücks bringt, auf beiden Ebenen: innen- wie außenpoli-tisch. Als Homburg schon zur Hinrichtung geführt wird, erlangt ihn doch noch die Begnadigung. Hierfür ist eine letzte Bitte um »eine Gnade« (SW<sup>9</sup> I, 704) aus-schlaggebend, die er kurz zuvor geäußert hatte: Indem er den Kurfürsten bat, die Friedensverhandlungen mit den Schweden abzubrechen, machte er deutlich, dass er die Konsequenzen seines Fehlers eingesehen hatte und nun die Strategie des Vernichtungskriegs teilt.<sup>10</sup> Deshalb wird am Ende des Stücks auch die außenpoliti sche Lösung absehbar: Nun können die Brandenburger doch noch die Vernich-tung des Feindes in Angriff nehmen.<sup>11</sup> Aber dies bedeutet nicht etwa, dass eine alte politische Form einfach *wieder*hergestellt wird. Vielmehr operiert Kleist mit einer tragisch-dialektischen Dramaturgie, die es mit sich bringt, dass aus der Lö-sung eine neuartige »Aufhebung« der in die Krise geratenen Form hervorgeht. Darauf deutet ansatzweise der Umstand hin, dass der Kurfürst seine Legitimität nur aufrecht zu halten vermag, indem das Todesurteil revidiert wird. So ist am

---

(Beda Allemann, Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell, aus dem Nachlass hg. von Eckart Oehlenschläger, Bielefeld 2005, S. 239).

<sup>10</sup> Kittler, Revolution der Revolution (wie Anm. 9), S. 80f., erklärt, dass der Prinz in diesem Moment »die Erfüllung der Aufgabe« leistet, »die der Kriegsplan des Kurfürsten von Anfang an enthielt«. Diese Deutung ist meines Erachtens plausibler als die ältere Benno von Wieses, der argumentiert hatte, dass der Prinz in dem Moment begnadigt werde, als er nicht mehr darum bitte: Indem Homburg »den Tod wählt«, kann er »neu geboren« werden (Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1948, Bd. II, S. 96). Allemann, Heinrich von Kleist (wie Anm. 9), S. 233 erachtet die Begnadigung hingegen »vom bloßen Handlungsverlauf her gesehen« als »unwahrscheinlich« und hält sie nicht restlos für erklärbar – schon gar nicht durch einen Sinneswandel der Protagonisten. Damit übersieht er die von Kleist klar entwickelte dramaturgische Logik.

<sup>11</sup> Man müsste hier genauer auf die berühmte und viel diskutierte Schlussszene des Stücks eingehen, in welcher der Prinz den Tod erwartet und als er realisiert, dass er begna-digt wurde, ohnmächtig zu Boden sinkt. Diese Szene wird aufgrund ihres Farce-Charakters häufig so verstanden, dass der kollektive Kriegsruf teilweise in Frage gestellt sei. Meines Erachtens bedeutet die Schein-Hinrichtung aber eher eine Art militärisches Initiationsritual, mit dem der Prinz zurück im Heer willkommen geheißen wird.

Ende zwar eine alte (und ständische) politische Form über die Krise hinweg gerettet, doch dies geschieht um den Preis eines Zugeständnisses des Kurfürsten, das eine teilweise Einschränkung seiner Macht bedeutet.

Um dieses Zugeständnis und die damit einhergehende Neuigkeit der politischen Form noch genauer zu bestimmen, ist nun wie eingangs erwähnt eine theologisch-politische Argumentation zu beachten, die Kleist der Handlung seines Dramas unterlegt. Der Zugang dazu eröffnet sich erstmals in der viel besprochenen Garten-Szene zu Beginn, in welcher der Prinz mit einem selbst geflochtenen Lorbeerkrantz in den Händen schlafwandelt und vom Kurfürsten aufgefunden wird. Hohenzollern, der den Kurfürsten begleitet, führt zur Erklärung aus, dass der Prinz einen solchen Lorbeerkrantz »an der Helden Bildern« geschen habe, »[d]ie zu Berlin im Rütsaal aufgehängt« (SW<sup>9</sup> I, 633). Kurz darauf bedauert er scherhaft, dass »hier kein Spiegel in der Nähe« sei, denn der schlafwandelnde Prinz würde sich einem solchen »eitel, wie ein Mädchen nahn / Und sich den Kranz bald so, und wieder so, / Wie eine florne Haube aufprobieren« (SW<sup>9</sup> I, 633). Mit diesen beiden Aussagen Hohenzollerns stellt Kleist, wie in der Forschung seit Längerem betont wird, einen Bezug zu seinem Aufsatz »Über das Marionettentheater« (Dezember 1810) her.<sup>12</sup> Dort schildert der Ich-Erzähler, der sich mit Herrn C. unterhält, eine sehr ähnliche Spiegel-Szene, in welcher ein junger Mann vor einem Spiegel vergeblich versucht, sich mit einem zuvor gesehenen Kunstwerk zu identifizieren; in diesem Fall mit einer antiken Statue, die als Verkörperung einer paradiesischen »Anmut« bzw. »Grazie« erscheint (vgl. SW<sup>9</sup> II, 343).<sup>13</sup> Die große Nähe zwischen den beiden Szenen lässt sich meines Erachtens so verstehen, dass Kleist beide Male mit einem sehr ähnlichen Problem befasst ist. Der scheiternde Anspruch des Prinzen auf Ehrung als militärischer Held ist in gewissem Sinne dem scheiternden Versuch des jungen Mannes vergleichbar, die in der Statue vorausgesetzte, paradiesische Anmut zu verkörpern.<sup>14</sup> Folglich könnte

---

<sup>12</sup> Vgl. z.B. Walter Müller-Seidel, Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen, hg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1958, Bd. I, S. 385–404, hier S. 389.

<sup>13</sup> Zum Stellenwert der antiken Statue – des so genannten »Dornausziehers« – und den sich daraus ergebenden Bezügen zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts (bes. Winckelmanns und Schillers) vgl. Helmut J. Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: Kleist-Jahrbuch 1998, S. 153–175, hier S. 168 sowie Christopher Wild, Theater der Keuschheit. Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der Anti-Theatralität von Diderot bis Kleist, Freiburg i. Br. 2003, bes. S. 38.

<sup>14</sup> Für den Vergleich spricht weiter, dass in beiden Fällen aus dem Anspruch auf spiegelbildliche Identifizierung mit dem Kunstwerk ein gewisser Marionetten-Status des Menschen resultiert. Im Aufsatz wird dies besonders von Herrn C. vertreten, der mittels der Marionetten die im Sündenfall verlorene Anmut wieder zu erlangen hofft. Im Drama kommt hier die in der Forschung verschiedentlich beobachtete marionettenartige Existenz des schlafwandelnden Prinzen in Betracht, der sich vom Kurfürsten, nachdem dieser ihm den Kranz aus den Händen genommen hat, wie an unsichtbaren Fäden herumführen lässt. Vgl. dazu u.a. von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel (wie Anm. 10), Bd. II, S. 92, sowie Michael Gratzke, »Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, ins Nichts,

man sagen, dass die theologische Problematik, die der ›Marionettentheater‹-Aufsatz behandelt, untergründig auch in dem ›Homburg‹-Drama präsent ist.

Dies ist deshalb bemerkenswert, weil Homburgs Anspruch auf Heldenstatus sich später im Stück als äußerst folgenreich erweist. Er lässt sich geradezu als die grundlegende tragische Hybris eruieren, denn wie sich zeigt, geht daraus als kausale Folge das gravierende Fehlverhalten in der Schlacht hervor.<sup>15</sup> Letztlich kann somit die Krise der politischen Form, die aus Homburgs Fehler in der Schlacht resultiert, auf seinen Anspruch zurückgeführt werden, als militärischer Held Anerkennung zu finden. Und damit liegt die Vermutung nahe, dass auch das theologische Problem, das Kleist – durch die Bezugnahme auf den ›Marionettentheater‹-Aufsatz – mit dem militärischen Heldentum verbindet, in die politische Krise mit hineinspielt. Dass dies tatsächlich der Fall ist, und wie der Zusammenhang funktioniert, lässt sich im weiteren Verlauf des Stücks beobachten. In der *Lösung* der Krise tritt nämlich die theologische Dimension explizit hervor – und zwar im Begriff der »Gnade«, dem Kleist hier großes Gewicht verleiht.<sup>16</sup> Dieser bezeichnet nicht nur die Begnadigung, sondern über die etymologische Verbindung von Gnade zu *gratia* klingt auch die paradiesische Grazie bzw. Anmut mit an.<sup>17</sup> Damit kann der von Kleist anfänglich nur implizit hergestellte Zusammenhang zwischen dem militärischen Heldentum und der Anmut/Grazie nachträglich bestätigt werden. Es zeigt sich, dass Homburg über den Umweg der Begnadigung (*gratia*) jene Auszeichnung als militärischer Held bzw. als graziöser/anmutiger Mensch doch noch zu erhalten hofft, für die in der Garten-Szene der Lorbeerkrantz stand.

In dieser Wiedergutmachungs-Struktur der angelegten Handlung liegt es meines Erachtens begründet, dass Kleist die Patt-Situation zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen so detailreich ausspielen lässt. Kleists dramaturgische Pointe besagt, dass das Todesurteil genau so lange *nicht* zurückgenommen werden kann, als dies eine nachträgliche Bestätigung von Homburgs erträumter Auszeichnung (und damit seiner Hybris) bedeuten würde. Hingegen kann der Prinz wie erwähnt freigesprochen werden, sobald er seinen Fehler in der Schlacht anerkennt, denn damit gibt er auch seinen falschen Anspruch auf. Er wird nun von der Todesstrafe

---

ins Nichts!« Heldentum, Grazie und Männlichkeit in Kleists ›Über das Marionettentheater‹ und ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: Publications of the English Goethe Society 78 (2009), H. 1–2, S. 60–69.

<sup>15</sup> Die Kausalitätskette führt mittels des in der Garten-Szene übergebenen Handschuhs der Prinzessin zu der Strategiesitzung der Heeresleitung, bei der Homburg geistesabwesend bleibt, so dass er den Schlachtplan nicht zur Kenntnis nimmt, weshalb er dann zu früh angreift. Vgl. dazu weiterhin Müller-Seidel, Prinz Friedrich von Homburg (wie Anm. 12), S. 400, dem zufolge die primäre Ursache für Homburgs militärischen Fehler in jener ›Selbstbezogenheit‹ zu suchen ist, die in der Garten-Szene zum Ausdruck kommt.

<sup>16</sup> Der Begriff der Gnade erscheint in SW<sup>9</sup> I, 668, 676, 678, 680f., 690, 696.

<sup>17</sup> Vgl. dazu den Hinweis Bernhard Greiners auf jene »andere Grazie, d.i. auf die Verbindung des Gesetzes mit *gratia*, der Gnade« (Bernhard Greiner, Grazie [Art.]. In: Kleist-Handbuch, wie Anm. 9, S. 331–333, hier S. 333). Zudem betont Greiner, dass Kleist sich mit der Grazie bereits in früheren Stücken – besonders in ›Penthesilea‹ und im ›Amphytrion‹ – beschäftigt.

entbunden, *ohne* die Auszeichnung als Held zu erhalten.<sup>18</sup> Damit erhält er eine andere *gratia* als jene, die er zuvor – sowohl in der Garten-Szene als auch mit dem Begnadigungsgesuch – angestrebt hatte. Es ist eine *gratia*, die *nicht* mehr mit der paradiesischen Anmut verbunden ist.<sup>19</sup>

Die neue Auslegung der *gratia* affiziert auch die Position des Kurfürsten. Wie der Kurfürst bereits in der Garten-Szene deutlich macht, in welcher er den schlafwandelnden Prinzen mit dem aus den Händen genommenen Lorbeer-Kranz verführt, ist er derjenige, der den militärischen Heldenstatus verleihen könnte. Das-selbe gilt für die nachträgliche Ehrung, die mit der vom Prinzen erhofften Begnadigung einhergehen würde. Sogar das Todesurteil, das die Auszeichnung ablehnt, ist so gesehen nur die Negation, die vom selben Standpunkt aus erfolgt, von dem die Gnade/Anmut ebenso gut verliehen werden könnte. Dieser Stand-punkt aber wird in dem Moment obsolet, als der Prinz die neuartige Gnade ohne Anmut erhält. In diesem Moment tritt hervor, dass der dramatische Konflikt und die damit einhergehende Krise der politischen Form gerade unter einem neuen Paradigma gelöst werden können, welches nicht mehr von der zuvor allseits anerkannten Machtposition des Kurfürsten ausgeht. Dem entspricht es, dass der Kur-fürst zuletzt genau gesehen *nicht* über die Begnadigung entscheidet. In dem Moment, als der Prinz sein Vergehen anerkannt hat, *kann* der Kurfürst nämlich nicht mehr anders, als ihn zu begnadigen. Anders gesagt: Während dem Kurfürsten zuerst die Entscheidungsgewalt über jene *gratia* zukommt, die das Heldentum bzw. die An-mut mit umfasst, erweist er sich im Bezug auf die neue *gratia* – im Sinne der Gnade *ohne* Anmut – als nicht entscheidungsmächtig. Die neue, Kleist'sche Gnade führt nicht vom Fürsten her, sondern sie ist, wie man sagen könnte, göttlich. Sie wird nicht verliehen sondern kommt zur Wirkung – und zwar indem der Prinz seine Gesinnung wechselt.

Hier liegt meines Erachtens ein Schlüssel zu der neuen, von Kleist entworfenen politischen Form. Kleist kritisiert die Konzeption eines Herrschers, der so weit über seinen Untergebenen steht, dass er einzelne davon durch die Verleihung des Helden- bzw. Gnadenstatus in seine Nähe erheben kann. Ein solcher Herrscher verfügt offenkundig selbst über die *gratia* im Sinne der Gnade und paradiesischen Anmut, und aus diesem Grund kann er sie weitergeben. Aber was ist von dieser

---

<sup>18</sup> Auch diesbezüglich müsste die Schlusszzene genau betrachtet werden. Meiner Ansicht nach ist die Ehrung, die Homburg hier widerfährt, als eine ebenso bloß *scheinbare* zu verste-hen wie die Hinrichtung. Beides, Scheinhinrichtung und Scheinehrung, ließe sich als Teil eines (in ziemlich bösartigem Sinne) scherhaften Initiationsrituals verstehen, das zugleich auch eine gewisse Strafe für die lange Starrsinnigkeit des Prinzen wäre. Für eine Lesart, die den Traumcharakter der Ehrung herausstreicht, vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Eine Biographie, München 2011, S. 384f.

<sup>19</sup> In diesem Punkt steht meine Lesart derjenigen Greiners diametral entgegen. Obwohl ich wie er von der Verbindung zwischen Anmut und Gnade ausgehe, die in der Begriffs-geschichte der *gratia* begründet ist, lese ich das Ende anders, denn Greiner sieht das Telos des Dramas gerade darin, dass Homburg die Grazie in der Schlacht »zu erringen« und den Kurfürsten von dieser Errungenschaft zu überzeugen habe (Greiner, Grazie, wie Anm. 17, S. 333).

Kleist'schen Kritik zu halten? Wie wäre sie realpolitisch zu situieren? Ich möchte vorschlagen, den Bezugspunkt hierfür in der Vorstellung des Gottesgnadentums (*gratia Dei*) zu sehen. Sie wurde zuerst von Konzilen und später von einzelnen Päpsten eingeführt, bevor sie im achten Jahrhundert durch Pippin den Jüngeren sowie Karl den Grossen in den Bereich weltlicher Herrschaft übertragen wurde, wo sie fortan sowohl die göttliche Erwählung als auch die Funktion des Statthalter Gottes ausdrückte.<sup>20</sup> Auf diese theologisch-politische Konzeption, die in Folge der Karolinger in vielen ständischen Ordnungen Europas mehr oder weniger manifest tradiert wurde, ließe sich Kleists Kritik im *>Homburg<* unmittelbar beziehen. Ebenso wie er sich mit dem theologischen Konzept der *gratia* auseinandersetzt, um eine neue Gnade *ohne* paradiesische Anmut zu konzipieren, so entwirft er ein neues Gottesgnadentum, in dem der Herrscher jene besondere Nähe zu Gott verliert, die er als sein Statthalter beanspruchen konnte.

Was aber bedeutet dies für die *nicht*-adeligen Untergebenen? Wird die verflachte Hierarchie, die den Adelsstand im neuartigen Gottesgnadentum auszeichnet, auch darüber hinaus eine Wirksamkeit entfalten und letztlich in der Abschaffung der Stände resultieren? Oder wird das Gottesgnadentum, obwohl neu definiert, weiterhin einem bestimmten Stand vorbehalten bleiben? In dieser Frage, so scheint mir, gibt das *>Homburg<-Drama* keinen klaren Aufschluss, da es weitgehend innerhalb des Adelsstandes spielt. Ich möchte nicht behaupten, dass Kleist damit der Frage ausweicht. Man könnte aber schließen, dass sie für ihn nicht höchste Priorität hatte. In *>Prinz Friedrich von Homburg<* jedenfalls widmet er sich in erster Linie der Entwicklung einer theologisch-politischen Argumentation, die es ermöglichen soll, die alte ständische Ordnung mittels einer neuen, egalitären Tendenz aus ihrer sowohl außen- wie innenpolitischen Krise zu retten.

## II. Das gelobte Land ist nicht das Paradies. Arnims theologisch-politische Verheißung eines ursprünglichen Volks-Christentums

Achim von Arnim war im Winter 1810/1811 als regelmäßiger Mitarbeiter für Kleists *>Berliner Abendblätter<* tätig.<sup>21</sup> Zwar standen sich die beiden Dichter, beide Anfangs Dreißig, persönlich nicht sehr nahe, und es gibt keine Hinweise darauf, dass Kleist Arnim über seine Arbeit an *>Prinz Friedrich von Homburg<* informiert hätte.<sup>22</sup> Eine gegenseitige Wertschätzung ist jedoch überliefert.<sup>23</sup> Wie ich nun zei-

<sup>20</sup> Vgl. Gottesgnadentum [Art.]. In: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 11, Stuttgart 1981, bes. Sp. 1147–1149.

<sup>21</sup> Peter Staengle zählt 13 Beiträge Arnims und weist auf weitere von der Zensur zurückgewiesene Artikel hin. Vgl. Peter Staengle, Achim von Arnim und Kleists *>Berliner Abendblätter<*. In: Universelle Entwürfe – Integration – Rückzug. Arnims Berliner Zeit (1809–1814), hg. von Ulfert Ricklefs, Tübingen 2000, S. 73–88, hier S. 84f.

<sup>22</sup> Vgl. für die Quellenlage Staengle, Achim von Arnim und Kleists *>Berliner Abendblätter<* (wie Anm. 21), S. 75–78. Es scheint, dass Arnim und Kleist sich bald nach Ankunft des letzteren in Berlin im Februar 1810 kennen lernten, ohne sich aber regelmäßig zu treffen.

<sup>23</sup> Arnim bezeichnet beispielsweise den *>Michael Kohlhaas<* (1808/1810) in einem Brief an die Brüder Grimm vom Februar 1810 als »eine treffliche Erzählung, wie es wenige gibt«

gen möchte, lässt sich zudem anhand von Arnims im Frühjahr 1811 entstandener Novelle *Isabella von Ägypten* beobachten, dass die beiden zu jener Zeit mit sehr ähnlichen Überlegungen befasst waren. Ebenso wie Kleist im *Homburg* thematisiert Arnim eine schwere Krise der politischen Form und entwirft eine Lösung dafür. Dass er dabei die Erzählform wählt und nicht die dramatische, scheint hierbei keinen wesentlichen Unterschied zu machen. Im Einzelnen sind zwar in der Konstruktion der Handlungen und in den darin entfalteten theoretischen Argumentationen einige feine Unterschiede bemerkbar, aber in den zentralen Punkten stimmen Kleist und Arnim überein.

Beide Texte gehen von historischen Fallbeispielen aus, in denen die theologisch-politischen Problemstellungen ständischer Ordnungen verortet werden. Während Kleist als Schauplatz seiner Dramenhandlung das Kurfürstentum Brandenburg im späteren 17. Jahrhundert wählt, fokussiert Arnim das Heilige Römische Reich des 16. Jahrhunderts. Der Protagonist seiner Novelle ist kein geringerer als Kaiser Karl V. (1500–1558), in dessen Regierungszeit die im Augsburger Reichs- und Religionsfrieden 1555 etablierte konfessionelle Spaltung des Reiches fällt. Der Erzähler verweist darauf mit der Formulierung von der »Trennung Deutschlands«, die Karl durch seine ungeschickte Amtsführung bewirkt habe. Wie der Erzähler weiter ausführt, soll die Novelle der Leserschaft verständlich machen, weshalb der Kaiser die Krise verantwortete. Zu diesem Zweck wird in einer fiktiven Jugendgeschichte eine Art Psychogramm Karls entworfen. Insbesondere geht es um einen »ersten Mißgriffe« seiner »Klugheit«, aus dem ersichtlich werde, weshalb später »seine wichtigsten Unternehmungen scheiterten« (W 3, 736). Der Missgriff liegt darin, dass der 16-jährige<sup>24</sup> Karl seine erste Geliebte, die Zigeunerprinzessin Isabella, mit einem Golem-Double verwechselt, weshalb er von ihr verlassen wird.

Aufgrund der Plot-Konstruktion und den interpretierenden Ausführungen durch den Erzähler ergibt sich eine kausale Verbindung zwischen der Täuschung durch den Golem und der politischen Krise, die Karl nicht zu lösen vermag. Die Hingabe an den künstlichen Menschen wird zur Chiffre oder zum Sinnbild für den

---

(zit. nach Reinholt Steig und Herman Grimm [Hg.], Achim von Arnim und die ihm nahe standen, Dritter Band: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm, Stuttgart und Berlin 1904, S. 53). Nach Kleists Suizid lobt er in einem weiteren Brief an die Brüder sämtliche literarischen Betätigungen des Verstorbenen: »seine Erzählungen«, sein »dramatische[s] Talent«, »den Phöbus, der sich doch offenbar vor den meisten Journalen auszeichnete« (ebd., S. 172). Auch verteidigt Arnim Kleist damals gegenüber Brentano, der wenig von ihm hielt. Vgl. Achim von Arnim und Clemens Brentano, Freundschaftsbriefe, hg. von Hartwig Schultz, Frankfurt a.M. 1998, S. 630. – Von Kleist seinerseits ist aus einem Brief an Marie von Kleist ein Statement überliefert, wonach er sich nach Adam Müllers Abreise aus Berlin sehr einsam fühle und nun »am liebsten« mit dem von ihm »sonst nur zu sehr vernachlässigten Achim von Arnim« in »ein näheres Verhältnis treten« würde (SW<sup>9</sup> II, 872). Dazu kam es nicht mehr, denn Arnim ließ sich, wie Kleist in demselben Brief schreibt, »seit er verheiratet ist, weder bei mir noch einem andern sehen« (SW<sup>9</sup> II, 872).

<sup>24</sup> Der historische Karl wurde 1519 – als Neunzehnjähriger – zum Kaiser gekrönt und amtete seit 1516 als König von Spanien. Da der Held in Arnims Geschichte erst den Titel eines »Erzherzog[s]« (W 3, 666) trägt, kann er höchstens sechzehn Jahre alt sein.

Zerfall des Reichs. Dies mag auf Anhieb wenig plausibel erscheinen, doch wenn man die Golem-Gestalt etwas genauer betrachtet, lässt sich rekonstruieren, wie Arnim das phantastisch wirkende Sinnbild einsetzt. Der Golem steht nämlich – in Folge der langen Rezeptionsgeschichte eines theologischen Konzepts aus dem Talmud – für den gescheiterten Versuch, einen neuen Adam, d.h. einen neuen paradiesischen Menschen, zu schaffen.<sup>25</sup> Dieser Anspruch, das Paradies herzustellen, ist der grundlegende Fehler Karls, den Arnim in der fiktiven Jugendgeschichte zur Darstellung bringt, und der den späteren Zerfalls des Kaiserreichs erklären soll. Es geht damit um eine theologisch-politische Programmatik des Kaisers, die sehr ähnlich gefasst ist wie jene, die Kleist anhand von Homburg kritisiert. So wie sich beim Prinzen – über den Bezug zum »Marionettentheater«-Aufsatz – der Anspruch bemerkbar macht, als paradiesischer Mensch (durch Gnade und Anmut ausgezeichnet) zu leben, so prägt diese Vorstellung die Politik Karls. Noch genauer könnte man sagen, dass in beiden Texten ein *doppelter* Anspruch auf paradiesische Existenz kritisiert wird: Homburg hofft die Gnade und Anmut vom Kurfürsten verliehen zu erhalten, der diese Eigenschaften somit selbst in besonderem Ausmaß verkörpert. Entsprechend ließe sich Karl auf der Seite des Kurfürsten situieren, und die paradiesischen Menschen, die er »kreiert«, wären seine herausragenden Untergaben.

Der paradiesische Mensch stellt also den gemeinsamen Zielpunkt von Kleists und Arnims theologisch-politischer Kritik an ständischen Ordnungen dar. Aber während Kleist dies anhand der Kategorien der *gratia* und des Gottesgnadentums ausführt, die infolge der Karolinger für viele christliche Herrschern zentral wurden, kommt bei Arnim ein diskursiver Anknüpfungspunkt in Betracht, der konkret im Umfeld Karls V. liegt. Der jugendliche Prinz war in Aristos Epos »Orlando Furioso« (1516) als ein zukünftiger Kaiser dargestellt worden, welcher, Christus vergleichbar, die Menschheit in den Stand Adams zurückversetzen werde.<sup>26</sup> Ariost nahm dabei eine Herrscherkonzeption Friedrichs II. (1194–1250) auf, der sich ebenfalls bereits zu einem Christus-ähnlichen Herrscher stilisiert hatte, welcher die Menschheit ins Paradies zurückführt.<sup>27</sup> Auf diese theologisch-politische Konzeption lässt sich Arnims im Golem chiffrierte Kritik an Karl direkt beziehen. Die falsche christologische Herrscherkonzeption, verbunden mit der

---

<sup>25</sup> Im Talmud wird die einzige Passage aus der hebräischen Bibel, in welcher der Begriff *golem* erscheint (Psalm 139,16), im Hinblick auf Adam gedeutet. Vgl. Gershom Scholem, Die Vorstellung vom Golem in ihren tellurischen und magischen Beziehungen. In: Scholem, Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Zürich 1960, S. 209–259, hier S. 212. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts wird der Golem in Schriften der Kabbala mit dem Thema des *künstlichen* Menschen in Verbindung gebracht, von dem in einer anderen Talmud-Passage die Rede ist. Vgl. ebd., S. 227. Fortan bezeichnet der Golem-Rohzustand den gescheiterten Versuch, die göttliche Schöpfung des Menschen nachzuahmen. Arnim war mit dem Thema durch eine Episode Jacob Grimms bekannt geworden, die er in der »Zeitung für Einsiedler« (Nr. 7, 23. April 1808) abgedruckt hatte.

<sup>26</sup> Vgl. Frances A. Yates, Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century, London und Boston, 1975, S. 26.

<sup>27</sup> Vgl. Yates, Astraea (wie Anm. 26), S. 8.

falschen Konzeption der Untergebenen als paradiesischer Menschen, liegt nach Arnims Diagnose jener schweren Krise der politischen Form zugrunde, in die Karls Reich gerät.

Eine weitere Differenz zwischen Arnim und Kleist liegt darin, wie sie die Lösung der Krise aus der Dramen- bzw. Novellen-Handlung hervorgerufen lassen. In Kleists Dramaturgie wird die alte politische Form aufgehoben, so dass die Lösung denjenigen Protagonisten gelingt, die für die Krise verantwortlich waren. Bei Arnim hingegen bleibt Karl, der den Zerfall der politischen Form bewirkt, von der Neu-Etablierung ausgeschlossen. Diese vollzieht stattdessen Isabella. Wie erwähnt verlässt sie Karl, nachdem dieser dem Golem verfiel. Anschließend versammelt sie ihr zerstreutes Volks, um es in die ägyptische Heimat zurückzuführen. Dort gründet sie ein neues Reich, das Arnim im Gegensatz zum in der Krise befindlichen Heiligen Römischen Reich als aussichtsreiche Alternative präsentiert.<sup>28</sup> Dabei fällt es zum einen auf, dass Isabella Karl gerade wegen des Golems verlässt – also wegen Karls falscher theologisch-politischer Herrscherkonzeption, die Arnim im Golem chiffriert. Zum anderen wird die alternative Herrscherkonzeption, die dem neuen Reich zugrunde liegt, in einem Krönungslied explizit dargestellt. Es erklingt in dem Moment, als die »Fürstin« sich an die Spitze ihres Volkes stellt und den Auszug nach Ägypten in Gang setzt.

Wir wecken die Schöne,  
Mit leisem Getöne,  
Es klinget die Krone,  
Vom Scepter berühret,  
Der endlos regieret,  
Vom Vater zum Sohne,  
Im Herrschergeschlechte  
Nach göttlichem Rechte. (W 3, 732)

Hier bringt Arnim mit den Herrscherinsignien der »Krone« und dem »Scepter« nochmals neue Anknüpfungspunkte für seine theologisch-politische Argumentation ins Spiel. Ohne hier genauer darauf einzugehen, ist kurz zu erwähnen, dass das Zepter in der christlichen Tradition einerseits »dem Herrn Christo [...] zugeschrieben« wird,<sup>29</sup> während es andererseits bei Kaisern und Königen seit dem

---

<sup>28</sup> In dieser Lesart schließe ich mich Dorothea von Mücke und Andrea Polaschegg an. Mücke betont, dass Karl bei Arnim als »letzte Verkörperung des Heiligen Römischen Reichs« gedeutet wird, welches durch das neue Reich Isabellas überwunden wird (Dorothea von Mücke, Blut und Wunder bei Achim von Arnim. In: Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen früher Neuzeit und Moderne, hg. von Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald, Würzburg 2005, S. 143–156, hier S. 146). Polaschegg zufolge markiert Isabellas neue Reichsgründung den »heilsgeschichtlich« konstruierten »Telos« der von Arnim in der Novelle ausgeführten »erzählerischen Bewegung« (Andrea Polaschegg, Genealogische Geographie. Die orientalistische Ordnung der ersten und letzten Dinge in Achim von Arnims »Isabella von Ägypten«. In: Athenäum 15 [2005], S. 95–124, hier S. 110f.).

<sup>29</sup> Vgl. Scepter, Zepter [Art.]. In: Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universallexikon, Bd. 34 (1742), Sp. 579, [www.zedler-online.de](http://www.zedler-online.de) (4.5.2012).

5. Jahrhundert als ein Geschenk Christi verstanden wird, welches das Gottesgnadentum und die Statthalter-Funktion zum Ausdruck bringt.<sup>30</sup> Vor diesem Hintergrund ist es entscheidend, dass Arним das Zepter in der neuartigen Reichskonzeption gerade *nicht* Isabella in die Hand gibt. Vielmehr ist es hier Gott (und zwar der christliche Gott, der sich in der Übertragung »vom Vater zum Sohne« manifestiert), welcher mit dem Zepter die Krone der Herrscherin berührt. Daraus ergibt sich, wie das Lied deutlich macht, eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem ewigen »göttlichen Recht« und dem irdischen, zeitlich beschränkten Recht, welches Isabella vertritt. Insgesamt artikuliert das Krönungslied somit eine entschiedene Absage an eine Konzeption, die im Herrscher menschliche und göttliche Attribute vermischt, wie es zum Beispiel geschieht, wenn der Kaiser, wie Karl V. bei Ariost, Christus angenähert wird.

Im Vergleich zum »Homburg«-Drama fällt an dieser neuen politischen Form insbesondere auch auf, wie die begründende Funktion Gottes gefasst ist. Dieser wirkt ähnlich gesichtslos wie jener, von dem bei Kleist die neuartige *gratia dei* herührt. In beiden Fällen ist Gott zwar als wirkungsmächtiges Prinzip für die neue politische Form grundlegend, aber er manifestiert sich nicht in einer persönlichen Erscheinung oder überhaupt im Bereich des Sichtbaren. Dies trägt offenkundig dazu bei, den Abstand zu jenen theologisch-politischen Konzeptionen zu sichern, in denen die Herrschenden oder auch einzelne auserwählte Untergebene als paradiesische und damit Gott *ebenbildliche* Menschen erscheinen – bis sie zuletzt gar mit Christus verglichen und somit eigentliche Gottmenschen werden können. Die Grenze zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen, die in der Geschichte des Christentums in vielen ständischen Ordnungen unsicher oder gar durchlässig wurde, ist in jenen neuen politischen Formen scharf gezogen, die Kleist und Arnim in ihren literarischen Texten entwerfen.

Konkret resultiert daraus in der ständischen Ordnung eine Herabstufung jener Herrscher und Adeligen, die zuvor Gott näher standen als andere. So ergibt sich eine Verflachung der Hierarchien oder gar ein egalitärer Ansatz. Aber dies geht nicht etwa mit einer Abkehr von christlichen Reichskonzeptionen einher, sondern gerade mit einer dezidiert christlichen Begründung der politischen Form. Innerhalb dieses Paradigmas – wenn man so möchte – scheint Arnim insofern noch weiter zu gehen als Kleist, als in Isabellas neuem Reich die Stände gar keine Rolle mehr spielen. Der egalitäre Zug wirkt sich hier nicht nur innerhalb der adeligen Elite, sondern deutlich darüber hinaus aus, was Arnim im Begriff des »Volkes« fasst, das die Fürstin Isabella nach Ägypten führt. Mit diesem Ägypten schließlich ist jener Punkt berührt, an dem die Differenz zwischen Arnim und Kleist am größten ausfällt. Die motivische Ausgestaltung der neuen politischen Form mittels der Fahrenden ist ein besonders verblüffender Aspekt von Arnims Novelle. Wie kommt er dazu, die Lösung der Krise – die er wie erwähnt als »Trennung Deutschlands« fasst – einer fiktiven Zigeunerprinzessin zuzusprechen? Weshalb postuliert er nicht beispielsweise ein neues lutherisches Reich, womit er die

---

<sup>30</sup> Vgl. Fears, Gottesgnadentum (wie Anm. 20), Sp. 1142, 1144.

Geschichte des Konfessionskonfliktes aufnehmen und im direkten historischen Anschluss eine Alternative zu Karl V. entwickeln könnte?

Arnims Wahl der Zigeuner ist schon deshalb erstaunlich, weil die Mythologie, der zufolge die Fahrenden aus Ägypten stammen, bereits Ende des 18. Jahrhunderts als widerlegt galt.<sup>31</sup> In der Forschung wurde deshalb bisweilen vermutet, das Zigeuner-Thema sei wenig bedeutsam, während Arnim in erster Linie ein neues Verständnis eines im ‚Blut‘ begründeten ›Volks‹ und Nationalstaats präsentierte.<sup>32</sup> Ein anderer Vorschlag lautet, Arnims Faszination für die Fahrenden im Kontext eines zeitgenössischen Orientalismus zu sehen, in welchem Ägypten als Schnittstelle von Orient und griechisch-römischer Antike verstanden wird und damit als mythisches »Ursprungsland der Kultur« erscheint.<sup>33</sup> Meines Erachtens geben diese Deutungsansätze aber der christlichen Grundlage zu wenig Beachtung, auf der Arnim Isabellas neues Reich entwirft. Eine derartige Verbindung von Zigeunern und Christentum hatte Arnim nämlich schon früher konstruiert. Ein Beispiel hierfür ist das Volkslied ›Eine Flucht nach Ägypten‹, das er 1808 in einer neuen, selbst gedichteten Version in der ›Zeitung für Einsiedler‹ druckte. Es schildert, wie ein ägyptisches Paar der Heiligen Familie auf ihrer Flucht vor Herodes Unterkunft gewährt und dann den Christusknaben als Gottes Sohn erkennt.<sup>34</sup> Damit konzipiert Arnim eine Art ägyptischer Ur-Erkenntnis Christi, und daran schließt er

---

<sup>31</sup> Beispielsweise wird in einer von Arnims wichtigsten Quellen, in Heinrich Grellmanns ›Die Zigeuner‹ (1783), die These einer ägyptischen Herkunft abgelehnt. Vgl. den Kommentar Moerings in W 3, S. 1254.

<sup>32</sup> Vgl. von Mücke, Blut und Wunder (wie Anm. 28), S. 152: »Isabella erbtt ihre königliche Position nicht als Glied einer dynastischen Kette; ihr Königtum ist Teil ihres Blutes, ihres Ägypterin-Seins. Ihre Souveränität leitet sich von etwas her, das sie mit ihrem Volk teilt.«

<sup>33</sup> Polaschegg, Genealogische Geographie (wie Anm. 28), S. 112. Als ein nahe liegendes Beispiel nennt Polaschegg die ›Mythengeschichte der Asiatischen Welt‹ (1810) von Görres, der in Heidelberg mit Arnim befreundet (und ein Mitarbeiter der ›Zeitung für Einsiedler‹) gewesen war. Polaschegg stützt sich für diesen Bezug teilweise auf Heinz Härtl, Übereuropäisches bei Achim und Bettina. In: Die Erfahrung anderer Länder. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Achim und Bettina von Arnim, hg. von Heinz Härtl und Hartwig Schultz, Berlin und New York 1994, S. 215–230. Vgl. zudem zu Arnim und Görres in Heidelberg Theodore Ziolkowski, Heidelberger Romantik. Mythos und Symbol, Heidelberg 2009, S. 119–160. Ähnlich wie Polaschegg und ebenfalls im Anschluss an Härtl situiert Holger Schwinn ›Isabella von Ägypten‹ im Kontext eines »romantischen Denkens in Synthesen«, wobei er besonders auf die von Friedrich Schlegel in der ›Reise nach Frankreich‹ (1803) entwickelte Perspektive verweist, in der ein künftiges Europa als ein »melting-pot des West-Östlichen und des Nördlichen, asiatischer Einheit und »moderner Differenzierung« erscheint (Holger Schwinn, Arnims Orientalinnen. In: Romantische Identitätskonstruktionen. Nation, Geschichte und (Auto-)Biographie, hg. von Sheila Dickson und Walter Pape, Tübingen 2003, S. 65–86, hier S. 71).

<sup>34</sup> Ein zweites Beispiel für diese Vorstellung liefert ein italienisches Volkslied, das Brentano im Auftrag Arnims für die ›Zeitung für Einsiedler‹ ins Deutsche übertrug. In diesem Lied wird geschildert, wie eine Zigeunerin der Heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten Obdach anbietet, weil sie in Maria »die Mutter von dem Sohne« erkennt, »dessen Vater himmlisch wohnet« (Arnim von Achim und Clemens Brentano, Zeitung für Einsiedler, hg. von Hans Jessen, Darmstadt 1962, Sp. 71).

meines Erachtens in ›Isabella von Ägypten‹ an. Auch hier hat die zentrale Rolle der Zigeuner mit Arnims Überzeugung zu tun, dass die ersten und in gewissem Sinne ›wahren‹ Christen aus Ägypten stammten. Als Reaktivierung dieser ägyptischen Ur-Erkenntnis Christi und als politische Umsetzung der damit verbundenen Theologumena ist Isabellas Reichsgründung zu verstehen.<sup>35</sup>

Mit dem Rückgriff auf ein fiktives Urchristentum, das sich – anders als die viel später gegründete Kirche – aus der direkten Begegnung mit dem Gottmenschen Jesus ableitet, geht Arnim weit über den historischen Rahmen hinaus, innerhalb dessen Kleist sich im ›Homburg‹ bewegt. Nach Kleist bedarf es, um die aktuelle Krise zu lösen, einer dialektischen ›Aufhebung‹ jener politischen Form, die das protestantische Königreich Preußen verkörperte. Arnim hingegen lehnt jede Anknüpfung an die historischen ständischen Gesellschaften ab, und plädiert für die radikale Neugründung eines Reichs, das ein ursprüngliches, theologisch-politisches Versprechen Jesu einzulösen vermöchte.

---

<sup>35</sup> Zwar stellen die Zigeuner in Arnims Mythologie, wie er zu Beginn der Novelle betont, gerade jene überwiegende Mehrheit der ägyptischen Bevölkerung dar, welche »die heilige Mutter Gottes mit dem Jesuskinde und dem alten Joseph verstoßen, als sie zu ihnen nach Ägypten flüchteten, weil sie nicht die Augen des Herrn ansahen« (W 3, 624). Aber insofern Isabella nun die Rückkehr vollzieht und die Zigeuner-Existenz beendet – welche Arnim als Sühne für die Verkennung Christi deutet –, wird der ursprüngliche Fehler der ägyptischen Mehrheit korrigiert und die ägyptische Ur-Erkenntnis Christi zu ihrer vollen Bedeutung gebracht.

Michael Ott

## PRIVILEGIEN

### Recht, Ehre und Adel in »Michael Kohlhaas«

Vor dem Gesetze gilt kein Unterschied der Stände. Der Adel als Stand ist aufgehoben. Alle Standesvorrechte sind abgeschafft.

*Verfassung des Deutschen Reichs vom 28. März 1849, § 137*

#### I.

»Die Ehre ist das Gesetz des Adels«:<sup>1</sup> So proklamierte es die im Jahr 1792 erschienene Schrift »Vom Adek des Dramatikers August von Kotzebue. Obwohl dem Untertitel zufolge nur das »Bruchstück eines größeren historisch-philosophischen Werks«, skizzierte Kotzebue darin nichts weniger als eine »Geschichte des Adels unter allen Völkern des Erdbodens«: Adel finde sich nämlich überall, »unter der südlichen Zone und am Nordpol«,<sup>2</sup> bei den Nomadenvölkern wie in China, bei den alten Griechen und natürlich im ganzen neueren Europa. Ubiquitär gäbe es

ohne Verabredung, ohne Zwang, dieselbe Verfassung, dieselbe Einrichtung; überall findest du *Adel*. Ist das nur Wirkung des Zufalls oder Gesetz der Natur? ja, sie wollte nicht, daß in ihrem weiten Reiche irgend ein Ding dem andern gleichen sollte; [...] sie sprach: kein *Abgrund*, sondern eine *Stufenleiter* scheide die Grasmücke vom Adler, und den Bauer vom Fürsten!<sup>3</sup>

Kotzebues »Vertheidigung des Adels«<sup>4</sup> und ihr ans unfreiwillig Komische grenzender rhetorischer Kraftaufwand verraten freilich indirekt, wie unsicher die Stellung des Adels 1792, im dritten Jahr der Französischen Revolution, in Wahrheit geworden war: Seine Schrift ist ein Krisensymptom.

Desto interessanter ist jedoch, was für den – erst kurz zuvor von der Zarin nobilitierten – Apologeten des Adels diesen ausmacht: »Die Ehre ist das Gesetz des Adels«. Damit wiederholt Kotzebue einerseits die klassische Maxime der Selbst-

---

<sup>1</sup> August von Kotzebue, *Vom Adel. Bruchstück eines größeren historisch-philosophischen Werkes über Ehre und Schande, Ruhm und Nachruhm, aller Völker, aller Jahrhunderte*, vom Präsidenten von Kotzebue, Leipzig 1792, S. 230.

<sup>2</sup> Kotzebue, *Vom Adel* (wie Anm. 1), S. 15f.

<sup>3</sup> Kotzebue, *Vom Adel* (wie Anm. 1), S. 16.

<sup>4</sup> Kotzebue, *Vom Adel* (wie Anm. 1), S. 12.

verpflichtung des Adels auf die *Ehre* als höchsten Wert, der gegenüber – so jedenfalls die Selbststilisierung – für den Adligen andere Werte wie Geld oder Vermögen, Glück oder Seelenheil zweitrangig zu sein hätten, ja die mehr zähle als das Leben selbst. Doch lässt sich der Satz auch anders verstehen: »Die Ehre« – und nicht etwa das *staatliche Recht*, wie man ergänzen könnte – »ist das Gesetz des Adels«. Kotzebue schreibt seine Apologie in der Zeit der großen Rechtskodifikationen; erst im Jahr zuvor, 1791, war das »Allgemeine Gesetzbuch für die preußischen Staaten« fertiggestellt worden, welches das gesamte Recht schriftlich kodifizierte, von der Lehre vom Gesellschaftsvertrag ausging und einen Katalog liberaler Grundrechte enthielt. Doch obwohl es gleichzeitig an der traditionell ständischen Gliederung der Rechtsordnung festhielt, wurde es nicht, wie vorgesehen, 1792 in Kraft gesetzt: Die »Angst«, schreibt Hans-Ulrich Wehler, »daß ein derart liberalisierter gesamtstaatlicher Kodex überkommene Gewohnheitsrechte verdrängen, die ständische und landesherrliche Rechtsstellung unterhöhlen könne, löste im Schatten der Französischen Revolution erbitterten adlig-konservativen Widerstand aus.<sup>5</sup> So wurde der Erlass suspendiert, das Gesetzbuch im Sinn der Kritiker überarbeitet und schließlich erst 1794 als »Allgemeines Landrecht für die preußischen Staaten« (ALR) in Geltung gesetzt.<sup>6</sup>

In Kotzebues Satz artikuliert sich also auch ein Konflikt der Normen von (ständischer, und insbesondere adliger) Ehre und (allgemeinem, staatlichem) Recht in einem umkämpften und spannungsgeladenen Modernisierungsprozess. Diesen Normenkonflikt gab es zwar schon seit der Frühen Neuzeit – man denke nur an die ebenso zahlreichen wie nutzlosen Duell-Verbote der Fürsten für ihre ehrversessenen adligen Offiziere;<sup>7</sup> doch die aufklärerischen Rechtsreformen des späten 18. Jahrhunderts verschärften ihn radikal. Denn ihre gedankliche Grundlage war letztlich die naturrechtliche Gleichheit des Rechts, die Grundbestimmung adliger Ehre aber – wie es Kotzebue betont – gerade die »naturgegebene Ungleichheit der Ehren. Die Lösung des Dilemmas lag für das »Allgemeine Landrecht« in der Reform eines der hergebrachten Mittel, diese Spannung im Rechtssystem selbst auszubalancieren, nämlich in der Neubegründung der *Privilegien*, also der vom Landesherrn verliehenen Vor- oder Sonderrechte vor allem des Adels.<sup>8</sup> »Es war«, schreibt Reinhart Koselleck in seinem »Preußen-Buch«, »für die Zukunft schlecht-

---

<sup>5</sup> Hans-Ulrich Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Erster Band: Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära, 1700–1815, München 1987, S. 241.

<sup>6</sup> Vgl. zum ALR die grundlegende Arbeit von Reinhart Koselleck, Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791 bis 1848, Stuttgart 1981.

<sup>7</sup> Vgl. Ute Frevert, Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft, München 1995, S. 38ff. Siehe allgemein zur »Ehre« Dagmar Burkhardt, Eine Geschichte der Ehre, Darmstadt 2006.

<sup>8</sup> Vgl. vor allem H[einrich] Mohnhaupt, Privileg, neuzeitlich [Art.]. In: Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte (HRG), hg. von Adalbert Erler und Ekkehard Kaufmann, Bd. III, Berlin 1984, Sp. 2005–2011.

hin entscheidend, daß die Hürde, die der preußische Staat um das Eigentum errichtet hatte, auch den Privilegien zugute kam.<sup>9</sup>

Damit gelang zwar eine vorübergehende Entschärfung des Normenkonflikts, doch um den Preis einer eigentümlichen, ja paradoxen Konstruktion der Privilegierung. Diese Paradoxie ist nicht lediglich eine von Ausnahme und Regel (also eines Sonderrechts im *ius commune*, wodurch jenes dieses tendenziell unterhöht), sondern eine der Begründung: Waren die alten Adelsprivilegien Teil einer bis ins Mittelalter zurückreichenden Herrschaftspraxis, die über die urkundliche Verleihung von Privilegien subjektive Sonderberechtigungen schuf und das *ius commune* dispensierte, und waren sie im Zug der absolutistischen Entmachtung des Adels immerhin noch in der spezifische Funktion adliger Eliten, als Ämterprivilege beispielsweise, begründet gewesen, so stellte die Neubegründung der Privilegien sie auf eine Stufe mit dem privatrechtlichen Eigentumsschutz, der keineswegs nur dem Adel zugutekam, sondern ebenso (und gerade) dem vermögenden Bürgertum.<sup>10</sup> Die neue Form der Privilegierung bewahrte also eine (Standes-)Differenz und damit einen Unterschied von Ehre und Herkommen im Recht, zugleich aber stellte sie diese über ihre Begründung indirekt infrage.

Dieses Problem ist keineswegs ein abstraktes – wie gleich zu sehen sein wird. Seine rechtshistorische und -theoretische Untersuchung ist freilich ein immenses Feld, dessen Dimensionen hier kaum angedeutet werden können.<sup>11</sup> Es ist aber auch nicht allein ein rechtsgeschichtliches Problem, denn der Normenkonflikt von ungleicher Ehre und gleichem Recht betrifft sowohl die Grundlagen politischer Herrschaft als auch die Selbstbilder und Subjektivierungsweisen Einzelner und

---

<sup>9</sup> Koselleck, Preußen zwischen Reform und Revolution (wie Anm. 6), S. 32. »[Ü]ber die Entschädigungsklausel [...] wurden die herrschaftlichen Standesrechte, die der Adel kraft Observanz, tatsächlichem oder unterstelltem Vertrag, sei es mit dem Landesherrn, sei es mit dem Untertan, herkömmlich besaß, als Eigentum verstanden. Alle Privilegien gewannen den vom Staat garantierten privatrechtlichen Eigentumsschutz« (ebd.).

<sup>10</sup> Sie verschärfen damit eine schon im Lauf des 18. Jahrhunderts erkennbare Entwicklung, den Adel zugleich politisch zu entmachten und zu disziplinieren. Vgl. Rudolf Vierhaus, Vom aufgeklärten Absolutismus zum monarchischen Konstitutionalismus. Der deutsche Adel im Spannungsfeld von Revolution, Reform und Restauration (1789–1848). In: Legitimationskrisen des deutschen Adels, hg. von Peter Uwe Hohendahl und Paul Michael Lützeler, Stuttgart 1979, S. 119–135, hier S. 123: »Wenn dieses Ziel auch in keinem anderen Staate mit vergleichbarer Konsequenz verfolgt wurde, so läßt sich doch am preußischen Beispiel paradigmatisch die Tendenz aufgeklärter Regierungen erkennen, die ständische Privilegiengesellschaft staatsfunktionalistisch umzustellen, so daß die Sonderrechte jedes Standes als vom Staat zuerkannt und zweckrational legitimiert erschienen. Daß dies nicht eine bloße Uminterpretation von unverändert bleibenden sozialen und rechtlichen Zuständen bedeutete, sondern auch eine Disziplinierung der gesamten Staatsbevölkerung anzeigt, das läßt sich an den Intentionen der Männer um das ›Allgemeine Landrecht der Preußischen Staaten‹ erkennen.«

<sup>11</sup> Vgl. Heinz Mohnhaupt, Die Unendlichkeit des Privilegienbegriffs. Zur Einführung in das Tagungsthema. In: Das Privileg im europäischen Vergleich, Bd. I, hg. von Barbara Dölemeyer und Heinz Mohnhaupt, Frankfurt a.M. 1997, S. 1–12.

sozialer Gruppen, also gleichermaßen das politische und soziale ›Imaginäre‹<sup>12</sup> und dies gilt zumal für den Adel. Das wird nicht zuletzt an der immensen Bedeutungsverschiebung des Privilegienbegriffs selbst deutlich: Seit Ende des 18. Jahrhunderts wird die »rechtliche Kernbedeutung zunehmend von der mit ihr verbundenen sozialen Statusbedeutung überlagert«<sup>13</sup> und aus dem »Privileg« daher zunehmend ein pejorativer Begriff.<sup>14</sup> Privilegien erscheinen schon in der Französischen Revolution nicht mehr als legale Repräsentation naturgegebener sozialer Differenzen, sondern im Gegenteil als fundamentaler Widerspruch zum sozialen Egalitarismus, als vernunftwidrig und Skandalon demokratischer Gleichheit vor dem Gesetz.<sup>15</sup>

Das in den Privilegien konzentrierte Spannungsverhältnis von Ehre und Recht ist daher für den Adel und das adlige Selbstverständnis um 1800, welche in letzter Zeit kulturgeschichtlich neu untersucht wurden,<sup>16</sup> ein äußerst prekärer Punkt. Dieses Spannungsverhältnis kann sich jedoch auch (und vielleicht gerade) in den Semantiken und Konfliktlagen literarischer Texte zeigen, und zwar ungeachtet der Adeligkeit ihrer Verfasser<sup>17</sup> und selbst unabhängig davon, ob ein Adliger in ihrem Zentrum steht. Das soll im Folgenden an Heinrich von Kleists ›Michael Kohlhaas‹

<sup>12</sup> Zum Begriff des (politischen) Imaginären am Beispiel der Körper-Metapher in literaturwissenschaftlicher Hinsicht vgl. Albrecht Koschorke u.a., *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt a.M. 2007, S. 11: »Es hat in Europa Tradition, dass Kollektive sich als Körper imaginieren. Die daraus hervorgehenden Metaphorik dient nicht allein der Veranschaulichung, sondern verfügt über institutionsbildende Kraft. Aus der imaginären Selbstvergegenwärtigung von Kollektiven als Körperschaften erwachsen politische und rechtliche Regulative, die für die europäische Staatsentwicklung grundlegend sind.«

<sup>13</sup> Mohnhaupt, *Die Unendlichkeit des Privilegienbegriffs* (wie Anm. 11), S. 3.

<sup>14</sup> Schon 1788 verurteilt Emmanuel Sieyès in seinem ›Essay sur les priviléges‹ diese als »erbärmliche Erfindung« und eine diesen aufgreifende anonyme Streitschrift aus dem Jahr 1800 trägt den vielsagenden Titel ›Die Privilegien des Adels in Baiern vor dem Richterstuhl der gesunden Vernunft‹. Vgl. Mohnhaupt, *Die Unendlichkeit des Privilegienbegriffs* (wie Anm. 11), S. 7f.

<sup>15</sup> Vgl. die souveränitäts- und verfassungsrechtliche Reflexion dieses Problems in Koschorke u.a., *Der fiktive Staat* (wie Anm. 12), S. 243ff.

<sup>16</sup> Vgl. aus der sozial- und kulturgeschichtlichen Forschung Hans-Ulrich Wehler (Hg.), *Europäischer Adel 1750–1950*, Göttingen 1990; Eckhart Conze und Monika Wienfort (Hg.), *Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln, Weimar und Wien 1994; Heinz Reif, *Adel im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1999; Günter Schulz und Markus A. Denzel (Hg.), *Deutscher Adel im 19. und 20. Jahrhundert*, St. Katarinen 2004. Literaturwissenschaftlich vgl. vor allem Jochen Strobel, *Eine Kulturpoetik des Adels in der Romantik. Verhandlungen zwischen ›Adeligkeit‹ und Literatur um 1800*, Berlin 2010 und zu Kleist Günter Blamberger, *Adel und Adelskultur [Art.]*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Ingo Breuer, Stuttgart und Weimar 2009, S. 241–243.

<sup>17</sup> Dass Kleist das Problem adliger Selbstverhältnisse im Zeitalter der Französischen Revolution sowohl biographisch kennt als auch literarisch reflektiert, zeigen die anregenden Aufsätze von Jochen Strobel, *Adel auf dem Prüfstand. Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹*. In: *KJb* 2005, S. 216–232 und von Michael Neumann, *Adel der Tat. Genealogie und Evidenz*. In: *KJb* 2008/2009, S. 324–348.

veranschaulicht werden: Die These dabei ist, dass »Michael Kohlhaas« stärker den Normenkonflikt von Recht und Ehre reflektiert, als die evidente Bedeutung der Rechtsdimension im Text vermuten lässt, und damit auch einen Blick auf ihre paradoxale Verbindung in den Rechtsreformen eröffnet.

## II.

Als, im zweiten Absatz von Kleists Erzählung, der Rosshändler Michael Kohlhaas »bei einer stattlichen Ritterburg, auf sächsischem Gebiete« einen Schlagbaum vorfindet, »den er sonst auf diesem Wege nicht gefunden hatte« (DKV III, 13), ruft er den Schlagwärter und fordert ihn auf, ihm zu öffnen.

Was gibt's hier Neues? fragte er, da der Zöllner, nach einer geraumen Zeit, aus dem Hause trat. Landesherrliches Privilegium, antwortete dieser, indem er aufschloß: dem Junker Wenzel von Tronka verliehen. – So, sagte Kohlhaas. Wenzel heißt der Junker? (DKV III, 13)

Schon in der Anbahnung des initialen Konflikts in Kleists Text taucht das Konstrukt eines adligen Vorrechts auf, hier: eines vom Landesherrn verliehenen »Privilegiums«, für den Grenzübertritt<sup>18</sup> Geld einzubehalten. Es ist jedoch nötig, bei diesem Punkt selbst gleich innezuhalten, denn dieses Privileg oder die Berufung darauf sind noch nicht der Grund des Konflikts.<sup>19</sup> Nicht umsonst begleitet der Zollwächter seine Auskunft ja mit einer Handlung; der Text parallelisiert sie mit dem Vorgang des Aufschließens (»indem er aufschloß<sup>20</sup>). Und Kohlhaas beklagt hier zwar den Tod des alten Schlossherren, »der seine Freude am Verkehr der Menschen hatte, Handel und Wandel, wo er nur vermogte, forthalf«, und meint angesichts der Zollschanke, »wenn der Baum im Walde stehen geblieben wäre, wärs besser gewesen, für mich und euch« (DKV III, 15); doch ist er bereit, »die Groschen, die der Zollwärter verlangte« (DKV III, 15) zu bezahlen. Die Eskalation beginnt erst danach:

damit gab er ihm das Geld und wollte reiten. Er war aber noch kaum unter den Schlagbaum gekommen, als eine neue Stimme schon: halt dort, der Roßkamm! hinter

<sup>18</sup> Dass es um eine Grenze geht, wird im »Phöbus«-Druck des ersten Teils der Erzählung deutlicher, da dort statt der »Elbe« ein »Grenzfluß« steht: »Er ritt einst, [...] als er an den Grenzfluß kam, und bei einer stattlichen Ritterburg, die ihn bewachte, einen Schlagbaum traf« (DKV III, 12); vgl. den Kommentar, DKV III, 731. Die grundlegende Differenz der Texte von 1808 und 1810 betont Roland Reuß, »Michael Kohlhaas« und »Michael Kohlhaas«. Zwei deutsche Texte, eine Konjektur und das Stigma der Kunst. In: Berliner Kleist-Blätter 3 (1990), S. 3–43.

<sup>19</sup> So wurde es, etwas pauschalisierend, oft gelesen; zuletzt z.B. auch von Sascha Karcher in seiner sonst aufschlussreichen Lektüre: Sascha Karcher, (Un-)berechenbare Räume. Topographien in Kleists Novelle »Michael Kohlhaas«. In: KJb 2005, S. 111–127, hier S. 115: »Zum »Privilegium« des Adels gehört es somit, Territorien wachsen oder schrumpfen zu lassen.«

<sup>20</sup> Ganz analog heißt es nach der anschließenden Frage von Kohlhaas, ob der »alte Herr« tot sei: »Am Schlagfluß gestorben, erwiderte der Zöllner, indem er den Baum in die Höhe ließ« (DKV III, 15; Hervorhebung M.O.).

ihm vom Turm erscholl, und er den Burgvogt ein Fenster zuwerfen und zu ihm herabeilen sah. Nun, was gibt's Neues? fragte Kohlhaas bei sich selbst, und hielt mit den Pferden an. (DKV III, 15)

Nicht nur die Wiederholung der Frage, was es Neues gibt, ist auffällig: Nach der Geldforderung am Schlagbaum<sup>21</sup> und der Berufung auf ein neues Zollprivileg kommt jetzt erst als zweite Forderung die nach einem »Paßschein« (DKV III, 15). Auch diesen verspricht Kohlhaas freilich in Dresden »zu lösen« (DKV III, 19); dann, nach der Verhandlung mit dem Junker und schon fast wieder auf dem Weg,<sup>22</sup> wird er jedoch mit der – so der Erzählerkommentar – »unverschämte[n] Forderung« (DKV III, 21) konfrontiert, als »Sicherheit« (DKV III, 19) für diesen Passschein auch noch die »Rappen selbst« (DKV III, 19) als Pfand zurückzulassen, welche er schließlich ebenfalls zu erfüllen bereit ist, »weil doch nichts anders übrig blieb« (DKV III, 21).

An dieser Struktur der Eingangsszene<sup>23</sup> ist mehreres auffällig. Zum einen zeigt sich hier schon Kleists von Klaus Müller-Salget gerade auch an diesem Text beschriebene »Vorliebe für dreigliedrige Strukturen«, die »fast stets nach dem Prinzip der Steigerung (der Klimax) aufgebaut sind«.<sup>24</sup> Zum anderen aber erfährt Kohlhaas bald darauf in der Dresdner »Geheimschreiberei«, dass zwar »die Geschichte von dem Paßschein ein Märchen sei« (DKV III, 21), und er »lächelte über den Witz

<sup>21</sup> Dass Kohlhaas hier »noch kaum unter den Schlagbaum gekommen« ist, lässt sich einerseits mit der semantischen Verdichtung anderer ›Schläge‹ in der Erzählung assoziieren (›Schlagfluß‹, die Klage des Kohlhaas wird »niedergeschlagen« usw.). Vgl. hierzu Klaus Müller-Salget, Gewalt und Gegengewalt im ›Michael Kohlhaas. Rechtfertigung der Selbsthilfe? In: Kleist zur Gewalt. Transdisziplinäre Perspektiven, hg. von Gianluca Crepaldi, Andreas Kriwak und Thomas Pröll, Innsbruck 2011, S. 125–134, hier S. 126. Andererseits korrespondiert es mit der eigentümlichen Häufung von Figurenstellungen »unter« Türen oder Toren in der Erzählung; so heißt es unmittelbar nach der ersten Forderung eines »Pfand[s]«: »Der Junker blieb wieder unter dem Schloßtor stehen« (DKV III, 19). Kohlhaas setzt sich nach der Zerstörung »unter das Tor der Burg, und erharre [...] schweigend den Tag« (DKV III, 65). Er ruht »unter dem Burgtor« (DKV III, 66). Äbtissin und Stiftsvogt von Erlabrunn treten »unter das Portal des Klosters« (DKV III, 66). Selbst Luthers Diener stellt sich »unter die halboffene Tür des Zimmers« (DKV III, 81). Es sind Betonungen von Schwellensituationen bis zum Ende, »wo sein [Kohlhaas'; M.O.] Haupt unter dem Beil des Scharfrichters fiel« (DKV III, 141).

<sup>22</sup> Vgl. DKV III, 19: »Nun! sprach der Junker, da eben das Wetter wieder zu stürmen anfing, und seine düren Glieder durchsauste: läßt den Schlucker laufen.«

<sup>23</sup> Ich bezeichne die Textpassage nach dem berühmten Eingangsabsatz der Erzählung so, weil sie ausgeprägte Züge des »szenischen Erzählens« zeigt, die für Kleists Prosa charakteristisch sind. Vgl. dazu den Kommentar, DKV III, 685 und ferner Michael Ott, »Einige große Naturscenen«. Über Kleists Erzähltheater. In: Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte, hg. von Ethel Matala de Mazza und Clemens Pörschlegel, Freiburg i.Br. 2003, S. 27–52.

<sup>24</sup> So Klaus Müller-Salget im Kommentar, DKV III, 686. Er nennt danach als Beispiele aus dem Kohlhaas: »Dreimal versucht Kohlhaas mit Hilfe von Eingaben zu seinem Recht zu kommen [...]. Dreimal steckt er Wittenberg in Brand, wobei der jeweilige Schaden immer größer wird. [...] Drei immer stärkere Heerhaufen werden gegen den Roßhändler ausgesandt«; dreigliedrig ist zudem auch das paradigmatische Satzmodell (vgl. DKV III, 687f.).

des dürren Junkers, obschon er noch nicht recht einsah, was er damit bezwecken mogte« (DKV III, 21), über das »Privilegium« selbst jedoch erfährt man – wie über so vieles in dieser Erzählung – nichts mehr, also weder, ob auch dies ein »Märchen« oder ob es dem Junker tatsächlich verliehen worden war.

Es mag vielleicht beckmesserisch klingen, sich über diese Differenz aufzuhalten, in Hinblick auf die eingangs geschilderte Brisanz des Privilegien-Begriffs scheint sie jedoch nicht unwichtig. Zum einen ist sie in Hinblick auf Kleists Umgang mit der Quelle, der Fehde des Hans Kohlhase, interessant: Der Ausgangspunkt des Konflikts war im historischen Fall ja, dass der Junker Günter von Zaschwitz dem in Sachsen weilenden Kohlhase mit den falschen und zumal für einen Kaufmann ehrenrührigen Begründung zwei Pferde abnehmen ließ, dieser habe sie gestohlen – eine adlige Anmaßung von Privilegien gibt es hier nicht.<sup>25</sup>

Zum anderen wird jedoch auch im »Michael Kohlhaas« über die Angemäßtheit des angeführten Zollprivilegs nicht geurteilt;<sup>26</sup> es wird vielmehr erst nach dieser ersten Schranke im Wortsinn eine zweite – und für Kohlhaas vorerst unverständliche – Beschränkung explizit fingiert, nämlich das »Märchen« vom Passschein, das dann – über das »Pfand« der Pferde, die dritte Forderung – wirklich den Konflikt auslöst. Der »Sinn« des Märchens, das also, was der Junker »damit bezwecken mogte«, erschließt sich nur indirekt: Der Schlossvogt, welcher ihn verlangt, erklärt, »daß ohne einen landesherrlichen Erlaubnisschein, kein Roßkamm mit Pferden über die Grenze gelassen würde« (DKV III, 15); und als Kohlhaas darauf versichert, »daß er siebzehn Mal in seinem Leben, ohne einen solchen Schein, über die Grenze gezogen sei« und »alle landesherrlichen Verfügungen, die sein Gewerbe angingen, genau kennte« (DKV III, 15), erwidert der Vogt,

daß er das achtzehnte Mal nicht durchschlüpfen würde, daß die Verordnung deshalb erst neuerlich erschienen wäre, und daß er entweder den Paßschein noch hier lösen, oder zurückkehren müsse, wo er hergekommen sei. (DKV III, 15/17)

Abgesehen von dem offensichtlichen – und damit offenbar ironischen – Widerspruch, dass die »Verordnung«, die Kohlhaas demzufolge schon siebzehn Mal »durchschlüpfend<sup>27</sup> verletzt haben soll, »erst neuerlich erschienen wäre«, wird klar, dass

<sup>25</sup> Die Kleist potentiell zugänglichen Quellen sind abgedruckt in Bernd Hamacher, Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 2003, S. 58–77, hier S. 59 (Märkische Chronik von Haffitz) und S. 68 (Mentz). Zu weiteren Quellen, vor allem der Fehdeerklärung Kohlhases und Zaschwitz' Entgegnung, und dem Vergleich mit Kleists Erzählung vgl. Malte Diesselhorst, Hans Kohlhase/Michael Kohlhaas. In: Kjb 1988/89, S. 334–356.

<sup>26</sup> Insofern ist hier Klaus Müller-Salgets Kommentar zur Adaptation des Kohlhase-Konflikts ungenau: »Aus der ehrenrührigen Behauptung, Kohlhase habe die Pferde gestohlen, wird ein Rechtsverstoß (das angemäßte Zollprivileg)« (DKV III, 710).

<sup>27</sup> Interessant an der »Paßschein«-Passage sind die Veränderungen zur Fassung im »Phöbus«: Dort lautet der erste hier zitierte Satz: »Doch der Vogt erwiderete, daß es das achzehnte Mal nicht geschehen würde« (DKV III, 14). Der Text von 1810 lässt den Vogt deutlich beleidigender werden, da er Schmuggelei unterstellt. Auch wird der Ausdruck selbst anfangs nur einmal genannt: »Der Schloßvogt [...] fragte [...] nach dem Paßschein. – Kohlhaas erwiderete ein wenig betreten, daß er, so viel er wisse, keinen habe« (DKV III, 14).

es hier abermals um Geld geht, aus der Sicht des Schlossvogts um einen »nützlichen Aderlass« »filziger Geldraffer.<sup>28</sup> Zu diesem Zweck wird hier jedoch kein adliges Privileg, sondern eine »Verordnung« und zudem die Berechtigung fingiert, den »landesherrlichen Erlaubnisschein« selbst ausstellen und sich dafür bezahlen lassen zu dürfen. Der Junker und sein Schlossvogt maßen sich also nicht unbedingt ein adliges Vorrecht an, umso klarer aber die landesherrliche Gewalt selbst, allgemeine »Verordnungen« zu erlassen und Gebühren zu erheben.

Aus dieser Perspektive bekommt auch Kohlhaas' Bemerkung zum Vogt über den »Paßschein« eine neue Dimension, »daß man ihm aber nur beschreiben mögte, was dies für ein Ding des Herrn sei« (DKV III, 15). Neben der Konnotation mit Gott, dem vielleicht scherhaft zu verstehenden »Versuch [...], die Situation zu retten« und der kritischen Anspielung auf »die Willkür der Forderung<sup>29</sup> oder ein »von dem Jungherrn geschaffenes Repressionsmittel<sup>30</sup> wird der Ausdruck »Ding des Herrn« auch zur vorwegnehmenden Infragestellung der Erklärung des Vogts, es handle sich um einen landesherrlichen »Erlaubnisschein« (DKV III, 15): Von welchem »Herrn« stammt dieses »Ding«?

Wie wichtig diese Differenz innerhalb der Eskalationsstufen der Eingangsszene ist, wird schließlich daran sichtbar, dass Kohlhaas ganz an deren Ende, als er notgedrungen die Rappen und einen Knecht zurücklässt und seine Reise fortsetzt, »halb und halb ungewiß [ist], ob nicht doch wohl, wegen aufkeimender Pferdezucht, ein solches Gebot, im Sächsischen, erschienen sein könne« (DKV III, 21).<sup>31</sup> Und eben weil es sich nicht um die Erfindung eines Privilegs, sondern um die eines allgemeinen »Gebots« handelt, kann Kohlhaas später in Dresden die »Geschichte von dem Paßschein« auch zuerst als »Witz des dünnen Junkers« (DKV III, 21) belächeln, denn er erhält von den »mißvergnügten Räte[n]« in der »Geheimschreiberei« ja »einen schriftlichen Schein über den Ungrund derselben« (DKV III, 21) und kann sich daher nicht erklären, welchen ökonomischen Zweck der »dürre[...] Junker« sich von dem so leicht widerlegbaren »Märchen« hätte versprechen

---

Dagegen heißt es 1810: »Der Burgvogt [...] fragte [...] nach dem Paßschein. – Kohlhaas fragte: Der Paßschein? Er sagte, ein wenig betreten, daß er, soviel er wisse, keinen habe« (DKV III, 15).

<sup>28</sup> Kohlhaas geht zur Burg und »der Vogt folgte ihm, indem er von filzigen Geldraffern und nützlichen Aderlässen derselben murmelte« (DKV III, 17). Erneut verschärft sich die Beleidigung im Verhältnis zum »Phöbus«-Text an dieser Stelle, wo es lautet: »[...]ndem er von Geizhälzen und nützlichen Aderlässen derselben murmelte« (DKV III, 16).

<sup>29</sup> So Bernd Hamachers Kommentar: Hamacher, Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas (wie Anm. 25), S. 12.

<sup>30</sup> So Klaus Müller-Salgets Kommentar (DKV III, 732).

<sup>31</sup> Auch diese Reflexion des Protagonisten wird in der Buch- gegenüber der »Phöbus«-Fassung eingefügt, ebenso wie die anschließende Stelle über den »Witz des dünnen Junkers« (vgl. DKV III, 20f.). Zusammen mit der Veränderung der »Paßschein«-Passage zuvor (vgl. Anm. 27) ergibt sich das Bild, dass Kleist hier die Anmaßung des Junkers (bzw. seines Vogts) präziser fassen wollte. Das mag teils dem »Bemühen des Autors« geschuldet sein, »das Vorgehen des Kohlhaas als verständlich und grundsätzlich gerechtfertigt erscheinen zu lassen« (Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 200) wie in anderen Erweiterungen der Buchfassung gegenüber dem »Phöbus«.

können. Es ist freilich am Ende genau jener Nutzen, den der adelige Gegner des historischen Hans Kohlhase aus *dessen* Pferden gezogen hatte, nämlich sie bei der Feldarbeit zu gebrauchen.

### III.

Was bedeutet nun diese eigentümliche Struktur der Eingangsszene? Es gilt hier mehrere Ebenen zu unterscheiden. Zum einen ist es – fiktionsintern – offenkundig nicht einfach so, dass der adelige Gegner des Michael Kohlhaas, so durch und durch negativ die Figur auch in der Erzählung gezeichnet ist, hier durch die Erfindung von Adelsprivilegien den bürgerlichen Rosshändler Kohlhaas willkürlich schikaniert und schädigt. Denn ob das »[...] landesherrliche[ ] Privilegium« (DKV III, 13) angemäßt ist oder nicht, lässt die Erzählung wie gesagt offen, fingiert ist dagegen die landesherrliche Verordnung über Passscheine. Strukturell ist damit der Konfliktanlass jenem des historischen Falls von Hans Kohlhase einerseits sogar vergleichbarer (und Kleist somit in dessen Adaptation präziser), als es vordergründig den Anschein hat, denn die Begründung von Kohlhases Gegner für die Wegnahme der Pferde berief sich ja im Vorwurf des Diebstahls ebenso auf allgemeines Gesetz, nicht etwa eine besondere Adelsstellung.<sup>32</sup> Andererseits aber ist die Fingierung einer landesherrlichen Verordnung durch den Junker nicht einfach unrechtmäßige Berufung auf ein bestehendes Gesetz, sondern eine Anmaßung legislativer Gewalt.<sup>33</sup>

Wichtiger wären freilich, zweitens, die Konsequenzen für die ihrerseits zweite Ebene der Rechtsproblematik in der Erzählung – nicht die historische des sechzehnten Jahrhunderts, sondern jene für Kleist zeitgenössische der aufklärerischen Rechtsreform, des Naturrechts-Denkens und der nachrevolutionären, romantischen Rechtsphilosophie (beispielsweise Adam Müllers). Doch so evident es ist, dass in der Erzählung auch aktuelle Rechtsfragen verhandelt werden, erbrachten hier die Forschungs-Diskussionen – sei es über eine Position Kleists, sei es über wesentliche Einflüsse von Hobbes, Rousseau, Kant, Fichte oder anderen darauf –

---

<sup>32</sup> Auf die weitere Vergleichung dieser Ebene (der historischen Rechtsverhältnisse im 16. Jahrhundert) kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. neben Diesselhorst, Hans Kohlhase/Michael Kohlhaas (wie Anm. 25) vor allem Hartmut Boockmann, Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des »Michael Kohlhaas«. In: KJb 1985, S. 84–108 und ferner Christoph Müller-Tragin, Hans Kolhase und Michael Kohlhaas – Unwahr-scheinliche Wahrhaftigkeiten. In: Heilbronner Kleist-Blätter 7 (1999), S. 9–40.

<sup>33</sup> Insofern ist hier Joachim Rückerts »positivrechtliches Exerzitium« etwas ungenau, in dem er die Dimensionen des »Rechtsfalls« nach Maßstäben des ALR repetiert: Aus Kohlhaas' Sicht kann man wohl von einer »unrechtmäßigen Paßscheinforderung« bzw. einer »unrechtmäßigen Pfandnahme« sprechen, aus der Sicht des ALR selbst, das ja Gewalt- und Justizmonopol gerade durchsetzen wollte, ist die Anmaßung der Rechtsetzung aber nicht lediglich ein einfacher Rechtsbruch (Joachim Rückert, »... der Welt in der Pflicht verfallen ...«. Kleists »Kohlhaas« als moral- und rechtsphilosophische Stellungnahme. In: KJb 1988/89, S. 375–403, hier S. 376f.).

kaum Einigkeit,<sup>34</sup> und ebenso wenig kann die Frage, wie die Überblendung der verschiedenen historischen Diskursebenen innerhalb des (fiktionalen) Texts der Erzählung aufzulösen wäre, schon als beantwortet gelten.<sup>35</sup> Mit entsprechender Vorsicht wäre daher über eine Signifikanz des »Privilegiums« für diese Ebene von zeitgenössischen Rechtsdiskursen zu urteilen.

Immerhin aber erfährt man durch den »Zöllner«, dass es »dem Junker Wenzel von Tronka verliehen« (DKV III, 13) worden sei, also dem jungen Nachfolger des am Schlagfluss gestorbenen »alte[n] Herr[n]« (DKV III, 15). Es gehört mithin dem doppelt »Neuen« an, das Kohlhaas vorfindet. Dem einen »Neuen« (»Was gibt's hier Neues?«), dem Privileg, zollt er hier, wenngleich es unerfreulich ist, im Wortsinne Tribut; das zweite Neue aber (»Nun, was gibt's Neues?«), die angeblich »neuerlich erschienen[e]« Passschein-Verordnung, provoziert letztlich den Konflikt. So viel Semantik des »Neuen« legt eine zumindest versuchweise Deutung im Horizont der durch das ALR veränderten neuen Privilegienpraxis nahe: In deren Sinn wäre ein Zoll-Privileg, das dem Junker Einnahmen schafft, eine staatlich geschützte adlige Geldquelle, da es dem Eigentum (z.B. des Kohlhaas) rechtlich gleichgestellt wäre. Die Anmaßung staatlicher Beschränkungs- und Besteuerungsmacht aber wäre ein eklatanter Verstoss gegen das gerade im ALR durchgesetzte staatliche Gesetzesmonopol und den nunmehr allen, also auch Bürgern, staatlich garantierten Eigentumsschutz.<sup>36</sup> Diese differenzierende Transformation des historischen Konflikts um Kohlhase entspräche also exakt jenem um 1800 greifbaren Paradoxon gleichzeitig bestehender Privilegierung Einzelner und rechtlicher Gleichstellung aller – und dies wird umso deutlicher, nimmt man den Fortgang der Erzählung hinzu: Denn es ist ja nicht das schiere Unrecht des Junkers, das Kohlhaas zum Selbsthelfer werden und sein »Geschäft der Rache« übernehmen lässt, sondern die der *sozial* privilegierten Stellung des Adels geschuldete Niederschlagung seiner Versuche, sich Recht zu verschaffen.

Erneut könnte man nun hier einwenden, dass es für diesen Fortgang letztlich irrelevant ist, auf welche Weise das initiale Unrecht geschieht; schließlich ist vom

<sup>34</sup> Vgl. neben Diesselhorst, Hans Kohlhase/Michael Kohlhaas (wie Anm. 25), Boockmann, Mittelalterliches Recht bei Kleist (wie Anm. 32) und Rückert, »... der Welt in der Pflicht verfallen ...« (wie Anm. 33) vor allem die weiteren Beiträge im Kjb 1988/89 sowie die konzise Darstellung bei Bernd Hamacher, Schrift, Recht und Moral. Kontroversen um Kleists Erzählen anhand der neueren Forschung zu »Michael Kohlhaas«. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Anton Philipp Knittel und Inka Kording, Darmstadt 2003, S. 254–278, hier S. 257ff.

<sup>35</sup> Vgl. Bernd Hamacher, Michael Kohlhaas [Art.]. In: Kleist-Handbuch (wie Anm. 16), S. 97–106, hier S. 99f.

<sup>36</sup> Etwas unklar sind an diesem Punkt die Überlegungen von Wolfgang Pircher, Geld, Pfand und Rache. Versuch über ein Motiv bei Kleists »Kohlhaas«. In: Kjb 2000, S. 104–117. Seine Beschreibung des »Privilegiums« als »[e]in Papier, das auf ein Sonderrecht verweist, das zu nichts anderem dient, als die Umwandlung von Recht in Geld zu bewerkstelligen« (S. 106) ist irritierend. Schon von der Papierform des Privilegs (z.B. einer Urkunde?) ist im Text nirgendwo die Rede (im Gegensatz zu den mehreren Dutzend anderer Schriftstücke, die im Text ja auffällig sind). Noch viel weniger aber geht es um »Papiergegeld« (ebd.) – der Text spricht eindeutig von »Groschen« (DKV III, 15).

»Privilegium« danach im Text der Erzählung nie mehr die Rede.<sup>37</sup> Doch gilt es noch eine dritte Ebene zu berücksichtigen: Das »Privileg« besitzt nicht nur eine rechtliche, sondern eine elementar soziale Bedeutung, da es auch die »Gesetze von Ehre und Stand betrifft und bestätigt; die neue Privilegien-Begründung im ALR hatte diesen allerdings *innerhalb* des Rechts eine neue ökonomie-analoge und nicht länger staatsfunktionalistische Grundlage zu geben versucht. Doch berücksichtigt man, dass für das Selbstbild des Adels gerade die Unabhängigkeit des eigenen Lebensstils von ökonomischen Kalkülen zentral und Adligen deshalb der Weg in »bürgerliche Berufe« wie Kaufmann oder Händler versperrt war, wird die Paradoxie der neuen Begründung hier greifbar: Insofern nämlich im adligen Selbstverständnis »imaginäre« Ehre und Geld förmlich *gegensätzliche* Werte sind und die bürgerliche Orientierung an Geld, Nutzen und Gewinn für den Adel tendenziell verächtlich ist, wird die neue eigentums-analoge staatliche Garantie adliger Privilegien ein innerer Widerspruch zu diesem Selbstbild.<sup>38</sup>

Genau von solchen Spannungen im adligen Selbstbild und ihren Konsequenzen für das Standesverhältnis erzählt nun aber, wie im Folgenden gezeigt werden soll, die Eingangssequenz des »Michael Kohlhaas« ebenfalls, und ebenso jene »Abdecker-Szene«, die man aus gutem Grund stets als einen entscheidenden Wendepunkt der Erzählung gesehen hat.

#### IV.

Denn Kohlhaas ist bei der initialen Passage der Tronkenburg nicht nur mit eskalierenden und signifikant unterschiedlichen Forderungen konfrontiert, sondern auch

---

<sup>37</sup> Dagegen versuchen die »staatsklugen Ritter« (DKV III, 103) im späteren Gerichtsverfahren in Dresden, die Unschuld des Junkers unter anderem durch ein »kurfürstliches Edikt« zu belegen, »worin, vor einem Zeitraum von zwölf Jahren, einer Viehseuche wegen, die Einführung der Pferde aus dem Brandenburgischen ins Sächsische, in der Tat verboten worden war: zum sonnenklaren Beleg nicht nur der Befugnis, sondern sogar der Verpflichtung des Junkers, die von dem Kohlhaas über die Grenze gebrachten Pferde anzuhalten« (DKV III, 104).

<sup>38</sup> Die vielleicht bis heute luzideste Beschreibung dieser Eigentümlichkeit adligen Lebensstils findet sich im »Exkurs über den Adek in Georg Simmels »Soziologie: Den »Vorrechte[n]« des Adels entsprechen nämlich auch »Beschränkungen und Nachteile«, die einschränkenden Verpflichtungen des »Noblesse oblige«. »Erst darin, daß den unteren Massen vieles gestattet ist, was dem Adligen verboten ist, liegt die tiefste Verachtung und Vergleichsgültigkeit jener: sie werden der strengen Normierung nicht für wert gehalten. Der Nicht-Adlige mag, wenn er will, dieselben Verzichte leisten, aber das gehört nicht zu seiner sozialen Position, es ist eine irrelevante Privatsache – für den Adel aber ist es soziale Pflicht, oder richtiger: es ist sein Standesvorrecht, vieles nicht zu dürfen – wovon der Typus vielleicht das Verbot des Handeltreibens ist, das von den alten Ägyptern her die ganze Geschichte des Adels durchzieht«. So werde »diese Unterschiedlichkeit gegen alles Nicht-Adlige erst durch die *beiden* Bestimmungen ganz umschrieben: daß der Adel darf, was andre nicht dürfen, und daß er nicht darf, was andre dürfen« (Georg Simmel, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1992, S. 818ff.).

mit der Hierarchie der junkerlichen Wirtschaft. Die erste Forderung erhebt der Zollwärter, die nächste nach dem »Paßschein« der Burgvogt,<sup>39</sup> die Pfandforderung der »Rappen selbst« zuerst der »Verwalter« (DKV III, 19), und über allem herrscht – seltsam unentschieden, ja verlegen scheinend<sup>40</sup> – der Junker. Sein erstes Auftreten wird mit einer bei Kleist stets auffälligen und häufig die Kontingenz betonenden Wendung eingeleitet:

Es traf sich, daß der Junker eben, mit einigen muntern Freunden, beim Becher saß, und, um eines Schwanks willen, ein unendliches Gelächter unter ihnen erscholl, als Kohlhaas, um seine Beschwerde anzubringen, sich ihm näherte. Der Junker fragte, was er wolle; die Ritter, als sie den fremden Mann erblickten, wurden still; doch kaum hatte dieser sein Gesuch, die Pferde betreffend, angefangen, als der ganze Troß schon: Pferde? Wo sind sie? ausrief, und an das Fenster eilte, um sie zu betrachten. (DKV III, 17)

Nicht umsonst aber erinnert dieser initiale Auftritt an die Ritter der Tafelrunde, welche der Junker wenig später selbst ins Spiel bringt (»der Junker sagte, daß er [Kohlhaas, M.O.] nach der Tafelrunde reiten und sich den König Arthur aufsuchen müsse, wenn er die Pferde so anschlage«; DKV III, 17). Sein einziges Interesse, von dem man erfährt, gilt den Pferden und der Jagd; sein nächster Auftritt zeigt ihn »mit einem Schwarm von Rittern, Knechten und Hunden, von der Hasenhetze kommend« (DKV III, 25), beim dritten – es ist schon der Überfall des Kohlhaas auf die Tronkenburg – sitzt er erneut unter seinesgleichen, »dem Troß junger Freunde, der bei ihm war«, welchem er »unter vielem Gelächter« »den Rechtsschluß, den ihm der Roßkamm übermacht hatte, vorlas« (DKV III, 63). Der Junker von Tronka, wie ihn die Erzählung fast karikierend vorführt, lebt innerhalb eines »Mittelalter-Phantasmas«,<sup>41</sup> umgeben von anderen Rittern<sup>42</sup> auf einer »stattli-

<sup>39</sup> Der Text zeigt sich semantisch unentschieden zwischen »Burgvogt« und »Schloßvogt«: In beiden Versionen wird die Figur als »Burgvogt« eingeführt, wandelt sich aber rasch in den »Schloßvogt« (DKV III, 14f.). »Burgvogt[]« wird nur noch einmal gebraucht (DKV III, 24f.), »Schloßvogt« dagegen über zwanzig Mal (DKV III, passim). Ebenso wandelt sich die Bezeichnung der »stattlichen Ritterburg« (DKV III, 12f.) alsbald in ein »Schloß« (DKV III, 14f.), allerdings auch wieder in eine »Burg« (DKV III, 16f. u.ö.) zurück. Auch diese Unentschiedenheit scheint für die Überblendung adliger Selbstbilder in der Erzählung signifikant.

<sup>40</sup> Vgl. Anm. 21; ferner: »Der Junker antwortete, mit einem verlegenen Gesicht, indem er abging: ja, Kohlhaas, den Paß mußt du lösen« (DKV III, 19).

<sup>41</sup> So die treffende Formulierung, mit der Jan-Dirk Müller Kleists anachronistisch anmutende Symbolwelt in der Erzählung »Der Zweikampf« beschreibt. Vgl. Jan-Dirk Müller, Kleists Mittelalter-Phantasma. Zur Erzählung »Der Zweikampf«. In: KJb 1998, S. 3–20. Was im Mittelalter-Phantasma des Junkers Wenzel jedoch merkwürdigerweise fehlt, sind Frauen; die einzigen, von denen in Bezug auf ihn die Rede ist, sind seine Tante Antonia, die »Äbtissin« des »Fräuleinstift[s], Namens Erlabrunn« (DKV III, 65) ist, und »die alte, von Gicht geplagte Haushälterin, die dem Junker die Wirtschaft führte« (DKV III, 64). Auch hierin, bzw. im Gegensatz dieser unfruchtbaren Junkerschaft zur bürgerlichen Familie des Kohlhaas, mag man einen Reflex der Adelsdiagnostik der Erzählung lesen.

<sup>42</sup> Die Ankunft zweier weiterer begründet auch die Ausquartierung von Kohlhaas' Rappen in einen »Schweinekoben«, von der Herse später berichtet; »[e]s hauseten jetzt in Allem sieben Ritter auf der Burg« (DKV III, 33).

chen Ritterburg« (DKV III, 13), lachend über die Forderungen bürgerlicher Rechtsgleichheit, fern der Residenzstadt und ihres Hofs, an dem seine Vettern zu Vertrauten des Kurfürsten aufgestiegen sind.

Daher gilt sein Interesse, als die ›Ritter‹ in der Eingangsszene die Pferde des Kohlhaas begutachten, auch dem für die Jagd tauglichen »mächtige[n] Schweißhengst« (DKV III, 17); dagegen drängt ihn aber sein »Verwalter [...], ein Paar Rappen zu kaufen, die er, wegen Pferdemangels, in der Wirtschaft gebrauchen zu können glaubte« (DKV III, 17). Überdeutlich wiederholt sich die Opposition, als nach einem guten Angebot, das Kohlhaas für die Rappen macht, der Junker meint, »daß er für den Schweißfuchs wohl, aber nicht eben für die Rappen, Geld ausgeben mögte« (DKV III, 19):<sup>43</sup> Die Einnahmeseite der Ökonomie überlässt der Junker seinem Verwalter und dem Schlossvogt, um sich desto ausschließlicher seinem ›ritterlichen‹ Lebensstil widmen zu können.

Welche Spannung sich damit aber *innerhalb* der ›Adelskultur‹ auf der Tronkenburg eröffnet, kennzeichnet der Text mit einer anderen Opposition. Während der Junker selbst als »dür्र« beschrieben wird – das Wetter »durchsauste« »seine dürren Glieder« (DKV III, 19), er hält sich »die Wamsschöße frierend vor den Leib« (DKV III, 21), schließlich ist explizit vom »dürren Junker[ ]« die Rede (DKV III, 21)<sup>44</sup> – wird der Burg- oder Schlossvogt als das Gegenteil vorgestellt. Schon sein erster Auftritt betont das, »indem er sich noch eine Weste über seinen weitläufigen Leib zuknüpfte« (DKV III, 15); später wird er – in der Perspektive von Kohlhaas – als »nichtswürdige[r] Dickwanst« (DKV III, 25) bezeichnet. Es findet eine Art Spaltung der ökonomischen Einheit ›Ritterburg‹ statt, in den verschwenderisch anökonomisch lebenden, aber sichtlich ausgezehrten ›Ritter‹ einerseits und seinen sozusagen gefräßigen Vogt andererseits. Dass aufgrund von dessen Behandlung aus den zwei »glatten und wohlgenährten Rappen« des Kohlhaas »ein Paar dürre, abgehärmte Mähren« (DKV III, 23) werden, bestätigt diese korporale Dimension nur nochmals.

Projiziert man auch diese Differenz auf die Situation um 1800, also auf jene für einen Adligen eigentlich inakzeptable ökonomie-analoge Begründung seiner privilegierten Stellung, würde hier die *Reaktion* darauf, nämlich die phantasmatische Spaltung in ein anachronistisches Rittertum und eine jenseits rechtlicher Regularien agierende Ökonomie angedeutet. Doch nehmen sich dieser Junker und seine Untergebenen damit gegenüber dem bürgerlichen Händler nicht nur recht-

<sup>43</sup> Die Pferde und ihre Differenzen sind auch im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ wichtig, so auch der »Goldfuchs« des Prinzen (DKV II, Vs. 744) und der Fuchs, mit dem Stallmeister Froben den Schimmel des Kurfürsten in der Schlacht ersetzt (vgl. DKV II, Vs. 664, 671). Vgl. dazu Hans Jürgen Scheuer, Pferdewechsel – Farbenwechsel. Zur Transformation des adligen Selbstbilds in Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: KJb 2003, S. 23–45.

<sup>44</sup> Der Fortgang der Erzählung bestätigt dies, indem er neben der Feigheit des Junkers auch seine Schwäche betont, wegen der er selbst in Sicherheit »aus einer Ohnmacht in die andere« fällt und mit »Essenzen und Irritanzen« (DKV III, 71) behandelt werden muss. Bezeichnend für die angedeutete imaginäre Spaltung ist auch seine Lüge gegenüber den ihn beschimpfenden Verwandten, er habe »von dem ganzen verwünschten Handel [ ], der ihn ins Unglück stürze, nur wenig gewußt« (DKV III, 90).

lich unbegründete Forderungen heraus, sondern verlieren auch jene Haltung des »alte[n] Herr[n], der [...] Handel und Wandel, wo er nur vermogte, forthalß« (DKV III, 15) – eben weil er, wie man vielleicht ergänzen könnte, als Adliger zweifelsfrei über diesem »Handel« stand. Der initiale Konflikt zeigt darum neben dieser Spaltung auch eine Eskalation von Demütigungen und Ehrverletzungen, die Kohlhaas widerfahren – und die jenem ehrenrührigen Vorwurf an den historischen Hans Kohlhase, er habe die Pferde gestohlen, zunächst wiederum analog zu sein scheinen.

Denn ist die Szene am Schlagbaum (der Zöllner lässt Kohlhaas warten und tritt erst »nach einer geraumen Zeit« aus dem Haus, obwohl »eben der Regen heftig stürmte«; DKV III, 13) nur eine Unhöflichkeit, steigert sich auch dies signifikant, als der Burgvogt ihm ein »[D]urchschlüpfen« durch bestehende Verordnungen (DKV III, 15), also Schmuggelei unterstellt. Anschließend murmelt er beleidigend »von filzigen Geldraffern«, und danach heißt es: »[B]eide traten, mit ihren Blicken einander messend, in den Saal« (DKV III, 17). Ist die Spannung hier schon mit Händen zu greifen und wird Kohlhaas vom Junker gar körperliche Gewalt angedroht (»so schmeißt ihn wieder über den Schlagbaum zurück«; DKV III, 21), so beleidigt ihn, als er aus Dresden zurückkehrt, erneut der Schlossvogt als »Grobian« (DKV III, 23) und droht, die Hunde auf ihn zu hetzen. Darauf heißt es:

Dem Roßhändler schlug das Herz gegen den Wams. Es drängte ihn, den nichtswürdigen Dickwanst in den Kot zu werfen, und den Fuß auf sein kupernes Antlitz zu setzen. (DKV III, 25)

Es ist bezeichnenderweise der Schlossvogt und nicht der Junker selbst, den Kohlhaas hier als Gegenüber in einer Zweikampf-Situation imaginiert. Der Text fährt aber mit dem berühmten Satz fort: »Doch sein Rechtgefühl, das einer Goldwaage glich, wankte noch« (DKV III, 25);<sup>45</sup> die imaginierte körperliche Selbstrache wird suspendiert – oder jedenfalls aufgeschoben.

Der initiale Konflikt und seine im Lesen mitvollzogene psychologische Dynamik<sup>46</sup> wird also durch zwei Dimensionen oder Semantiken bestimmt, derjenigen des Rechts, aber auch einer sozusagen mitlaufenden Semantik der Ehre. Das gilt für beide Seiten: Indem der mit dem Junker verbundene Schlossvogt Kohlhaas als »filzigen Geldraffer[ ]« beleidigt, zitiert er gewissermaßen die adelige Verachtung bürgerlichen Handels; doch ist damit die Spaltung des adligen Selbstbilds (und die Ironie) erneut greifbar – ist er doch selbst nichts anderes als ein »Geldraffer, der geldraffende Teil nämlich jenes scheinbar ökonomie-enthobenen Ritters.

Kohlhaas aber lässt, »die Schimpfreden [...] niederschluckend« (DKV III, 25), sozusagen protokantianisch nur eine dieser Dimensionen gelten, die rechtliche. Er

<sup>45</sup> Vgl. zur Ambivalenz dieses Bildes Hamacher, Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas (wie Anm. 25), S. 15.

<sup>46</sup> Es ist offenkundig die in der Eingangsszene ausgeprägte interne Fokalisierung, die den Effekt dieses »Mitvollzugs« erzeugt: Von Beginn an werden Gedanken (Kohlhaas »überschlug eben, wie er den Gewinst [...] anlegen wolle«; »[n]un, was gibt's Neues? fragte Kohlhaas bei sich selbst«; DKV III, 13, 15) und Gefühle (»aus einer dunkeln Vorahnung«; DKV III, 19) des Protagonisten in die Narration eingespielt.

ist sogar »geneigt«, heißt es, »trotz der erlittenen Beleidigungen [...]« »den Verlust der Pferde« »zu verschmerzen«, falls seinem Knecht »eine Art von Schuld beizumessen sei« (DKV III, 27). Die Semantik der Ehre wird also deutlich in den Text eingespielt, aber nur, um sie als – vorerst – irrelevant für Kohlhaas' Handeln zu kennzeichnen. Das gilt selbst für die gröbste Beleidigung, die Kohlhaas widerfährt und die der Text in einer auffälligen Dezenz-Markierung wiedergibt: »Der Junker, indem ihm eine flüchtige Blässe in's Gesicht trat, stieg vom Pferde, und sagte: wenn der H... A... die Pferde nicht wiedernehmen will, so mag er es bleiben lassen« (DKV III, 27). Auch hier folgt keine Empörung, aber eine bezeichnende Vorausdeutung des Textes: »Kohlhaas sagte, daß er eher den Abdecker rufen, und die Pferde auf den Schindanger schmeißen lassen, als sie so, wie sie wären, in seinen Stall zu Kohlhaasenbrück führen wolle« (DKV III, 27).

Trotz der Ehrverletzung und Demütigung ist es somit nicht individuelle oder beispielsweise Kaufmanns-Ehre, sondern das allgemeine Recht, das als bestimmd für Kohlhaas' Handlungen gezeigt wird: Gerade die Bändigung des primären Affekts und das »Niederschlucken« der »Schimpfreden« symbolisieren seine »Rechtschaffenheit«,<sup>47</sup> also sein Vertrauen auf Gerichte und den Landesherrn als die einzigen Instanzen, welche ihm Genugtuung verschaffen könnten. Kohlhaas prätendiert nicht etwa Ehrengleichheit der Stände, sondern Rechtsgleichheit der Bürger.<sup>48</sup>

Doch die demütigende Behandlung und Beleidigung bleibt als deutlich ange spielte Dimension des initialen Konflikts neben dem Rechtsbruch latent vorhanden. Evident wird dies, als Kohlhaas ein »Gefühl« sagt,

und dies Gefühl faßte tiefere und tiefere Wurzeln, in dem Maße, als er weiter ritt, und überall, wo er einkehrte, von den Ungerechtigkeiten hörte, die täglich auf der Tronkenburg gegen die Reisenden verübt wurden: daß wenn der ganze Vorfall, wie es allen Anschein habe, bloß abgekettet sein sollte, er mit seinen Kräften der Welt in der Pflicht verfallen sei, sich Genugtuung für die erlittene Kränkung, und Sicherheit für zukünftige seinen Mitbürgern zu verschaffen. (DKV III, 27)

So richtig es ist, dass Kohlhaas hier seinen »Fall als exemplarisch und sich selbst als repräsentativ zu begreifen«<sup>49</sup> beginnt und die Rede von der »Sicherheit« der »Mitbürger« und von »Ungerechtigkeiten« die allgemeine und rechtliche Dimension dieses Falls hervorheben, so deutlich bleibt der Bezug auf ihn selbst: Die

---

<sup>47</sup> Kohlhaas wird auch nicht, wie etwa der Waffenschmied Theobald Friedeborn aus Heilbronn, der ja seinerseits einen Adligen vor ein Gericht fordert, als »ehrsam[ ]« (DKV II, Vs. 7) bezeichnet, sondern als »rechtschaffen« – freilich bekanntlich als »einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (DKV III, 13).

<sup>48</sup> Vgl. Susanne Lüdemann, Literarische Fallgeschichten. Schillers »Verbrecher aus verlo renener Ehre« und Kleists »Michael Kohlhaas«. In: Das Beispiel. Epistemologie des Exemplari schen, hg. von Jens Ruchatz, Stefan Willer und Nicolas Pethe, Berlin 2007, S. 208–223, hier S. 218: »Statt eines von vorne herein sozial Ausgegrenzten wird uns in Kohlhaas das »Muster eines guten Staatsbürgers« vorgeführt, den nicht seine verlorene Ehre, sondern sein im Übermaß vorhandenes und infolgedessen ausschweifendes Rechtsgefühl zum Räuber und Mörder macht«.

<sup>49</sup> Vgl. den Kommentar in DKV III, 735.

»Pflicht«, »sich Genugtuung für die erlittene Kränkung« zu »verschaffen«, spielt beide genannten Dimensionen an, das verletzte Recht ebenso wie die gekränkte Ehre.<sup>50</sup> Diese Verknüpfung von Rechtsbruch und Ehrverletzung wird direkt anschließend in der Erzählung des Knechtes Herse von seiner schimpflichen Verjagung durch die Hundemeute aus der Burg noch drastischer wiederholt und schließlich in dessen buchstäblicher Kränkung, nämlich Verletzung, auch deutlich symbolisiert.<sup>51</sup>

Es mag hier dahingestellt bleiben, ob die ungeheure affektive Energie, von welcher der Text erzählt, nachdem Kohlhaas sein »Geschäft der Rache« (DKV III, 61) aufgenommen hat, auch als eruptive Freisetzung jenes anfangs noch zurückgedrängten Impulses (»[e]s drängte ihn, den nichtswürdigen Dickwanst in den Kot zu werfen«; DKV III, 25) zu lesen ist.<sup>52</sup> Festzuhalten aber bleibt, dass hier eine strukturelle Spannung zwischen den Gesetzen des Rechts und jenen der Ehre inszeniert wird: Als auf Standesunterschiede pochender Adliger missachtet der Junker die Rechtsgleichheit und beleidigt Kohlhaas. Als auf Rechtsgleichheit pochender Bürger kann Kohlhaas aber die Beleidigung nicht geltend machen, und überdies wird ihm trotz dieses Verzichts nicht einmal sein Recht zuteil. So wenig er ein weiterer ›Verbrecher aus verlorener Ehre oder verletzter Ehre ist,<sup>53</sup> so wichtig bleibt diese Spannung auch im Weiteren. Es erweist sich nämlich, dass gerade die Ordnung der Ehre das Rechtsbegehr von Michael Kohlhaas durchkreuzen wird.

## V.

Denn die Ordnung der Ehre ist zentral in jener Verschärfung der Auseinandersetzung, als durch Luthers Intervention und die (wenn auch unter Vorbehalt ausge-

<sup>50</sup> Vgl. zur korporalen Codierung von Ehre – hier: der »Kränkung« – neben der ökonomischen des »Ehrenhandels« Michael Ott, Das ungeschriebene Gesetz. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800, Freiburg i.Br. 2001, bes. S. 101ff.

<sup>51</sup> Daher gehört zu Kohlhaas' Technik, Herse dazu zu motivieren, mit ihm gegen den Ritter auszuziehen, dann auch die Frage, »ob er über den Hergeholtzen, wenn er bei Erfüllung des Rechtsschlusses, in den Ställen von Kohlhaasenbrück, faul sei, die Peitsche führen wolle?« (DKV III, 61) Es ist die Phantasie einer körperlichen Selbstrache, einer Erniedrigung des Gegners.

<sup>52</sup> So, wenn Kohlhaas »einen Junker Hans von Tronka, der ihm entgegen kam, bei der Brust faßte, und in den Winkel des Saals schleuderte, daß er sein Hirn an den Steinen versprützte« (DKV III, 63). Jedenfalls kann man das »Riesenhohe des freigesetzten Affekts« erneut als Reaktion auf die Verstoßung aus der Ordnung subjektiver Anerkennung lesen: »Mit dem Verlust der bürgerlichen Person tritt somit bei Kleist ein affektiver Naturzustand, gleichsam ein inneres Mittelalter wieder in Kraft, das durch die bürgerliche Ordnung nur mühsam verdeckt wurde« (Lüdemann, Literarische Fallgeschichten, wie Anm. 48, S. 222).

<sup>53</sup> Auch Bernd Hamacher hat in Kleists Text eher eine Kontrafaktur von Schillers Erzählung sehen wollen. Vgl. Bernd Hamacher, Geschichte und Psychologie der Moderne um 1800 (Schiller, Goethe, Kleist). »Gegensätzliche Überlegungen zum ›Verbrecher aus Infamie‹ und zu ›Michael Kohlhaas‹. In: Kjb 2006, S. 60–74, bes. S. 68ff.; die Differenz betont ebenso Lüdemann, Literarische Fallgeschichten (wie Anm. 48).

sprochene) Amnestie des sächsischen Kurfürsten der Konflikt scheinbar wieder in die Regularien eines bürgerlichen Rechtsstreits zurückgeleitet und der Junker vom »Landesgericht« aufgefordert worden ist, »sich zur Verantwortung auf die von dem Roßhändler Kohlhaas gegen ihn eingereichte Klage, wegen widerrechtlich abgenommener und zu Grunde gerichteter Rappen, in Dresden zu stellen« (DKV III, 89). Seine Vettern empfangen ihn dort »mit der größten Erbitterung und Verachtung«, bezeichnen ihn als denjenigen, »der Schande und Schmach über die ganze Familie bringe« (DKV III, 89f.), und sie erwarten, dass er, »zum Hohn-gelächter der Welt«, zur »Dickfütterung« der Rappen »verdammt werden werde« (DKV III, 90).

Doch die Suche nach diesen Rappen, deren Spur sich nach dem Überfall auf die Tronkenburg zwischen Knechten und Schäfern, Kuhställen und Knochengruben verloren hat, gestaltet sich bekanntlich schwierig, und es ist als erstes, fast überdeutliches, Ironiesignal der Passage zu verstehen, dass sie nur darum wieder auftauchen, weil »Herr Wenzel von Tronka [...] als Erb-, Lehns- und Gerichtsherr, ein Schreiben an die Gerichte zu Wilsdruf« (DKV III, 91) erlässt, das um Erforschung von deren Aufenthalt und Überführung der Rappen nach Dresden ersucht. Die privilegierte Stellung als adliger »Gerichtsherr«, der das *corpus delicti* beibringt, und als zugleich der Gerichtsbarkeit unterworferner Angeklagter illustriert die eine Seite der paradoxalen Verknotung von Ungleichheit des Standes und Gleichheit des Rechts. Die andere, die Ehre betreffende, jedoch wird dadurch sichtbar, dass es von dem Mann, der die Rappen bringt, vorausdeutend heißt, »das Unglück aber Herrn Wenzels, und noch mehr des ehrlichen [...] Kohlhaas wollte, daß es der Abdecker aus Döbbeln war« (DKV III, 91).

Der Abdecker als ein Vertreter des (neben dem Scharfrichter) »ehrlosen« Gewerbes schlechthin ist in der sozialen Ordnung ebenso unberührbar wie die für den Schindanger bestimmten Tiere und Kadaver, mit denen er zu tun hat.<sup>54</sup> Nicht nur über die Rappen und die Figur des Abdeckers ist die Szene<sup>55</sup> mit der Eingangspassage (und Kohlhaas dortiger Erwähnung eines Abdeckers) verbunden; sie ist förmlich deren Inversion. Die adeligen Herren von Tronka müssen nun mit dem Abdecker über die Rappen verhandeln. Das Ganze wird daher ein öffentliches »Schauspiel« (DKV III, 92) auf dem Marktplatz von Dresden und führt nicht die Beleidigung eines Bürgers, sondern eine spektakuläre Erniedrigung des Adels vor.<sup>56</sup> Als der Kämmerer des Kurfürsten, »Orden und Kette entblößend«

---

<sup>54</sup> Vgl. Jutta Nowosadtko, Scharfrichter und Abdecker. Der Alltag zweier »unehrlicher Berufe« in der frühen Neuzeit, Paderborn u.a. 1994.

<sup>55</sup> Vgl. zu dieser Szene Clifford A. Bernd, The »Abdeckerszene« in Kleist's »Michael Kohlhaas«. In: *Studia Neophilologica* 39 (1967), S. 270–280; Klaus-Michael Bogdal, Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas, München 1981, S. 58ff.; Séán Allan, »Der Herr aber, dessen Leib du begehrst, vergab seinem Feind«. The Problem of Revenge in Kleist's »Michael Kohlhaas«. In: *Modern Language Review* 92 (1997), S. 630–642; Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 31), S. 204f.; Ott, Das ungeschriebene Gesetz (wie Anm. 50), S. 245ff.

<sup>56</sup> Eine Entsprechung ist auch, dass der Junker Wenzel, der »verlegen« sagt, »das wären die Pferde nicht, die er dem Kohlhaas abgenommen« (DKV III, 92), und damit dieselbe

(DKV III, 92), an den Abdecker herantritt, dieser aber ungerührt seinen Gaul tränkt, »mit gespreizten Beinen da[steht], und sich die Hosen in die Höhe« (DKV III, 93) zieht und am Ende gar am Wagen sein Wasser abschlägt, werden die Normen des Anstands, Auftretens und Respekts, in denen sich Rang und Ehre öffentlich zeigen, förmlich karnevalisiert; der Text bringt dies nicht zuletzt in einem ironischen Spiel mit dem Wort »Ansehen« zum Ausdruck:

Der Kämmerer, der, von den Blicken der hohnlachenden Menge umstellt [...], den Kerl, der mit empfindungslosem Eifer seine Geschäfte betrieb, nicht bewegen konnte, daß er ihn ansah [...], sagte, daß er der Kämmerer, Kunz von Tronka, wäre [...]. (DKV III, 93)

Mit unübersehbarer Doppeldeutigkeit heißt es danach, der Kämmerer habe »seinen Platz, dem Abdecker von Döbbeln gegenüber, unter dem Volke [...] behauptet« (DKV III, 95). In dieser äußerst peinlichen Situation, doch »trotzig, den Platz nicht zu verlassen, eben weil das Gesindel höhnisch auf ihn einblickte« (DKV III, 94), bedarf er auch noch der Bestätigung von Kohlhaas, dass es sich um die besagten Rappen handelt. Doch während dieser, herbeigeholt, sich bescheiden und ehrerbietig verhält,<sup>57</sup> eskaliert anschließend der Konflikt zum Tumult.

Denn der Kämmerer ist nun gezwungen, die für die Ordnung der Ehre elementare körperliche Distanz (symbolisiert unter anderem durch die »große Mistpfütze«; DKV III, 96) zum »unehrlichen« Abdecker fast aufzugeben; als er jedoch auch noch einen »ehrabaren« Knecht in diese Demütigung hineinziehen will, wandelt sich die Belustigung der Bürger mit dem Eingreifen von »Meister Humboldt« in Empörung. Die Szene symbolisiert den Zusammenbruch der sozialen Hierarchie mit äußerster Präzision an den als Ehrenzeichen zu lesenden Hüten und Helmen der Beteiligten: Der Kämmerer reißt dem Knecht »den Hut ab, der mit seinem Hauszeichen geschmückt war« (DKV III, 97) und tritt diesen mit Füßen, doch darauf drängen die Bürger die Wache hinweg und nun werden dem Kämmerer seinerseits »Mantel, Kragen und Helm« (DKV III, 97) abgerissen; und ferner wird ihm – Symbol der Ritterehre und Staatsgewalt zugleich – das Schwert abgenommen, das er vorher »mit Stolz und Ansehen [...]« (DKV III, 95)<sup>58</sup> unter dem Arm gehalten hatte.<sup>59</sup>

---

Formel verwendet, die Kohlhaas auf der Tronkenburg gebraucht hatte: »Das sind die Pferde nicht, die dreißig Goldgülden wert waren!« (DKV III, 27)

<sup>57</sup> Der Text betont das ganz explizit (»mit einer bescheidenen Wendung«; DKV III, 95). Nur indirekt wird aber erkennbar, dass Kohlhaas, der »sich in dem ganzen Kreise der Herren umsah« und zum Abschied noch einmal »den Hut« rückt (DKV III, 95f.), damit auch seinen Hauptfeind grüßt, der sich ja am Marktplatz befindet und dem er hier zum ersten Mal wieder begegnet.

<sup>58</sup> Die vorherige Erwähnung des Schwerts erfolgt bezeichnenderweise in der Begegnung mit Kohlhaas, an den der Kämmerer herantritt, »indem er sein Schwert, mit Stolz und Ansehen, unter dem Arm hielt« (DKV III, 95).

<sup>59</sup> Wiederum ist bezeichnend, dass Kohlhaas zuvor gleich zweimal gegenüber den Herren respektvoll den Hut »[...]rückt« (vgl. DKV III, 95f.; dazu der Kommentar, DKV III, S. 756, der erläutert, dass es an der ersten Stelle »im Erstdruck: »gezückt« lautete), und ebenso, dass der Kämmerer »mit einem raschen, seinen Helmbusch erschütternden Schritt zu dem

Lediglich ein »zufällig« (DKV III, 97) erscheinender Trupp berittener Landsknechte kann schließlich den blutenden Kämmerer befreien, und der Erzähler kommentiert, die oben zitierte Prolepse bestätigend: »Einen so heilosen Ausgang nahm der wohlgemeinte und redliche Versuch, dem Roßhändler wegen des Unrechts, das man ihm zugefügt, Genugtuung zu verschaffen« (DKV III, 97f.). Während also Kohlhaas' Kränkung zugleich sein Recht verletzt, werden durch den Versuch seiner gerichtlichen Wiederherstellung Ehre und Ansehen des Adels verletzt und die soziale Ordnung als Ganze infrage gestellt – und dieser Umschwung bedeutet die Wende der Erzählung. Unmittelbar nach dieser Szene heißt es:

Dieser Vorfall, so wenig der Roßhändler ihn in der Tat verschuldet hatte, erweckte gleichwohl, auch bei den Gemäßigtern und Besseren, eine, dem Ausgang seiner Streitsache höchst gefährliche Stimmung im Lande. (DKV III, 98)

Und der Kämmerer nützt diese und ein ungeschicktes Manöver des Großkanzlers aus und fragt den Kurfürsten,

ob er, nachdem er sein Leben daran gesetzt, um diese Sache, seinen Wünschen gemäß, beizulegen, auch noch seine Ehre dem Tadel der Welt aussetzen, und mit einer Bitte um Vergleich und Nachgiebigkeit, vor einem Manne erscheinen solle, der alle nur erdenkliche Schmach und Schande über ihn und seine Familie gebracht habe. (DKV III, 99)

Nun ist – der Text verwendet dieselben Worte – nicht mehr der Junker, sondern wieder Kohlhaas derjenige, der »Schande und Schmach über die ganze Familie« bringt (DKV III, 90); und die »Ehre« des Adligen ist ihm mehr wert als das bloße Leben. Damit ist der Boden für die anschließende schriftweise Aufhebung der Amnestie und das Täuschungsmanöver bereitet, das Kohlhaas als Verbrecher entlarvt, so dass ihn das Gericht in Übereinstimmung mit der »öffentlichen Meinung zu einem grausamen, ehrlosen Tod verurteilen kann.<sup>60</sup>

## VI.

Doch wird diese Hinrichtung bekanntlich nicht vollzogen: Am Ende der Erzählung steht eine ganz andere Hinrichtungsszene in Berlin, die strukturell genau auf den Konflikt in der Abdecker-Szene bezogen ist. Hier erscheinen die – nun aber »von Wohlsein glänzenden« – Rappen wieder, »nachdem man sie durch Schwingung einer Fahne über ihre Häupter, ehrlich gemacht, und aus den Händen des Abdeckers [...] zurückgezogen hatte« (DKV III, 140). Auch hier bildet eine »Menschenmenge« (DKV III, 139) das Publikum, jetzt aber eines theatralen Spektakels der Restitution der Ordnung. Auch hier aber findet sich die Verbindung von Rechts- und Ehrenordnung: Die Hinrichtung des Kohlhaas ist nicht mehr, wie im

---

Abdecker heran[tritt]« (DKV III, 96), dieser sich aber »mit einem bleiernen Kamm die Haare über die Stirn zurückkämmte« (DKV III, 96).

<sup>60</sup> Das Dresdner Urteil lautete: »[S]o ward er verurteilt, mit glühenden Zangen von Schindern gekniffen, gevierteilt, und sein Körper, zwischen Rad und Galgen, verbrannt zu werden« (DKV III, 113).

Dresdner Urteil vorgesehen, besonders entehrend, sondern eine besonders ehrenvolle Enthauptung.<sup>61</sup> Im Gegensatz zu anderen hingerichteten Verbrechern wird seine Leiche »anständig auf den Kirchhof der Vorstadt [...] begraben« (DKV III, 142), und alle Forderungen Kohlhaas' finden »Genugtuung« (DKV III, 141). Doch auch in dieser Szenerie einer *restitutio ad integrum* fehlt nicht der ironische Bezug auf die Ehrenordnung:

[W]ährend die Träger sie [die Leiche von Kohlhaas; M.O.] aufhoben [...], rief der Kurfürst die Söhne des Abgeschiedenen herbei und schlug sie, mit der Erklärung an den Erzkanzler, daß sie in seiner Pagenschule erzogen werden sollten, zu Rittern. (DKV III, 142)

Das heißt nichts anderes, als dass die Kinder des Michael Kohlhaas in den Stand jener Ritter erhoben werden, gegen deren Anmaßungen und Demütigungen sich sein Begehr auf Rechtsgleichheit gerichtet hatte; und dass diese Erhebung zugleich mit dem Aufheben der Leiche geschieht, gibt dieser Ironie eine abgründige Bitterkeit.

Vom »Privilegium« der Eingangsszene über die Demütigung des Adels in der Abdeckerszene bis zu dieser nur dem äußersten Anschein nach versöhnlichen Schluss-Szene bilden also die gleichzeitig juridischen und auf Ehre bezogenen Codierungen ein wiederkehrendes Moment, das es fraglich erscheinen lässt, »Michael Kohlhaas« so ausschließlich als Text über das Recht zu lesen, wie das oft getan wurde. Schon das »Privilegium« gibt den ersten Hinweis, dass es gewissermaßen hinter dem – und verknotet mit dem – zentralen Konflikt um eine Rechtsverletzung und die dadurch motivierte Revolte eine weitere, soziale Ebene des Konflikts gibt. Sie resultiert aus der Fiktion zweier Ordnungen, einer noch feudalen imaginären Ordnung der Ehre und ihrer Differenz und einer neuen, ebenso imaginären des Rechts und seiner Indifferenz. Und man könnte so weit gehen zu sagen, dass das »Geschäft der Rache«, das der Händler Kohlhaas übernimmt, auch deshalb zu einem Gewaltexzess wird, weil er, indem er als Bürger die Souveränität der Durchsetzung seines Rechts und der Genugtuung seiner Kränkung an den Staat delegiert hat, mit dessen Versagen zum Ausgestoßenen der Ordnung als Ganzer wird.<sup>62</sup>

So wie in anderen Texten Kleists, beispielsweise dem »Prinz Friedrich von Homburg«, auf anderen Ebenen das Zerbrechen des adeligen Selbstbildes inszeniert und eine Entwicklung angedeutet wird, die von den Farben der Heraldik ins Grau eines disziplinierten, zwielichtigen Heroentums führt,<sup>63</sup> so inszeniert auch »Michael Kohlhaas« das unheilvolle Phantasma einer »ritterlichen« Souveränität, für die noch Ehre »das Gesetz des Adels« ist, während dieser Adel längst anderen Gesetzen

<sup>61</sup> Vgl. zu diesen Codierungen Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der Frühen Neuzeit*, München 1985.

<sup>62</sup> Vgl. zur Logik dieser Ausstoßung und einer entsprechenden Lektüre schon des Eingangs-Absatzes der Erzählung Davide Giuriato, »Wolf der Wüste«. »Michael Kohlhaas« und die Rettung des Lebens. In: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, hg. von Nicolas Pethes, Göttingen 2011, S. 290–306, bes. S. 294ff.

<sup>63</sup> Vgl. Scheuer, Pferdewechsel – Farbenwechsel (wie Anm. 43).

gehorchen und diese Souveränität aufgeben müsste. Wichtiger aber scheint, dass der Text die grundsätzlichere Paradoxie eines – für Kleist zeitgenössischen – Versuchs auslotet, die Differenz von Stand und Ehre im Recht zugleich zu bewahren und eine allgemeine und damit zugleich egalisierende Gesetzgebung des Souveräns durchzusetzen.

Michael Neumann

## »DIE GEWALT DES HIMMLISCHEN«

### Zur Natur aristokratischer Konzepte bei Heinrich von Kleist

#### I. ›Urstand‹, ›Recht‹, ›Staat‹ und ›Himmek. Anfangskonstellationen

Den Anfang der Diskussion jener Koordinaten, an denen sich Kleists Vorstellungen von ›Adek‹ und ›Adeligkeit‹ ausrichten, sollte die grundlegende Beobachtung bilden, dass durch die Säkularisierung vor allem auch die Legitimitationsformen politischer Herrschaft betroffen sind. Die Referenzen politischer Herrschaftsansprüche greifen ebenso wie die der individuellen Lebenskunst im 18. Jahrhundert immer stärker auf die Begriffe ›Natur‹ und ›Tugend‹ zurück, um Ursprung und Begründung von Macht in der Welt zu situieren.<sup>1</sup> Die Frage ist mithin, wie sich, besonders im Blick auf Kleist, ›Natur‹ und ›Adek‹ dort zueinander verhalten, wo die Voraussetzungen politischer Handlungsfähigkeit in Szene gesetzt werden. Es ist das Wissen der Astronomie, das dieser Verbindung den Rückhalt eines zeitgenössischen wissenschaftlichen Paradigmas gibt, dessen Wirksamkeit in all jenen Begriffen verfolgt werden kann, die Kleists aristokratische Konzepte nicht zuletzt in semiologischer Hinsicht fundieren: ›Grazie‹, ›Bahn‹, ›Schwerkraft‹, ›Bewegung‹, ›Vollkommenheit‹, ›Seele‹ und ›Gesetz‹ referieren auf eine unsichtbare Ordnung des Zusammenhalts, die aus der Sichtbarkeit des Himmels geschlossen worden ist. Unter dem Eindruck der Dynamik politischer Ereignisse und der Brüchigkeit überkommener Institutionen wird zumal in der Zeit der preußischen Reformen die Möglichkeit der irdischen Realisierung dieses Verhältnisses mit einer grundsätzlichen Dimension versehen. Sie betrifft nunmehr die Form staatlicher Organisation, die auf alles das, was sich im Gefolge der Französischen Revolution ereignet hat, eine Antwort wissen muss.<sup>2</sup> Für Kleists semantische Fundierung aristokratischer Konzepte in der Ordnung des Himmels erwächst daraus die Aufgabe, die maßgeblichen Positionen der politischen Publizistik über ›Adek‹ und ›Adeligkeit‹ zu

<sup>1</sup> Zur Durchsetzung dieses Denkens vgl. Hartmut Böhme, Natürlich/Natur [Art.]. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 4, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart und Weimar 2002, S. 432–498, hierzu bes. S. 484–492 sowie Heinz-Dieter Weber (Hg.), Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffs, Konstanz 1989.

<sup>2</sup> Vgl. dazu den instruktiven Überblick bei Christopher Clark, Aufstieg und Niedergang. 1600–1947, München 2007, S. 333–447. Dort auch weitere Literaturhinweise.

integrieren. Die Art und Weise, in der die Ordnung des Himmels in das Denken des Politischen interveniert, erhält vor diesem Hintergrund ihre Dringlichkeit. Schillers Formel vom »ästhetische[n] Staat«, der »den Willen des Ganzen durch die Natur des Individuums vollzieht«,<sup>3</sup> bringt das Phantasma dieses Zusammenhangs auf denkbar knappe Weise zum Ausdruck. Darüber hinaus zeigt sie, was insbesondere auch für Kleist gilt, nämlich dass hier ästhetische Konzepte zur Diskussion stehen, die in der Literatur das poetologische Problem von Darstellung und Darstellbarkeit mit der Verhandlung zeithistorischer Konstellationen zusammenführen. Nach dem Vorbild des Himmels binden die entsprechenden Texte sowohl die Repräsentation als auch den Vollzug von Macht an deren innere Organisation in der Gemeinschaft der wirkenden Kräfte zurück. In den Formen der Repräsentation bleibt der Ursprung der Macht dadurch präsent. Dieser Anspruch fordert eine Übertragungsleistung ein, für die eine entschiedene Geste der Selbstermächtigung unabdingbar ist:

Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht,  
wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,  
wenn unerträglich wird die Last – greift er  
hinauf getrosten Mutes in den Himmel,  
und holt herunter seine ew'gen Rechte,  
die droben hangen unveräußerlich  
und unzerbrechlich wie die Sterne selbst –  
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder [...].<sup>4</sup>

In der ebenso ästhetisch wie politisch wirksamen Maßgabe einer in der Ordnung des Himmels identifizierbaren Kontinuität von Anfangsgründen überlagern sich die Semantiken von ›Adel‹ und ›Natur‹.<sup>5</sup> Das gilt zumindest insofern, als der Analogieschluss zwischen ›Himmelk‹ und ›Recht‹, der diesem naturrechtlichen Zusammenhang seit Pufendorf zugrundeliegt,<sup>6</sup> als verbindlich erachtet wird – und das geschieht bei Schiller und Kleist gleichermaßen: In der Ordnung des Himmels, in

---

<sup>3</sup> Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen. In: Ders., Sämtliche Werke in fünf Bänden, hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, Bd. V: Erzählungen. Theoretische Schriften, München 2004, S. 570–669, hier S. 667. Vgl. dazu im Blick auf Wilhelm Tell Albrecht Koschorke, Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in Schillers ›Tell‹. In: Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik, hg. v. Uwe Hebecker, Ethel Mathala de Mazza und Albrecht Koschorke, München 2003, S. 106–122.

<sup>4</sup> Friedrich Schiller, Wilhelm Tell. In: Ders., Sämtliche Werke in fünf Bänden, hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, Bd. II: Dramen 2, München 2004, S. 913–1029, hier S. 956.

<sup>5</sup> Zu Semantik und Problematisierung von ›Adel um 1800‹ vgl. den Überblick und die exemplarischen Lektüren in Jochen Strobel, Eine Kulturpoetik des Adels in der Romantik. Verhandlungen zwischen ›Adeligkeit‹ und Literatur um 1800, Berlin und New York. 2010, hier S. 8–24.

<sup>6</sup> Vgl. Simone De Angelis, Anthropologien. Genese und Konfiguration einer ›Wissenschaft vom Menschen‹ in der Frühen Neuzeit, Berlin und New York 2010, S. 344ff.

aufgeklärter Perspektive das Residuum göttlicher Wirksamkeit,<sup>7</sup> wird das Kriterium zumal für die ästhetische Fundierung irdischer Ordnungen vermutet, die offenbar nach neuen Letztbegründungen verlangen.<sup>8</sup> Die zahlreichen Gründungsakte,<sup>9</sup> die sich im Werk Kleists finden, inszenieren die Bedingungen und Möglichkeiten der Vereinigung von himmlischer Ordnung und individuellem Adel.<sup>10</sup> Das Wissen der Astronomie bildet gerade aufgrund der religiösen Gehalte, die der Rede vom Himmel auch noch um 1800 eignen, die semantische Schnittmenge, in der sich beide treffen. Mithin ist die Berücksichtigung der Ordnung des Himmels für die Frage nach »Adek und ›Adeligkeit um 1800 unverzichtbar. Im Folgenden wird den Gestaltungen dieses Befunds nachgegangen: In einem ersten Schritt soll die Relevanz der Kopplung von Adelskonzept und Naturbegriff in kurzen Lektüren erhellt werden, um die Bedeutsamkeit dieses Aspektes zu markieren; im zweiten Schritt wird die Semantik des Kleist'schen Naturbegriffs kontextualisiert, damit nachvollziehbar wird, dass das Wissen der Astronomie immer dort eine entscheidende Rolle spielt, wo Kleist die Heilsdimension naturwissenschaftlicher Annahmen thematisiert; der dritte Schritt widmet sich der Darstellung der Ablösung dieser Heilsdimension von ihrem himmlischen Ursprung, die auf die Kant-Krise datiert werden muss und in ein Konzept der Rhetorik mündet, das der Natur des Individuums jenen Stellenwert in der Hervorbringung von Gesetzen gibt, den es auch in der kopernikanischen Wende Kants erhalten hatte;<sup>11</sup> schließlich werden im vierten Schritt die politischen Implikationen dieser Zusammenhänge herausgearbeitet, die sich in Kleists Auseinandersetzungen mit den Positionen Adam Müllers und Ernst Moritz Arndts radikalisieren und jene Doppeldeutigkeiten und Ambivalenzen verantworten, die das Wirken von

<sup>7</sup> Die Genese und Wirksamkeit physikotheologischer Ansichten entwickelt Peter Harrison aus einer wissenschaftshistorischen Perspektive: Peter Harrison, *The Bible, Protestantism, and the Rise of Natural Science*, Cambridge 2003.

<sup>8</sup> Den Zusammenhang dieser Fundierung mit der Erfahrung von Verzeitlichung hat Reinhard Koselleck einschlägig dargelegt: Peter Harrison, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a.M. 2000, bes. S. 177–202.

<sup>9</sup> Allgemein dazu Albrecht Koschorke, *Zur Logik kultureller Gründungserzählungen*. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 1 (2007), H. 2, S. 5–12.

<sup>10</sup> Vgl. zu Kleists Individualisierung von Adelskonzepten meinen Aufsatz: *Adel der Tat. Genealogie und Evidenz*. In: *KJb* 2009, S. 324–348.

<sup>11</sup> »So verschafften die Zentralgesetze der Bewegungen der Himmelskörper dem, was Kopernikus anfänglich nur als Hypothese annahm, ausgemachte Gewissheit, und bewiesen zugleich die unsichtbare den Weltbau verbindende Kraft (der Newtonischen Anziehung), welche auf immer unentdeckt geblieben wäre, wenn der erstere es nicht gewagt hätte, auf eine widersinnische, aber doch wahre Art, die beobachteten Bewegungen nicht in den Gegenständen des Himmels, sondern in ihrem Zuschauer zu suchen. Ich stelle in dieser Vorrede die in der Kritik vorgetragene, jener Hypothese analogische Umänderung der Denkart auch nur als Hypothese auf, ob sie gleich in der Abhandlung selbst aus der Beschaffenheit unserer Vorstellungen vom Raum und Zeit und den Elementarbegriffen des Verstandes, nicht hypothetisch, sondern apodiktisch bewiesen wird, um die ersten Versuche einer solchen Umänderung, welche allemal hypothetisch sind, bemerklich zu machen« (Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* 1, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1996, S. 28).

Herrmann und Kohlhaas auszeichnen. Im Gegensatz zu Schiller wird deutlich, dass es Kleist nicht allein um die Restitution des »alte[n] Urstand[s] der Natur« zu tun ist, sondern dass im Akt der Restituirung zugleich die Frage nach der Legitimation adliger Herrschaft gelöst werden soll, indem sich die Ordnung des Himmels mit der Verfassung der Welt in einem Gesetz verbindet, das vom Adel vertreten werden muss.

## II. »Zauber der Natur«. Der Auftritt des Adels

Wenn Kleist in einem bekannten Brief in einer topischen Wendung die »Natur [s]einer Seele« anführt, um die Auflösung seines Verlöbnisses mit Wilhelmine von Zenge zu begründen (SW<sup>9</sup> II, 726), dann zeigt sich in der Briefkommunikation bereits der Alltag einer Semantik, auf die sowohl politische als auch poetologische Konzepte rekurren. Kleists Argument zielt auf eine Grundlegung, die sämtlichen Bewegungen der »Seele« vorausliegt und – das Wissen um die »Natur« vorausgesetzt – innerhalb dieser Bewegungen immer wieder identifiziert werden kann, auch und gerade dann, wenn der Weg der »Seele« signifikante Abweichungen gegenüber dem verzeichnet, was die »Natur« ihr vorschreibt.<sup>12</sup> Die Tilgung der entsprechenden Differenz wird von dem Aufsatz »Über das Marionettentheater« als Wiedererlangung des »Stand[s] der Unschuld« (SW<sup>9</sup> II, 345) avisiert. – Ein halbes Jahr vor der Trennung von Wilhelmine von Zenge, im Oktober 1801, hatte Kleist im Blick auf die für kurze Zeit angestrebte Idylle eines Daseins als Schweizer »Landmann« das »unsägliche Glück« gepriesen, das »in dem Bewußtsein liegen müsse, »seine Bestimmung ganz nach dem Willen der Natur zu erfüllen«: »Das soll ich tun, das weiß ich bestimmt [...]« (SW<sup>9</sup> II, 694f.) Kleists Hervorhebungen verbinden Pflichtethik und Selbstbestimmung in einem normativen Moment vorsprachlichen Wissens.<sup>13</sup> Dessen Veräußerung in Sprechakten und Handlungen motiviert all jene Konflikte,<sup>14</sup> die sich zwischen den divergierenden Verfassungen von »Natur« und »Welt« auftun. Nicht zuletzt im Feld ästhetisch imprägnierter Lebensorientierungen zeigt sich der »Wille[ ] der Natur« als grundlegende Kategorie, die

---

<sup>12</sup> Hans Dieter Fronz hat eine systematische Darstellung der Entwicklung des Naturbegriffs in Kleists Werk vorgelegt, die sich indes wichtige Einsichten durch die Prämisse »des organischen Ganzen der Dichtung« Kleists verstellt (Hans Dieter Fronz, Verfehlte und erfüllte Natur. Variationen über ein Thema bei Heinrich von Kleist, Würzburg 2000, S. 19).

<sup>13</sup> Zu Herkunft und Wirksamkeit der normativen Idee der »Bestimmung«, die Kleist vor allem über Spalding und Wieland zur Kenntnis genommen hat, 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 »Herrmannsschlacht«. In: DVjs 81 (2007), H. 2., S. 193–227.

<sup>14</sup> Vgl. Bianca Theisen, Kleists Paradoxien des Lesens. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003, S. 111–130 sowie nach wie vor Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln der Körper. Umrisse von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann und Wolf Kittler, Freiburg i.Br. 1994, S. 13–30.

gerade dort in Erscheinung tritt, wo sich Handlungen im offenen Widerspruch zu Erwartung und Konvention ereignen. Diesem Moment eignet eine Kontinuität, die auch im literarischen Œuvre zu beobachten ist: Im »Käthchen von Heilbronn« wird es – nicht von ungefähr vor einem »Gericht« wie »am jüngsten Tage« (SW<sup>9</sup> I, 441) – als »gemeine[r] Zauber der Natur« (SW<sup>9</sup> I, 451) apostrophiert. Die »Bestimmung« von »Adeligkeit« ist dem insofern nachgeordnet, als sie sich in der Perspektive der Texte Kleists in Entsprechungsverhältnissen realisiert, die aus dieser Konstellation abgeleitet sind. Das Schlussbild im »Käthchen von Heilbronn« führt das vor Augen, indem es Käthchens neuen Stand als dramatische Veräußerung einer Ordnung ausweist, die im »Zauber der Natur« immer schon gegeben war: »Heil dir, Käthchen von Heilbronn, kaiserliche Prinzessin von Schwaben!« (SW<sup>9</sup> I, 530) »Adeligkeit« stellt sich dann ein, wenn der »Wille[ ] der Natur« zur Darstellung kommt; ihre weltliche Akzeptanz ist daran gebunden, dass dem »Willen« vor »Gericht« schließlich entsprochen wird.<sup>15</sup> Dieser Akt einer verbindlichen Legitimation manifestiert in der politischen Sphäre eine Ordnung, die im Feld der Ästhetik durch die »Schönheit« von Käthchens »junge[r] Seele« (SW<sup>9</sup> I, 454) bereits das Zeichenregime fundiert.<sup>16</sup> Das Personal von Kleists Dramen und Erzählungen legt von dieser Entsprechungslogik Zeugnis ab. Gegenüber den tradierten Vorstellungen von »Adeligkeit« impliziert die Radikalität dieser semantischen Verknüpfung durch ästhetische Korrespondenzen einerseits die Verzeitlichung und andererseits die diskursive Beweglichkeit des Adelsprädikats. Im Blick auf die Texte bedeutet das, dass »Adek« und »Adeligkeit« die Möglichkeit eines Korrespondenzverhältnisses zwischen göttlicher »Natur« und weltlicher »Seele« gerade in jenen Szenen präsent halten, in denen die Irritation eingespielter Wahrnehmungsweisen ihre Zuflucht zum Begriff des »Zauber[s]« nehmen muss. Zur Konfiguration dieses »Zauber[s]« im Horizont der Kleist'schen Texte gehört die Manifestation einer Krise, in der die »gebrechliche Einrichtung der Welt« (SW<sup>9</sup> II, 143) die »Natur« ihrer Voraussetzungen offenbart.<sup>17</sup> Kleists »Michael Kohlhaas« zeigt das ebenfalls auf eindrucksvolle Weise. Das Provisorium des gewaltsam herbeigeführten Ausnahmezustandes erfährt in der Erzählung seine Aufhebung in »einer besseren Ordnung« (SW<sup>9</sup> II, 41),<sup>18</sup> in der Kohlhaas' Söhne »zu Rittern« geschlagen und in der »Pagenschule [des Kurfürsten von Brandenburg] erzogen werden sollten« (SW<sup>9</sup> II, 103). Die auf dieses angekündigte Ereignis datierenden Meriten eines

---

<sup>15</sup> Im Falle des »Käthchens« ist dieser »Wille[ ]« durch das zeitgenössische Wissen um den animalischen Magnetismus motiviert. Vgl. Katharina Weder, Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus, Göttingen 2008, bes. S. 158–204.

<sup>16</sup> Vor diesem Hintergrund formuliert Angelika Linke ihre Beobachtungen zu den körperfunktionellen Praktiken des Adels: Angelika Linke, Das Unbeschreibliche. Zur Sozialsemiotik adeligen Körperverhaltens im 18. und 19. Jahrhundert. In: Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert, hg. von Eckart Conze und Monika Wienfort, Köln u.a. 2004, S. 247–268.

<sup>17</sup> Vgl. dazu die instruktive Arbeit von Bernd Hamacher, Offenbarung und Gewalt. Literarische Aspekte kultureller Krisen um 1800, München 2010, bes. S. 171–250.

<sup>18</sup> Vgl. Manfred Schneider, Die Welt im Ausnahmezustand. Kleists Kriegstheater. In: KJb 2001, S. 104–119.

neuen »Geschlecht[s]« (SW<sup>9</sup> II, 98) können tatsächlich jene »Tugend[en] zum Grunde setzen«, die vom ›Zedler‹ an prominenter Stelle als »Ursprung des Adels« erwähnt werden, nämlich neben »Vernunfft und Geschicklichkeit« insbesondere die »Tugend bey Kriegs-Zeiten«.<sup>19</sup> Vor allem aber wird deren Erscheinung durch die »magische Wirksamkeit«<sup>20</sup> der Zigeunerin begleitet, die in den Anfang des neuen »Geschlecht[s]« »nichts Heilsameres« als das »Geheimnis von ›Zufall und ›Wunder« (vgl. SW<sup>9</sup> II, 97–99) gegen alle »Wahrscheinlichkeit« (SW<sup>9</sup> II, 96) buchstäblich einschreibt.<sup>21</sup> Im Beginn der Verkörperungslogik, auf der das Institut des Erbadels aufruht, ereignet sich jene außerordentliche Intervention des Himmels, die den legitimatorischen Rückbezug auf die Rahmengeschichten biblischer Genealogien erlaubt.<sup>22</sup> In der Ernennungsszene reagiert der Kurfürst auf die Unwahrscheinlichkeit des Auftritts von ›Tugend und ›Geheimnis, der der Unbedingtheit entspringt, mit welcher »der strengen Vorschrift der Gesetze« (SW<sup>9</sup> II, 90) sowohl des Herzens als auch des Staates im Verlauf der Geschichte Rechnung getragen wird.<sup>23</sup> Die »strenge Vorschrift der Gesetze« muss gegen »Übermacht und Willkür« überkommener verwandtschaftlicher Beziehungen und divergierender Interessenslagen namens eines »Rechtgefühl[s]« (SW<sup>9</sup> II, 9) durchgesetzt werden, das im »Zauber [einer] Natur« gründet, die die »bessere Ordnung der Dinge« (SW<sup>9</sup> II, 41) als Effekt ihres »Willen[s]« schließlich freisetzt. Sie suspendiert dadurch eine Praxis der Rechtsauslegung,<sup>24</sup> die diesseits und jenseits der Grenzen Brandenburgs die Undurchsichtigkeit herrschaftlichen Handelns zur Folge hatte und deshalb »an allem schuld sei« (SW<sup>9</sup> II, 77). Die von der Zigeunerin vorgenommene Prophezeiung des weiteren Schicksals, das durch

<sup>19</sup> Adel, ein Ehrenstand [Art.]. In: Johann Heinrich Zedlers Grosses Vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Erster Band, Halle und Leipzig 1732, Sp. 467–474, hier Sp. 470, 472. Zum Problem der ›Tugend‹ vgl. auch die bisweilen etwas zu eindimensional auf die zeitgenössische ethische Diskussion zumal bei Kant abhebende Arbeit von David Deißner, Moral und Motivation im Werk Heinrich von Kleists, Tübingen 2009, bes. S. 216–249.

<sup>20</sup> Michel Foucault, Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte, hg. von Walter Séitter, Berlin 1986, S. 32. Foucault charakterisiert auf diese Weise die ästhetisch überwältigende Seite der Macht, während die andere Seite darin besteht, an das Gesetz zu binden. Im Zusammenspiel beider Seiten entfaltet sich die Vollkommenheit der Macht – eine Annahme, die Kleist offenbar vertraut ist.

<sup>21</sup> Kleist setzt an dieser Stelle exakt jenes Moment »unwahrscheinlicher Wahrscheinlichkeit ein, dessen Geschichte Rüdiger Campe entfaltet hat: Rüdiger Campe, »Unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeit. Evidenz im 18. Jahrhundert. In: Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse, hg. von Roland Borgards und Johannes Friedrich Lehmann, Würzburg 2002, S. 15–32.

<sup>22</sup> Vgl. zur legitimatorischen Bedeutung und zur Genese des entsprechenden Schemas dieses Rückbezugs Beate Kellner, Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter, München 2004, S. 46–60.

<sup>23</sup> Zu diesem Aspekt vgl. Timothy J. Mehigan, Legality as a ›Fact of Reason. Heinrich von Kleist's Concept of Law; with special reference to ›Michael Kohlhaas. In: Recht und Literatur. Interdisziplinäre Bezüge, hg. von Bernhard Greiner, Heidelberg 2010, S. 153–169.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Christiane Frey, The Excess of Law and Rhetoric in Kleist's ›Michael Kohlhaas. In: Phrasis 47 (2006), S. 9–18.

das Opfer Kohlhaas' in dieser Gründungsszene inauguriert worden ist, zeigt sich informiert vom politischen Versprechen einer Maßnahme, die dem Verhältnis von »Adek und ›Gesetz« fortan die Eindeutigkeit identischer Voraussetzungen in der »Macht« der »Natur« verleiht:

Heil meinem Kurfürsten und Herrn! Deine Gnaden wird lange regieren, das Haus, aus dem du stammst, lange bestehen, und deine Nachkommen groß und herrlich werden und zu Macht gelangen, vor allen Fürsten und Herren der Welt! (SW<sup>9</sup> II, 91)

In der damit prognostizierten Hierarchie von Machtverhältnissen wird die Durchsetzung der Entsprechungen zwischen »Gesetz«, »Geschlecht« und »Welt« zu einem Instrument, das die Beherrschung der Zukunft erlaubt. Der »Zettel«, der diese Voraussage durch die »magische Wirksamkeit« seiner Erscheinungsweise konfiguriert, wird als Metapher einer Literatur inszeniert, die der Politik ihre »Schönheit« zurückgeben kann. Sie ist dazu in der Lage, weil sie der Ort ist, an dem die ästhetischen Korrespondenzverhältnisse zwischen Himmel und Welt eine verbindliche Form erhalten. Im »Michael Kohlhaas« bietet der Rekurs auf den Begriff der »Natur«, der sich im vielzitierten »Rechtgefühl« (SW<sup>9</sup> II, 9) kundgibt,<sup>25</sup> einen »Motivierungsrückhalt« (Hans Blumenberg), der ebenso wie im eingangs zitierten Brief an Wilhelmine von Zenge die metaphorisch verfahrende Rückkopplung der außergewöhnlichen Entscheidung an die Normativität einer höheren Ordnung gestattet. In jedem der hier angeführten Fälle folgt die Handlungslogik dem, was einem »ein Gott in seinem Innern heimlich anvertraut«, wie Kleist in einem Brief an Karoline von Schlieben im Juli 1801 schreibt, namentlich dem, »was *recht* ist« (SW<sup>9</sup> II, 661; Hervorhebung im Original).

### III. »[...] ein Gesetz der Bewegung finden«. Die ›Natur‹ der ›Moralität‹

Die Explikation des Verhältnisses zwischen Handlung und Rahmenbedingung als Verhältnis zur Ordnung des Himmels fundiert die Konfliktlage,<sup>26</sup> der die »junge Seele« ausgesetzt ist; sie kann sich dieser Tragik nur dann entziehen, wenn der »Wille[...] der Natur«, der zwischen »Himmel und ›Erde‹ vermittelt, von allen geteilt wird. Es kommt nicht von ungefähr, dass dieses Ereignis der Einlösung von »Bestimmung[en]« im ausgehenden 18. Jahrhundert als »Vollkommenheit« oder »Harmonie« figuriert.<sup>27</sup> Vielmehr zeigt sich darin der Verweis auf die epistemische

<sup>25</sup> Vgl. allgemein zu Kleists Rechtsauffassung Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt (Hg.), *Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist. Frankfurter Kleist-Kolloquium 2* (1997), Stuttgart 2002. Zur Auseinandersetzung Kleists mit der juristischen Auslegungspraxis vgl. insbesondere im Blick auf das Drama »Der zerbrochne Krug« Thomas Weitin, *Zeugenschaft. Das Recht der Literatur*, München 2009, S. 121–140.

<sup>26</sup> Siehe dazu auch Bernhard Greiner, Sturz als Halt. Kleists dramaturgische Physik. In: *KJb* 2005, S. 67–78.

<sup>27</sup> Vgl. dazu meine Überlegungen: Sichtbarkeit der Vollkommenheit. Astronomie und Imagination um 1800. In: *Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit um 1800. Interdisziplinäre Perspektive*.

Formierung einer Erwartung, welche die Art und Weise, in der die Kompatibilität von Ästhetik und Politik um 1800 gedacht wird, in entscheidendem Maß strukturiert. Handlungen, die in der Rhetorik ihres Begründungszusammenhangs auf das Verhältnis zur »Natur« rekurrieren, können im Kontext dieser Erwartungshaltung als Verringerung von Differenzen zwischen »Himmel« und »Erde« apostrophiert werden; sie erscheinen als Zwischenschritte auf einem Heilsweg: »Ich hatte schon als Knabe [...] mir den Gedanken angeeignet,« heißt es in Kleists Brief vom 22. März 1801 an Wilhelmine von Zenge, »daß die Vervollkommnung der Zweck der Schöpfung wäre. [...] Aus diesem Gedanken bildete sich so nach und nach eine eigne Religion, [...].« (SW<sup>9</sup> II, 633) Die Normativität des Zusammenspiels von »Zweck« und »Religion« im Begriff der »Natur« generiert die »Bestimmung« des Subjekts.<sup>28</sup> Sie verpflichtet den Handlungsspielraum auf eine Heilsordnung, die die Identifikation von »Natur« und »Seele« nach dem Vorbild des Himmels in Aussicht stellt. Herders rhetorische Frage nach den Regeln einer »höheren Ordnung« bringt die physikotheologische Herkunft der entsprechenden Annahmen auf den Punkt:

Was physisch vereinigt ist, warum sollte es nicht auch geistig und moralisch vereinigt sein, da Geist und Moralität auch Physik sind und denselben Gesetzen, die doch zuletzt alle vom Sonnensystem abhängen, nur in einer höheren Ordnung, dienen?<sup>29</sup>

Die Möglichkeit des Heils ist in die Semantik der »Natur«, die sich aus den physikotheologischen Annahmen des 17. Jahrhunderts entwickelt hat,<sup>30</sup> als teleologisches Moment eingelassen; sie offenbart sich dem Selbstbewusstsein in dem Maße, in dem »Ordnung« und »Gesetz[ ]« des »Sonnensystem[s]« in »Geist« und »Moralität« zur Geltung kommen.

Kleists Semantik aristokratischer Konzepte schließt daran insofern an, als das symbolische Kapital lebensweltlich irritierender Handlungen von dieser Verbindung zieht; in ihr findet es die Bedingung seiner Möglichkeit. Diese Beobachtung umfasst auch Kleists epistolare Selbstentwürfe, die durch den Anspruch, dem »Willen der Natur« Genüge zu tun, an der »höheren Ordnung« zu partizipieren versuchen. Die historische Plausibilität dieses Konzepts wird besonders dort deutlich, wo dezidiert aristokratische Kategorien zur Diskussion stehen: »[H]eimlich in ihrem Herzen[,] werden [die Menschen] mich ehren müssen. – Doch wenn auch das nicht wäre, ich selbst ehre mich.« (SW<sup>9</sup> II, 695) Die Adaption der »höheren Ordnung« schlägt sich in den hier sichtbaren »Ambivalenzen der Ehre« nieder,<sup>31</sup> die der Repräsentationslogik der öffentlichen Wahrnehmung entzogen werden.

---

ven auf eine Ideenkonstellation im Übergang von der Aufklärung zur Romantik, hg. von Jürgen Kaufmann, Martin Kirves und Dirk Uhlmann, Tübingen 2012 (im Druck).

<sup>28</sup> Vgl. Dehrmann, Die problematische Bestimmung des Menschen (wie Anm. 13).

<sup>29</sup> Johann Gottfried Herder, Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, hg. von Martin Bollacher, Frankfurt a.M. 1989 (Werke in zehn Bänden; Bd. 6), S. 24.

<sup>30</sup> Vgl. Stephen Gaukroger, The Emergence of a Scientific Culture. Science and the Shaping of Modernity, 1210–1685, Oxford 2006, S. 129–153.

<sup>31</sup> Michael Ott, Das ungeschriebene Gesetz. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800, Freiburg i.Br. 2001, S. 40–43.

Durch die »höher[e] Ordnung« wird den Begriffen der Aristokratie eine Struktur unterlegt,<sup>32</sup> die nur dann ihren Sinn entfaltet, wenn die Semantik der ›Natur‹ allgemein geteilt wird. Kleists entsprechende Prämisse, festgehalten im frühen ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden, ist in einer geradezu Herder'schen Diktion abgefasst: »[E]s walitet ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt.« (SW<sup>9</sup> II, 308) Die »Bestimmung[en]« von der »Natur [s]einer Seele«, die Kleist immer wieder gibt, sind auf der Suche nach diesem »Gesetz«: »Falsch ist jedes Ziel, das nicht die reine Natur dem Menschen steckt.« (SW<sup>9</sup> II, 654) Die Verwirklichung dieses »Ziel[s]« »in der Welt« (SW<sup>9</sup> II, 695) lässt sich nur ins Werk setzen, wenn Gewissheit über den »Willen« herrscht, der der ›Natur‹ zugrundeliegt. Kleist selbst benennt diese Spielart religiös aufgeladener Gewissheit als einen Zustand der »Ruhe«:

Denn nichts als Schmerzen gewährt mir dieses ewig bewegte Herz, das wie ein Planet unaufhörlich in seiner Bahn zur Rechten und zur Linken wankt, und von ganzer Seele sehne ich mich, wonach die ganze Schöpfung und alle immer langsamer rollenden Weltkörper streben, nach *Ruhe!* (SW<sup>9</sup> II, 643)

Das »Auffinden des Ähnlichen« (SW<sup>9</sup> II, 606) in der Dynamik von »Herz« und »Planet« zieht die Konsequenz aus der Logik jener Metaphorik, in der Kleist der Korrelation von ›Natur‹ und ›Seele‹ eine ästhetische Ordnung zu geben versucht, die zugleich das Heilsversprechen des Himmels in sich trägt. Denn der »Willen der Natur« nimmt seinen Anfang als Vorstellungsmuster in einem Wissen, das den bisher zitierten Passagen eine Struktur verleiht, die um 1800 für die Korrespondenz von »moralische[r]« und »physische[r] Welt« einstehen muss – das Wissen der Astronomie.<sup>33</sup>

Die metaphorischen Anleihen im astronomischen Wissen statthen die eingangs erwähnten basalen Referenzen mit einer Struktur aus, die ebenso politisch wie poetologisch wirksam wird. Als Modell der ästhetischen Einheit von »Bestimmung«, »Bahn« und »Seele« in einem »Gesetz« fundiert das astronomische Wissen die semiologischen Implikationen einer ›Natur‹, die sowohl der Geschichte als auch dem Individuum das ›Ziel‹ gibt, im Prozess der ›Vervollkommnung‹ am Ende bei sich selbst anzukommen. In dieser paradigmatischen Funktion prägt das astronomische Wissen Kleists frühen ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens – ihn zu genießen! »[M]oralische Schönheit« (SW<sup>9</sup> II, 305), heißt es darin, sei der Ausdruck einer »beglückende[n] Mittelstraße«, die nach dem »[W]anken [...] auf regellosen Bahnen« erreicht werde:

---

<sup>32</sup> Zum Diskurs der Ehre allgemein vgl. Friedhelm Guttandin, Das paradoxe Schicksal der Ehre. Zum Wandel der adeligen Ehre und zur Bedeutung von Duell und Ehre für den monarchischen Zentralstaat, Berlin 1993.

<sup>33</sup> Im Blick auf die Aufklärung vgl. Peter-André Alt, Koperikanische Lektionen. Zur Topik des Himmels in der Literatur der Aufklärung. In: Germanisch-Romanische Monatschrift 48 (1998), H. 2, S. 141–164 sowie Rainer Baasner, Das Lob der Sternkunst. Astronomie in der deutschen Aufklärung, Göttingen 1987.

Und alle Jünglinge, die wir um und neben uns sehen, teilen ja mit uns dieses Schicksal. Alle ihre Schritte und Bewegungen scheinen nur die Wirkung eines unfühlbaren aber gewaltigen Stoßes zu sein, der sie unwiderstehlich mit sich fortreißt. Sie erscheinen mir wie Kometen, die in regellosen Kreisen das Weltall durchschweifen, bis sie endlich eine Bahn und ein Gesetz der Bewegung finden. (SW<sup>9</sup> II, 309)<sup>34</sup>

Das Vokabular dieser Selbstentwürfe, in denen Kleist zur Anwendung bringt, was Alexander Honold im Blick auf die Dramen »Die Familie Schroffenstein« und »Penthesilea« das »astronomische Argument« genannt hat,<sup>35</sup> verdankt sich zunächst den Kenntnissen, die sich Kleist in den Vorlesungen seines Frankfurter Lehrers Christian Ernst Wünsch aneignete. Dessen religiöse Überzeugungen, ausgeführt in seiner anonym publizierten Streitschrift »Horus oder Astrognostisches Endurtheil« aus dem Jahr 1783, unterlegen das Ineinander von Wissenschaftsgeschichte, Erkenntnisvermögen und Religiosität mit einem evolutionären Moment, das auch die Kleist'sche Hoffnung auf »eine Bahn und ein Gesetz der Bewegung« motiviert. Wünsch schreibt, dass die

Religionen aus der Beobachtung der Natur, besonders des Himmels, entstanden sind: daher habe auch ich, wie ganz natürlich, meine religiösen Grundsätze aus der Natur hergeleitet. Vor Alters konnte man, wegen Mangel an Werkzeugen, zu keiner vollständigen, zu keiner wahren Naturkänntniß gelangen, und was man wußte, das trug man unter der Hülle der Hieroglyphen oder in mystischen Ausdrücken vor. Daher entstanden geheimnisvolle Religionen, daher entstanden Religionen, die dem Scheine nach sehr von einander verschieden waren. Gegenwärtig herrscht in der Sternkunde und Naturwissenschaft wenigstens Deutlichkeit und Uebereinstimmung: daher muß auch Deutlichkeit und Uebereinstimmung in den religiösen Sätzen herrschen, die daraus herfließen.<sup>36</sup>

Kleists früher Versuch, »so nach und nach eine eigne Religion [zu bilden]« (SW<sup>9</sup> II, 633), lässt sich als Variation dieser Ansichten lesen, insbesondere dort, wo das Paradigma der astronomischen Wissensordnung übernommen und der Begriff der »Natur« der »Seele« vorgeordnet wird. Indes spricht der Brief, der den teleologischen »Zweck der Schöpfung« im Blick auf »die Geschichte meiner Seele« thematisiert (SW<sup>9</sup> II, 633), zugleich vom Scheitern des Versuchs, die eigene Lebenspraxis auf dem »Zweck« der »Vervollkommenung« abzubilden; die entsprechende Motivation wurde von der Forschung als Kant-Krise zusammengefasst. Wie auch immer

---

<sup>34</sup> Zur »Bewegung« vgl. auch Dirk Oschmann, Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist, München 2007, S. 201–294.

<sup>35</sup> Alexander Honold, Die Sonne steigt, der Apfel fällt. Bewegte Körper und ihre Bahnen auf Kleists Theater. In: KJb 2005, S. 79–91.

<sup>36</sup> Christian Ernst Wünsch, Horus oder Astrognostisches Endurtheil über die Offenbarung Johannis und über die Weissagungen auf den Messias [...], Ebenezer. Im Verlage des Vernunfthauses [= Leipzig: E.B. Schwickert] 1783, S. Xf. Zu Wünsch als Zeitgenossen und Lehrer Kleists vgl. den instruktiven Überblick von Christoph Meinel, »Des wunderlichen Wünsch seltsame Reduktion ...«. Christian Ernst Wünsch, Kleists unzeitgemäßer Zeitgenosse. In: KJb 1996, S. 1–34.

man sich zu deren Trifftigkeit verhält,<sup>37</sup> so steht doch fest, dass der Brief an Wilhelmine von Zenge als Beleg für die ausbleibende Gewissheit über das »Ziel« gelten kann, das die »reine Natur dem Menschen steckt.« Der Vergleich, den Kleist zur Illustration seines erkenntnistheoretischen Zweifels aufbietet, findet sich im Übrigen bereits im ersten Band von Wünschs »Kosmologischen Unterhaltungen für die Jugend«, der unter dem Titel »Von den Weltkörpern« erschien.<sup>38</sup> Anlässlich der Sonnenfinsternis vom 14. Juni 1778 kommt es in dem fiktiven Gespräch zwischen Lehrer und Zöglingen, das Wünsch den »Kosmologischen Unterhaltungen« zugrundelegt, zu Spekulationen über die wirkliche Farbe der Sonne: »Weißt du nicht mehr«, korrigiert Amalie die Fehlannahmen ihres Bruders Carl, »daß wir oft durch rothes Glas alle weiße Sachen roth, durch blaues blau, und durch grünes grün gesehen haben? Also muß wohl bloß die schwarze Farbe des Glases schuld seyn, daß die Sonne durch den Tubus gelbroth erscheint.«<sup>39</sup> Kleists Briefpassage führt die Kenntnis dieses Sachverhalts auf seine Bekanntschaft »mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie zurück«:

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. (SW<sup>9</sup> II, 634; Hervorhebung im Original)

Es ist, wie gesagt, hier nicht der Ort, Herkunft und Diskussion dieses Zusammenhangs einer Entscheidung zuzuführen. Festzuhalten ist aber, dass der Zweifel, den Kleist dieser Konstellation abliest, jene Differenz fixiert, die sich zwischen »Natur« und »Seele« auftut. Die von Kleist literarisch ausbuchstabierte Problematik semiotischer Korrespondenzverhältnisse, die in der »höhern Ordnung« des Himmels ihren Grund haben, setzt mit dieser Beobachtung ein. Die mangelnde Stabilität dieser Korrespondenzverhältnisse, die die Erkennbarkeit der »höhern Ordnung« selbst einem fundamentalen Zweifel aussetzt, wird in dem Augenblick unabwieslich, in dem offenbar wird, dass die Medien der Erkenntnis die Inhalte des Wissens diktieren. Wünschs »Kosmologische Unterhaltungen« legen eine Spur zum Ursprung dieser Einsicht: Er findet sich ebenfalls im Wissen der Astronomie, das sowohl die Komplexität als auch die Geschichtlichkeit des Verhältnisses von sichtbarer »Hülle« und unsichtbarem »Gesetz« verdeutlicht. Das Problem der Legitimation von Herrschaft wird in Kleists Texten davon immer dann berührt, wenn darin Schlüsselszenen der Ermächtigung thematisiert werden. Angesichts des genuin politischen Charakters, der diese Szenen auszeichnet, werden die Bedingungen,

---

<sup>37</sup> Vgl. anstelle der umfangreichen Forschungsdiskussion den zusammenfassenden Artikel von Bernhard Greiner, Kant [Art.]. In: Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ingo Breuer, Stuttgart und Weimar 2009, S. 206–208.

<sup>38</sup> Kleists Kenntnis der »Kosmologischen Unterhaltungen« geht aus dem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 16. und 18. November bzw. 30. Dezember 1800 hervor (SW<sup>9</sup> II, 591–598, hier 596f.) Vgl. dazu Meinel, »Des wunderlichen Wunsch seltsame Reduktion ...« (wie Anm. 36), S. 4f.

<sup>39</sup> Christian Ernst Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend. Erster Band: Von den Weltkörpern, Leipzig 1778, S. 7.

unter denen Kleist aristokratische Konzepte geltend macht, als Anordnung literarischer Fallstudien kenntlich, die die Übersetzung der »höheren Ordnung« des Himmels ins Feld der Politik erproben. Diese Übersetzung, so die These, bleibt trotz des erkenntnistheoretischen Zweifels, den Kleist in dem zitierten Brief im Rückgriff auf Kant artikuliert, abhängig von jenen heilsgeschichtlichen Vorgaben einer ästhetischen Totalität,<sup>40</sup> die das astronomische Wissen dem Begriff der »Natur« eingeschrieben hat.

IV. »[...] wenn ich nur dreist damit den Anfang mache«.  
Grundlegung und Offenbarung

Zum einen speist sich die Semantik der »Natur« aus dem astronomischen Wissen, dessen Voraussetzungen und Implikationen bereits dargelegt worden sind, zum anderen verdeutlichen die Texte Kleists, dass sich die »höher[e] Ordnung« in der Absolutheit eines Begehrens realisiert, dessen Erfüllung immer nur um den Preis eines Opfers möglich ist. Dass es exakt dieses Moment ist, in dem der »Adel« seine »Bestimmung« finden könne, ist von Kleists ehemaligen Freund und Mitherausgeber Adam Müller im Jahr 1815 in einem Beitrag für die »Friedensblätter« postuliert worden:

Wenn wir der Entstehung des Europäischen Adels nachforschen, so zeiget sich nur ein Einziger, aber dafür auch völlig hinreichender, moralischer Grund dieser großen, und, man darf nach den Ereignissen der letzten zwanzig Jahre wohl sagen, unvergänglichen Institution: die Aufopferung ist es, das Sich-Hingeben für ein Ganzes, für den Staat; das mit eigener Person Zahlen für die ewigen Güter der Menschheit, für Gott, für Freyheit, und für Recht.<sup>41</sup>

Nicht zuletzt stehen für die Plausibilität dieser Annahme einige der wichtigsten Texte Kleists ein. Es ist leicht ersichtlich, dass die Vermittlung des aufklärerischen Begriffs von der »Natur«, in dem Kleist »Religion« und »Zweck« gründen lassen wollte, mit dieser Vorstellung einer »Aufopferung« für »ein Ganzes« Schwierigkeiten bereitet. Deshalb sollen zunächst die Prämissen rekonstruiert werden, unter denen es Kleist gelingt, »Natur« und »Aufopferung« zusammen zu denken. Maßgeblich bleibt dabei Kleists Orientierung an Gründungsszenen, weil sie verdeutlicht, dass Kleists radikale Zuspitzung des Verhältnisses von »Gesetz« und »Macht« unter dem Eindruck zeitgenössischer bürgerlicher Positionen zum Problem der »Adeligkeit« darauf hinausläuft, das Moment der Aristokratie in jenen Konstellationen zu verorten, in denen der »höheren Ordnung« zum Durchbruch verholfen

---

<sup>40</sup> Die historische Konfiguration dessen, was Uwe Hebekus für den Zeitraum der klassischen Moderne beschreibt, muss mithin in der Zeit um 1800 aufgesucht werden: Uwe Hebekus, Ästhetische Ermächtigung. Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der klassischen Moderne, München 2009.

<sup>41</sup> Adam Müller, Der Geist des Adels. In: Friedensblätter, Nr. 86 vom 20. Juli 1815, S. 341ff., zit. nach: Adam Müllers Handschriftliche Zusätze zu den »Elementen der Staatskunst«. Mit einem Anhang: Verschollene Schriften Adam Müllers aus den Jahren 1812–1818, hg. von Jakob Baxa, Jena 1926, S. 114f., hier S. 114.

wird. Dadurch wird noch einmal aus anderer Perspektive kenntlich, was es bereits als ein erstes Resultat festzuhalten gilt: Kleists Aristokratie figuriert als Agent jener »höhern Ordnung«, die den Zustand »vor dem Gesetz« zu Fall bringt.

Gegenüber den üblichen Adaptionen astronomischen Wissens im 18. Jahrhundert fällt ins Auge,<sup>42</sup> dass Kleist die tragische Kopplung von ›Natur‹ und ›Welt‹ durch keinerlei Rückzugsgesten befriedet. Kleists Haltung gegenüber dem, was von Sulzer über Lambert bis hin zu Herder und Schiller als ›astronomisches Entzücken‹ figuriert, ist gerade nicht von jener bürgerlichen Entzagung geprägt, die das ›Entzücken‹ davor schützt, zu einer Kippfigur religiösen Wahnsinns zu werden: »Als ich das erstemal die wahren Begriffe von der Grösse der Welt und der himmlischen Körper bekam,« schreibt etwa Johann Gottlieb Sulzer in dem ›Versuch einiger moralischen Betrachtungen über die Werke der Natur‹, »entstunden solche Bewegungen von Verwunderung in meinem Gemüthe, daß ich von Zeit zu Zeit nöthig hatte, stille zu halten, um nicht von der allzu grossen Verwunderung in ein wirkliches Entzücken zu gerathen.«<sup>43</sup> Die enthaltsame Selbstdisziplinierung im Angesicht des Himmels eröffnet einen Reflexionsraum, in dem die ›Bewegung, die die »höher[e] Ordnung« im »Gemüthe« auslöst, in der Schrift sublimiert werden kann. Mithin antwortet der ›Gewalt des Wunderbaren‹ in der Aufklärung eine reflexive Haltung, die die Transformation des religiösen Ereignisses in die Sprache ethischer Maßgaben gestattet:

Wenn ich die Gewalt des Wunderbaren, wodurch mein Gemüthe, bey der ersten Erkenntniß des Himmels, ganz eingenommen ward, ein wenig überwunden hatte, fiel ich auf verschiedene Betrachtungen, dazu mir die Grösse des Weltgebäudes Anlaß gab.«<sup>44</sup>

Kleists literarisches Personal kennt diese reflexive Haltung als »Ziererei«: »Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgend einem andern Punkt befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung.« (SW<sup>9</sup> II, 341) Der Übergang von der ›Gewalt des Wunderbaren‹ zur Sprache der ›Betrachtung, der für Sulzer offenbar ein moralisches Gebot ist, erscheint bei Kleist als Problem eines Transformationsverlustes, der die ›Bewegung, die aus der Erkenntnis hervorgeht, gefährdet. Anscheinend gibt es für ihn keine Regeln der Übersetzung, die dem Ereignis der »höhern Ordnung« dazu verhelfen, in der Sprache der Vernunft wiederzukehren. Das Personal seiner Dramen zeichnet sich denn auch konsequenter Weise dadurch aus, der ›Gewalt des Wunderbaren‹ unterworfen zu sein; es bleibt der »höhern Ordnung« seiner ›Natur‹ ausgeliefert, darin besteht sein Adel. Mit der »beglückende[n] Mittelstraße« bürgerlicher Enthaltsamkeit hat das ebenso wenig gemein wie mit der Repräsentationslogik am absolutistischen Fürstenhof. Stattdessen muss konstatiert werden, dass die Einsicht in die

---

<sup>42</sup> Vgl. Alt, Kopernikanische Lektionen (wie Anm. 33) sowie Baasner, Das Lob der Sternkunst (wie Anm. 33).

<sup>43</sup> Johann Georg Sulzer, Versuch einiger moralischen Betrachtungen über die Werke der Natur, Berlin 1750, S. 43.

<sup>44</sup> Sulzer, Versuch einiger moralischen Betrachtungen über die Werke der Natur (wie Anm. 43), S. 44.

intellektuelle Unverfügbarkeit der ›Natur‹, die sich auf die Kant-Krise datieren lässt, Kleists Orientierung auf die Bedingungen richtet, unter denen das »Gesetz« gezwungen ist, sich zu offenbaren. Die Suche nach den poetologischen Voraussetzungen, die es erlauben, ›die Gewalt des Wunderbaren‹ in eine Kontinuität der ›Bewegung‹ zu transformieren, evoziert einen veränderten Begriff der Rhetorik, der die Genese richtiger Rede an die Situation ihrer Aufführung zurückbindet:

Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist. (SW<sup>9</sup> II, 319f.)

Die Technik der »Rede« wird als Außenseite jener Korrespondenzverhältnisse vorgestellt, die im Einklang von ›Natur‹ und ›Seele‹ zur »Ruhe« kommen. Die Entwicklungsgeschichte des wahren Satzes, die Kleist hier im Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ entwirft, führt am »Ende« das Verhältnis von »Gemüt«, »Vorstellung«, »Rede« und »Erkenntnis« in einer stabilen »Verbindung« zusammen, die den Redner selbst nurmehr als Medium zurücklässt. Dieses Verfahren zeigt sich als genaue Entsprechung zur Geschichte der Richtigkeit »religiöse[r] Sätze«, die Wunsch in der ›Natur‹ beginnen lässt, um zu einem neuen Begriff des »Himmel[s]« zu gelangen. Der »Wille[ ] der Natur« vollzieht sich genau dann, wenn die Individuen zu Medien der Effekte werden, die die Technik der »Rede« in ihnen hervorbringt: »wenn ich nur dreist damit den Anfang mache«. Die Konsequenz dieser Annahme einer »Grundlegung aus dem Ich«<sup>45</sup> liegt einerseits in der Überwindung des erkenntnistheoretischen Zweifels und andererseits in der Möglichkeit von Gründungsszenen, die aus dem »Anfang« das »Ende« gleichsam automatisch hervortreiben: »Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt [...].« (SW<sup>9</sup> II, 321) Kleists literarisches Personal bezeugt seinen Adel dadurch, dass es sich als Agent jener »dunkle[n] Vorstellung[en]« bewährt, in denen die Offenbarung des »Gesetz[es]« ihren »Anfang« nimmt.<sup>46</sup> In den Schlussbildern der Dramen vollendet sich jene »Periode«, von der diejenigen, die in ihre Entstehung involviert sind, nichts wissen können, weil sie als Medien eines »Willen[s]« agieren, dessen Durchsetzung sie selbst schließlich mit »Erstaunen« erfüllt. Die eigentümliche Kopplung von Anleitung und Vollzug, die diesen Begriff der Rhetorik prägt, wird bereits in Ernst Moritz Arndts epochaler Flugschrift »Geist der Zeit« als Movens historischer Veränderungen eingeführt: Die »Natur«, heißt es darin in einer signifikaten Wendung im Blick auf Napoleon, »muß eine Arbeit mit ihm vorhaben

<sup>45</sup> Dieter Henrich wählt diese Formulierung, um den Einsatz des deutschen Idealismus zu markieren: Dieter Henrich, Grundlegung aus dem Ich. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Idealismus (1790–1794), 2 Bde., Frankfurt a.M. 2004.

<sup>46</sup> Vgl. Hamacher, Offenbarung und Gewalt (wie Anm. 17), S. 193–250.

[...].<sup>47</sup> Die Erzählung »Michael Kohlhaas« übernimmt diese »Verbindung von ›Natur‹ und ›Kunst‹ ebenso wie das Drama »Die Hermannsschlacht«. Letzteres zeigt zugleich, wie sich Kleists aristokratische Konzepte in der Auseinandersetzung mit den Adelsbegriffen bürgerlicher Provenienz verschärfen, die den publizistischen Diskurs über ›Adek‹ und ›Adeligkeit‹ maßgeblich beeinflussen.<sup>48</sup> Abschließend soll deshalb vor allem thematisiert werden, wie Kleists Texte es schaffen, diese einander zum Teil diametral gegenüberstehenden Positionen in einer radikalen Überbietungsgeste zu integrieren.

## V. »die Schöpfung aus Nichts«. Zur Kunst neuer Geschlechter

Die beiden Autoren, deren Texte in diesem Kontext Berücksichtigung finden müssen, sind Adam Müller und Ernst Moritz Arndt.<sup>49</sup> Aus dem Vergleich von Kleists Auffassung aristokratischer Konzepte mit den Einlassungen beider Autoren wird deutlich, dass Kleists Überbietungsfiguren einerseits die Kontinuität heilsgeschichtlicher Erwartungen wahren und andererseits die zeithistorisch indizierten Vorgaben eines Gründungswillens aufgreifen. Während ersteres eher im Werk Adam Müllers seinen Niederschlag findet, wird zweiteres von Ernst Moritz Arndt in einer Radikalität vertreten, die in Kleist einen ihrer ersten Fürsprecher fand (vgl. SW<sup>9</sup> II, 376f.).

Die Lektüre der Passagen, in denen Müller und Arndt dem Problem von ›Adek‹ und ›Adeligkeit‹ eine neue Bestimmung zu geben versuchen,<sup>50</sup> belehrt zudem darüber, dass Kleists politische Pointierung des Übergangs von der Ungewissheit über den »Willen der Natur« zu dessen rhetorischer Erzeugung das Verhältnis der Ansichten Müllers und Arndts reflektiert. Die Ablösung der Hoffnung auf ›Ver vollkommenung‹ durch die Adressierung einer Gründungsszene, in der dem neuen ›Geschlecht‹ die Aufgabe zufällt, das Medium eines »Anfang[s]« zu sein, der das ›Gesetz‹ hervorkehrt, vollzieht im Politischen nach, was der ›Seele‹ Kleists durch die kritische Philosophie widerfahren war.

---

<sup>47</sup> Ernst Moritz Arndt, Geist der Zeit. Zweite, mit Zusätzen vermehrte Auflage, o.O. [Berlin: Realschulbuchhandlung] 1807, S. 426.

<sup>48</sup> Zur Modernisierung und Transformation adliger Konzepte im Gefolge der Niederlage von Jena und Auerstedt vgl. Heinz Reif, Adel im 19. und 20. Jahrhundert, München 1999.

<sup>49</sup> Zu Müller vgl. Strobel, Eine Kulturpoetik des Adels in der Romantik (wie Anm. 5), S. 41–86.

<sup>50</sup> Insbesondere zu Müller vgl. die erhellende Studie von Heinz Dieter Kittsteiner, der Müllers Interventionen in den »Berliner Abendblättern« als Verteidigung der Privilegien der adeligen ›Landschaft‹ erläutert, die durch die preußischen Reformen Gefahr liefen, besteuert zu werden. Ausgehend von den Prämissen seiner Philosophie war es vor allem die geplante Mobilisierung adligen Grundbesitzes durch Pfandleihbriefe, die Müller am »Finanz Edict« Hardenbergs kritisierte: Heinz Dieter Kittsteiner, Adam Müllers Berliner Kämpfe. In: Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert, hg. von Christian Aspalter u.a., Wien 2006, S. 148–185.

Adam Müllers Philosophie, die er – wie es in der ›Lehre vom Gegensatze‹ heißt – aus dem »tumultuarische[n] Schluß des 18. Jahrhunderts« entwickelt,<sup>51</sup> basiert ebenfalls auf dem Modell der Astronomie: »Nach dem Beispiele des Planeten, auf dem wir philosophieren, soll unsere Philosophie sich in festen und gemessenen Bahnen bewegen, und an Gestalt und Natur soll sie ihm gleichen.«<sup>52</sup> Müllers Annahme einer »allgemeine[n] Symmetrie der Natur«<sup>53</sup> entspringt denselben Voraussetzungen, die auch schon der heilsgeschichtlichen Aufladung des Kleist'schen Naturbegriffs ihre Gestalt gaben. Die bewegliche Statik von Müllers ›Lehre vom Gegensatze‹ entspricht Kleists »beglückende[r] Mittelstraße«. In Müllers ›Vorlesungen über das Schöne‹, die zuerst im gemeinsam mit Kleist herausgegebenen ›Phöbus‹ publiziert worden sind,<sup>54</sup> geht die Rede davon, dass die astronomischen Verhältnisse nicht nur ›Gleichnis‹, sondern vielmehr ›Vorbild‹ seien:

Nicht umsonst liegt das ganze Geheimnis der Schönheit und des Lebens in sehr vernehmlichen Zügen eingeschrieben in die Sternenwelt: das Sonnensystem in seiner Bewegung gedacht, ist ewiges Muster aller irdischen Geschäfte, der Philosophie, der Sprachkunst, der Staatskunst und aller Künste: und hiermit sei die häufige Wiederkehr dieses, nicht Gleichnisses, sondern bestimmten Vorbildes von Sonne und Planeten in meinen Darstellungen gerechtfertigt.<sup>55</sup>

Müllers Überlegungen zur Rolle des Adels sind dem ›heiligen Problem der Dauer‹ verpflichtet,<sup>56</sup> darauf hat Jochen Strobel jüngst hingewiesen.<sup>57</sup> Vor dem Hintergrund eines Naturbegriffs, der ›Sternenwelt‹ und ›Sonnensystem‹ als ›Vorbild‹ ›aller irdischen Geschäfte‹ begreift, wird deutlich, auf welche Weise Müller das ›Problem der Dauer‹ zu modernisieren versucht, nämlich im Rückgriff auf ein wissenschaftliches Paradigma, das Müllers Begriff der Repräsentation ebenso bestimmt wie den Kleists. ›Schönheit‹ und ›Leben‹ sollen immer auch Rückverweise auf ein ›Gesetz‹ sein, dessen Geltungsbereich keinerlei Einschränkungen kennt. Das ›ewige Muster‹ will Müller zur Darstellung bringen, indem er die Wirksamkeit des ›Gesetz[es]‹ in ›alle[n] irdischen Geschäfte[n]‹ beschreibt. Das Referenzsystem, dem sich die Sinnhaftigkeit adeliger Herrschaftsstrukturen zumindest in philosophischer und literarischer Hinsicht verdankt, wird von einem Naturbegriff verantwortet, der durch die heilsgeschichtlichen Implikationen des astro-

---

<sup>51</sup> Adam Müller, Die Lehre vom Gegensatze. In: Ders., Kritische, ästhetische und philosophische Schriften 2: Ästhetische Schriften, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Neuwied und Berlin 1967, S. 193–242, hier S. 196.

<sup>52</sup> Müller, Die Lehre vom Gegensatze (wie Anm. 51), S. 202.

<sup>53</sup> Müller, Die Lehre vom Gegensatze (wie Anm. 51), S. 209.

<sup>54</sup> Zu Kleist und Müller vgl. Jochen Marquardt, »Gegensätzliche Identität«. Zu historisch-biographischen Voraussetzungen des Verhältnisses Adam Müller – Heinrich von Kleist. In: Beiträge zur Kleist-Forschung (1993), S. 80–93.

<sup>55</sup> Adam Müller, Vorlesungen über das Schöne (Fortsetzung). In: Phöbus. Ein Journal für die Kunst, hg. von Heinrich v. Kleist und Adam H. Müller, Erster Jahrgang. Drittes Stück, Dresden 1808, S. 3–31, hier S. 11.

<sup>56</sup> Adam Müller, Fragment über den Adel. In: Ders., Adam Müllers vermischt Schriften über Staat, Philosophie und Kunst 1, Wien 1812, S. 131.

<sup>57</sup> Strobel, Eine Kulturpoetik des Adels in der Romantik (wie Anm. 5), S. 77.

mischen Wissens konfiguriert worden ist. Vor allem aber gilt es festzuhalten, dass es Müller durch diese Ableitung gelingt, der politischen Ordnung die Statik einer Ökonomie des ständigen Kräfteausgleichs zuzuweisen, die das »heilige Problem der Dauer« mit der »Natur« der »höheren Ordnung« des Himmels synchronisiert. Diese Synchronisationsleistung imitiert das »Muster« des »Sonnensystem[s]«, um schließlich Idee und Wirklichkeit in der »Bewegung« von Schrift und Welt miteinander identifizieren zu können: »Im Verfolg«, so Müller im »Fragment über den Adel«,

wird sich zeigen wie in der wohlgeordneten, persönlichen Rede ganz durch inneres Gesetz sich ebenfalls ein hoher Adel von Ideen bildet, dieser durch mehrere Capitel, wie der Adel im Staat durch mehrere Geschlechter verbindend hindurchgreift, und durch seine längere Dauer die vergängliche Schönheit der übrigen Wörter- und Gedankenbürgerschaft an die Ewigkeit des Regenten knüpft.<sup>58</sup>

Das Problem der Korrespondenzverhältnisse zwischen »Natur« und »Seele«, die Kleist Poetik umtreiben, ist hier durch die Behauptung der poetologischen Übertragung von Analogieschlüssen gelöst. Folgt man der Behauptung, dann generiert sich die Aristokratie des Stils in dem Maße, in dem es gelingt, die Verfassung des Gegenstandes in der Poetik des Textes wiederkehren zu lassen. Anders als Kleist lässt Müller die Implikationen und Paradoxien, die die Übertragung des astronomischen Modells zeitigt, in ausgreifenden Analogieschlüssen verschwinden. In Kleists Texten dagegen lösen gerade diese Analogieschlüsse und der Synchronisationswillen die größten Widerstände und Krisen aus, wenn ihre Verwirklichung im Raum der Politik ansteht. Die Antwort, die Kleist auf dieses Problem gibt, teilt er mit Ernst Moritz Arndt, sie liegt darin, dem Gegenstand des Textes durch die Poetik allererst seine Verfassung zu geben. Arndts »Geist der Zeit« entwickelt dazu Strategien, deren verblüffende Nähe zu den Annahmen Kleists Reinhold Steig schon 1901 zu der Bemerkung veranlasste, Kleist habe »an Arndt gelernt«.<sup>59</sup> Im Vorwort seines Buches bietet Arndt die Metapher des Marionettentheaters auf, um dem politischen Geschehen die Diagnose zu stellen:

Das Theatrum ist Deutschland, auch Germanien genannt; der Marionettenspieler steht hinter seinen Gardinen und zerrt ungesehen die Puppen hin und her; [...]. Das Stück könnt ihr nennen wie ihr wollt, werdet ihm wohl einen Namen finden, wann ihr es ausgesehen habt. Hans Wurst hat es zugenannt die Schöpfung aus Nichts; auch die leibhafte, doch bildliche Geschichte des jüngsten Tages.<sup>60</sup>

Die Nähe zu Kleists Überlegungen über die Restituierung der »Grazie des Menschen« (SW<sup>9</sup> II, 343) liegt auf der Hand. Sie wird noch deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass Arndt im Blick auf »Sünde« und »Gedanke«, die nun einmal »in die Welt gekommen« seien, festhält, dass »das Feuer, das uns verbrennt, [...]

<sup>58</sup> Müller, Fragment über den Adel (wie Anm. 56), S. 131. Zu Müllers Rhetorikverständnis vgl. auch Ethel Matalla de Mazza, Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik, Freiburg i.Br. 1999, S. 265–339.

<sup>59</sup> Reinhold Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901, S. 466.

<sup>60</sup> Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 47), S. 14f.

uns auch erleuchten [muss]«: »Wodurch wir schwach sind, dadurch können wir auch nur stark seyn; [...]. [...] Wer gedacht hat, muß denken.«<sup>61</sup> Die argumentative Verknüpfung von Vertreibungsszene und Überwindungshoffnung bildet auch die Schlussfigur von Kleists Aufsatz: »das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.« (SW<sup>9</sup> II, 345) Ein weiteres Moment der Radikalisierung aristokratischer Konzepte, das in Kleists Überbietungsfiguren wiederkehrt, geht aus der biologischen Topik Arndts hervor. Arndts Topik ist an eine vehemente Kritik des Geburtsadels gekoppelt und bietet die nach der Niederlage von Jena und Auerstedt gängigen Gemeinplätze patriotischer Publizistik auf. Zugleich versichert er sich sich aber immer wieder bei einem biopolitischen Argument, indem er von genealogischer »Entartung« spricht: »Ich habe nicht die unmenschlichen Grundsätze Mancher von den verschiedenen Menschenrassen, aber wer leugnet, das gewisse Völker edler organisiert und gebohren sind?« Arndt überträgt das Konzept des Adels auf die Semantik der »Nation«: »Durch Vermählungen«, schreibt er von den »teutschen Fürsten«, »in zwei, drei Familien rund ist die ganze Art zur Ausart geworden, [...].«<sup>62</sup> Der »Barbar« dagegen sei »herrlicher [...] als ein flaches, strohenes Geschlecht«<sup>63</sup> und ihn zeichne keine »unpatriotische Gleichgültigkeit«<sup>64</sup> aus:

Die Natur kennt keine Stammbäume und Geschlechtstafeln, sie theilt Tugend und Talente nicht nach alten Geschlechtern aus und es ist ein seltener Stern, daß große Väter große Söhne zeugen. Edel und wohl geboren ist nichts, als was die Natur gut gemacht hat. Die größten und wohlthätigsten Menschen waren gewöhnlich die Anfänger ihres Geschlechts und die Geschichte kennt ihre Väter kaum. Durch drei, vier Zeugungen geht die Natur, wo menschliche Willkür nicht zwischentreitt, im Wechsel; dann sinkt und verdirbt, was gestiegen und herrlich geworden war, und aus dem niedrigsten Staube tritt für das ausgeartete ein kräftigeres Geschlecht ein.<sup>65</sup>

Man muss dieses Barbarenargument in gleicher Weise ernst nehmen wie die Entgegensetzung von »Ausart« und »kräftige[m] Geschlecht«, wenn man die Semantik des Adels nicht zuletzt in poetologischer Hinsicht untersucht. Denn durch die programmatische Abwertung einer Tugendkontinuität, die von der Abfolge adliger Generationen gewährleistet werden soll, entsteht hier die Möglichkeit für die biopolitische Aufladung des kulturhistorisch höchst wirksamen Begriffs der Dekadenz, gegen den das ›Leben‹ selbst von Arndt im Namen einer Gründungsszene in Stellung gebracht wird. Zu den Folgen dieser Dichotomisierung, die nicht zuletzt signifikante Umbesetzungen im Naturbegriff selbst anzeigt, gehört, was Arndt mit seinem »Geist der Zeit« beabsichtigt, nämlich »Volk«, »heiligste[s] Leben«<sup>66</sup> und »Bewegung« in einem semantischen Feld zu vereinen, das dem Institut des Geburtsadels diametral gegenübersteht. Tatsächlich bringen sowohl Arndt als auch Kleist das Moment des dekadenten Luxus in Anschlag, wenn es darum zu tun ist,

---

<sup>61</sup> Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 47), S. 10.

<sup>62</sup> Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 47), S. 364f.

<sup>63</sup> Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 47), S. 113.

<sup>64</sup> Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 47), S. 364.

<sup>65</sup> Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 47), S. 378.

<sup>66</sup> Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 47), S. 375.

die »Arbeit der Vernichtung« als notwendige Voraussetzung der »Verjüngung« der »Nation« zu erweisen:

Steht noch immer der alte Weltzirkel der Geschichte, daß, wenn alles in Weichlichkeit, Unmännlichkeit, Ueberkünstelung vergeht, Verjüngung durch Zerstörung kommen muß? O so laßt uns verderben und die tiefe Weisheit anbeten, die wir nicht verstehen!<sup>67</sup>

Diese Forderung wird Kleists »Hermann« sich zu eigen machen; der »Prinz von Homburg« ist ihr gleichermaßen unterworfen, sein Adel wird schließlich das, was Arndt von den »Edelleuten« verlangt: »Ein rechter Edelmann ist die gebohrne Stütze des Throns, alles, was er hat, hat er für den König, für die Ehre, den Glanz, das Leben des Königs, nichts für sich.<sup>68</sup> Bleibt die Frage, wie Arndt sich selbst in diesem Kontext verortet: »Das kühne Werk, mich, den Gott, erst außer meiner Welt zu stellen, um sie erschaffen zu können, soll ich bestehen? wie, wenn mein neuer Himmel in Trümmern selbst über meinem Haupte zusammenfällt?<sup>69</sup> Diesem Risiko setzt sich auch Hermann aus. Die Metapher des Marionettentheaters wirkt als Ermöglichungsbedingung für die Veräußerung einer Erwartung, die Arndt genauso an seine eigene prophetische Rede heranträgt wie Herrmann. Sie besteht darin, einen »neue[n] Himmel« hervorzubringen. Das Oszillieren zwischen Anleitung und Vollzug, das Kleists Begriff der Rhetorik prägt, findet sich hier ebenfalls in das Bild eines Redners übersetzt, der einen »Anfang« stiftet, in welchem er sich als Medium erfährt. Der Doppelcharakter von Arndts Text, der Leibhaftigkeit und Bildlichkeit in einer »Schöpfung aus Nichts« vereinen will, ist auch in der Poetik der »Hermannsschlacht« realisiert. In dieser Synchronisation von »Natur« und »Gesetz«, in der das »Ich« mit dem »Gott« identifiziert wird, ist die Kunst der Rede eine Wette auf das, was sie in Zukunft freisetzen kann. Dieser Zusammenhang verbindet den »Geist der Zeit« mit dem Aufsatz »Über das Marionettentheater« und dem Drama »Die Hermannsschlacht«: »So groß«, heißt es bei Arndt, »ist die Gewalt des Himmlischen, daß in seligen Augenblicken, die wohl an einen früheren Zustand mahnen, die irdische Nothwendigkeit blos Zufälligkeit scheint, und der Gott im Menschen, selbst gefesselt, der Dinge Herr ist.<sup>70</sup> Hermann selbst verkörpert diese »Gewalt des Himmlischen«, indem er jenen Umriss ausfüllt, den Arndt von Napoleon gegeben hatte und der selbst noch in der Eröffnung zum »Michael Kohlhaas« anzitiert wird:

Man darf den Fürchterlichen so leicht nicht richten, als es die Meisten thun in Haß und Liebe. Die Natur, die ihn geschaffen hat, die ihn so schrecklich wirken läßt, muß eine Arbeit mit ihm vorhaben, die kein anderer so thun kann. Er trägt das Gepräge eines außerordentlichen Menschen, eines erhabenen Unglechters, das noch ungeheurer scheint, weil es über und unter Menschen herrscht und wirkt, welchen es nicht angehört.<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 47), S. 458f.

<sup>68</sup> Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 47), S. 382.

<sup>69</sup> Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 47), S. 11.

<sup>70</sup> Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 47), S. 81.

<sup>71</sup> Arndt, Geist der Zeit (wie Anm. 47), S. 426.

Für Hermann und Michael Kohlhaas trifft diese »Bestimmung« ohne weiteres zu. Dass Kleist in ihr zugleich die Antwort auf die Frage nach der »höheren Ordnung« aristokratischer Konzepte verortet, wird in der poetologischen Adaption der irritierenden Dopplung des Wirkens »über und unter Menschen« kenntlich. In der oszillierenden Bewegung zwischen Bildlichkeit und Leibhaftigkeit, die das »Geheimnis« der Zigeunerin im »Kohlhaas« ebenso umschreibt wie Hermanns Inszenierung des »Zufalls«, der »unsrer Völker Langmut« (SW<sup>9</sup> I, 625) gegenüber den »Römern« beendet, liegt nicht nur ein Rückverweis auf die Wirksamkeit von Kleists Begriff der Rhetorik vor. Vielmehr wird dadurch in den Texten eine Form adliger Herrschaft sanktioniert, die den »Zauber der Natur« an die Ordnung des Himmels zurückbindet. Der »Willen«, der zwischen »Himmelk und »Erde« vermittelt, wird zum Medium einer astronomisch inspirierten Kreisfigur, mit der es Herrmann am Ende gelingt, den Anfang einzuholen:

Und weil die Krone sonst, zur Zeit der grauen Väter,  
Bei deinem Stamme rühmlich war:  
Auf deinen Scheitel falle sie zurück! (SW<sup>9</sup> I, 626)

Burkhard Meyer-Sickendiek

## VOM REIZENDEN ZUM LÄHMENDEN ERRÖTEN

Kleists Transformation der Wieland'schen  
Grazienästhetik

Seit Günter Oesterles Deutung des Kleist'schen Schauspiels »Das Käthchen von Heilbronn« als eines Dramas der Scham bedarf die Herleitung der Kleist'schen Grazienpoetik einer Revision.<sup>1</sup> Ging noch die ältere Germanistik im Sinne Walter Müller-Seidels oder Fritz Martinis davon aus, die Kleist'sche Helden sei die reinste Verkörperung eines Anmutsideals – geprägt von den »märchenhaften Zügen einer vom Sündenfall unberührten Daseinsarts«<sup>2</sup> –, welches erst in der berühmten Erzählung »Über das Marionettentheater« von 1811 dem Verdikt der »Ziererei« (DKV III, 559) verfällt, so konnte Oesterle schon im »Käthchen« eine Lösung Kleists vom Anmutideal der Aufklärung nachweisen. Oesterles entscheidendes Indiz war das schambesetzte Verschweigen einer durchaus bewussten Urszene, wie sie sich zwischen der Helden und dem Graf Wetter vom Strahl in der ersten Begegnung beider während jener »Heilbronner Sylvesternacht« abspielte. Der berühmte »Doppelraum« dieses Dramas wie auch der treu ergebene Somnambulismus der Helden erwiesen sich bei genauerer Hinsicht als Resultat einer Verdrängung, insofern sich nach Oesterle die beiden Protagonisten stets bei vollem Bewusstsein begegneten, ihre erste Begegnung in der Sylvesternacht in Heilbronn also keineswegs bloß doppelt träumten.<sup>3</sup> Dies führte Oesterle zu einer erneuten Deutung der Verhör-

---

<sup>1</sup> Vgl. Günter Oesterle, Vision und Verhör. Kleists »Käthchen von Heilbronn« als Drama der Unterbrechung und Scham. In: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik, hg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, Würzburg 2001, S. 303–328.

<sup>2</sup> Walter Müller-Seidel, Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist, Wien 1971, S. 213: »Hingegen unterscheidet sich Käthchen von allen Gestalten Kleists dadurch, daß sie den übertragischen Zustand der Unschuld nicht verläßt. Sie ist damit wirklich als die reinste Verkörperung der Grazie zu betrachten; im Grunde ist sie das schon mit märchenhaften Zügen ausgestattete Symbol einer vom Sündenfall unberührten Daseinsart.«

<sup>3</sup> »Beide versuchen auf ihre Weise halbbewußt, den abrupt unterbrochenen Begegnungsvorgang im erkennenden und liebenden Blick zu heilen, zu vollenden oder zu verdrängen. Während *sie* seit dem Wiedersehen in der Schmiede in Heilbronn die zunächst als »Traum« eingeschätzte Erscheinung nun als wahrhaftiges Wunder identifiziert, unablässig auf dem

szene zu Beginn des ersten Aktes, genauer gesagt zu der Frage, »warum Käthchen diesen Vorfall« – eben die Begegnung in der Sylvesternacht – »nicht gestehen will.«<sup>4</sup> Oesterles Beantwortung dieser Frage wirft neues Licht auf Käthchens vermeintliche Reflexionslosigkeit, von welcher die Forschung bis dato immer ausging, denn: »sie schweigt aus *Scham*, um den geliebten Ritter nicht bloßzustellen.«<sup>5</sup> Und dies wiederum besagt: »Käthchen verkörpert keineswegs, wie so oft in der Forschung behauptet wurde, eine reflexionslose Grazie«,<sup>6</sup> was eine von Walter Müller-Seidel und Fritz Martini über Gert Ueding bis zu Gerhard Kluge reichende Deutungstradition auf den Kopf stellt.<sup>7</sup>

Zwar steht damit die Kleist'sche Erzählung »Über das Marionettentheater« nach wie vor quer zum 18. Jahrhundert, insofern diese bekanntlich die Grazie aus dem Felde menschlicher Selbstentwürfe ausschließt: Ganz entgegen der Tradition der Aufklärung, wenn wir an Winckelmann, Wieland, Lessing oder Schiller denken. Die berühmte Gefährdung von »Anmut« und »Grazie« durch das reflektierende Bewusstsein, also jenes Vermögen zur Selbsterkenntnis, welches gemäß dieser Erzählung durch den Sündenfall in die Welt trat, ist jedoch nicht erst seit dem »Marionettentheater« ein Kleist'sches Thema. Eine Rückkehr in das Paradies der Reflexionslosigkeit ist nicht erst für den Jüngling aus dieser Erzählung, sondern – glaubt man Oesterle – schon für das Käthchen ausgeschlossen. Wenn sich das Käthchen bereits zu Beginn des Dramas der ersten Begegnung mit dem Graf Wetter vom Strahl schämte, dann ist auch »Käthchens Schönheit« nicht länger »die sinnliche Erscheinung ihres unbewussten Daseins, unmittelbarer Ausdruck ihrer natürlichen Anmut und Grazie«, wie dies etwa noch Gerhard Kluge behauptete.<sup>8</sup> Begriff die ältere Germanistik Kleists anmutige Heldenin als einen »Mensch vor der Vertreibung aus dem Paradies«, verglich sie also mit jener vom Maschinisten regierten Marionette oder jenem von keinerlei Taktik oder Finten verführten, fechtenden Bären, so erweist sich diese Deutung seit Oesterles Lektüre wohl als falsch.

Aber ähnelt das Problem Käthchens stattdessen wirklich jener eigentümlichen Selbstblockade des Kleist'schen Jünglings aus dem »Marionettentheater«, dessen Versuch, die antike Statue des Dornausziehers vor dem Spiegel nachzuahmen, zu einem nachhaltigen Verlust seiner zuvor vorhandenen natürlichen Grazie führt? Kleists Käthchen scheint sich ja offenkundig – wirft man einen Blick auf die von

---

Sprung, an Schwellen harrend, immer in der Hoffnung auf die Erfüllung des erkennenden und begehrenden Blicks, spaltet *er*, als aufgeklärter Ritter, das Wunder ab, indem er es zur Fiktion erklärt.« (Oesterle, Vision und Verhör, wie Anm. 1, S. 314).

<sup>4</sup> Oesterle, Vision und Verhör (wie Anm. 1), S. 324.

<sup>5</sup> Oesterle, Vision und Verhör (wie Anm. 1), S. 324.

<sup>6</sup> Oesterle, Vision und Verhör (wie Anm. 1), S. 326.

<sup>7</sup> Vgl. Fritz Martini, »Das Käthchen von Heilbronn – Heinrich von Kleists drittes Lustspiel? In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 20 (1976), S. 421–447, hier S. 427ff.; Gerd Ueding, Zweideutige Bilderwelt. »Das Käthchen von Heilbronn. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 172–187, hier 175ff.; Gerhard Kluge, »Das Käthchen von Heilbronn oder Die verdinglichte Schönheit. Zum Schluß von Kleists Drama. In: Euphorion 89 (1995), S. 23–36.

<sup>8</sup> Kluge, »Das Käthchen von Heilbronn« (wie Anm. 7), S. 30.

Oesterle besonders intensiv analysierte Verhörsszene aus dem ersten Akt des Dramas – ihrer Scham sehr bewusst zu sein. Denn auf die Frage des Graf vom Strahl – »Warum nicht standst du Red?« – folgt ihr dezidiertes Bekenntnis: »Ich schämte mich« (Vs. 524).<sup>9</sup> Der Unterschied zwischen dem Käthchen und jenem Jüngling aus dem »Marionettentheater« besteht dann aber offenkundig darin, dass das Käthchen trotz dieser Schamreaktionen für den Graf vom Strahl ihre Grazie nicht verliert. Gibt es eine Frau, so lautet des Grafen rhetorische Frage in jenem »Wald vor der Höhle des heimlichen Gerichts« (DKV II, 284), also unmittelbar im Anschluss an das Verhör, »von jeder frommen Tugend strahlender, makelloser an Leib und Seele, mit jedem Liebreiz geschmückter, als sie?« (Vs. 739–741) Nein, die gibt es nicht, auch wenn der Graf das Käthchen zugleich stets degradierend behandelt.

Die Frage ist dann aber, warum Kleists Käthchen – anders als der Jüngling aus dem »Marionettentheater« – sich schämen kann, ohne für sich und ihre Mitwelt notwendig an Grazie und Anmut einzubüßen. Käthchen mag zwar nicht reflexionslos sein, wie Oesterle mit Recht betont, aber dennoch bleibt sie für ihr Umfeld von anmutiger Erscheinung, ganz im Gegensatz zu jenem Jüngling, der ja im Anschluss an die gezielte Beschämung durch den Erzähler sukzessive all seine Grazie einbüßt. Denn dass der Kleist'sche Jüngling die zuvor unbewusst vollzogene, anmutige Geste des Dornausziehens nicht zu wiederholen vermag und stattdessen in eine auf Dauer ausdruckslose bzw. nicht länger anmutige Existenz verfällt, liegt an seiner Schamreaktion: »Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehn lassen, mißglückte.« (DKV III, 561) Aufgrund dieser Schamreaktion versagt die Wiederholung der anmutigen Geste, weshalb Grazie nach Kleist »in demjenigen menschlichen Körperbau am Reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott« (DKV III, 563).

Und noch einen zweiten Aspekt gilt es erneut zu überdenken: Nach Ansicht Oesterles ließe sich das Käthchen allenfalls als eine »schöne Seele« im Sinne Wielands begreifen, also als eine primär ethische Prägung verstehen, insofern sie, »wie Wieland an antiken Beispielen erläutert, auf heroisch anmutende Weise in der Lage ist, Demütigungen zu entschuldigen.«<sup>10</sup> Allerdings wurde eben dieser von Christoph Martin Wieland geprägte Begriff der »schönen Seele« nicht nur in Wielands »Musarion« oder die Philosophie der Grazie, sondern dann bekanntlich auch bei Schiller in jene idealistische Ästhetik der Grazie überführt, wie sie im Essay »Über Anmut und Würde« dargelegt ist: »In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.«<sup>11</sup> Angesichts dessen bleibt also außerdem die

<sup>9</sup> Hier und im Folgenden unter Angabe des Verses im Fließtext zitiert nach DKV II.

<sup>10</sup> Oesterle, Verhör und Vision (wie Anm. 1), S. 326.

<sup>11</sup> Friedrich Schiller, Über Anmut und Würde. In: Ders., Sämtliche Werke in 5 Bänden, hg. von Peter André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1980, S. 433–488, hier S. 468f.

Frage, warum Kleist gute drei Jahre später die noch für sein Käthchen – aber eventuell auch für die kurz zuvor beendete »Penthesilea« – maßgebliche Seelen Schönheit aus dem Erscheinungsspektrum der Anmut kategorisch ausschloss, denn eine schöne Seele als Ausdruckssubjekt der Grazie gibt es im »Marionettentheater« sicher nicht mehr.<sup>12</sup>

Wenn man mit Ralf Konersmann davon ausgeht, dass die »schöne Seele« eine Gedankenfigur des Antimodernismus ist,<sup>13</sup> dann ist Kleists Absage an diese Tradition zunächst einmal ein wichtiger Schritt hin zu einem noch genauer zu klarenden Modernismus. Dieser Modernismus wurde in der äußerst umfangreichen Forschungsliteratur zur Kleist'schen Grazie häufig aus einer kritischen Revision der Deutung Benno von Wieses hergeleitet. Wieses Kommentar über »das verlorene und wiederzufindende Paradies« sah nämlich noch eine Kompatibilität zwischen Kleists und Schillers Verständnis der Anmut.<sup>14</sup> Dagegen geht man in der Forschung seit Paul de Man zunehmend davon aus, dass Kleists Text eine Dekonstruktion der Schiller'schen Ästhetik darstellt. Hier sind verschiedene Lesarten zu nennen: Ulrich Johannes Beil sah im Text Kleists ein Misreading der Schillerschen Vorlage im Sinne Harold Blooms,<sup>15</sup> Bernhard Greiner eine Umsetzung der Kantischen Autonomieästhetik,<sup>16</sup> Janina Knab eine Diderots Schauspieltheorie vergleichbare Paradoxie des Ausdrucks,<sup>17</sup> Christopher Wild eine Reaktion auf die am Keuschheitsgedanken orientierte Theaterfeindlichkeit des 18. Jahrhunderts<sup>18</sup> und Günter Blamberger ein an Castigliones »Handbuch vom Hofmann« orientiertes Konzept für die ästhetische Erziehung von Aristokraten.<sup>19</sup> In diesen Deutungen

<sup>12</sup> Vgl. dazu aus Sicht der Gender Studies Gail K. Hart, Anmut's Gender. The »Marionettentheater« and Kleist's Revision of »Anmut und Würde«. In: Women in German Yearbook 10 (1994), S. 83–95.

<sup>13</sup> Vgl. Ralf Konersmann, Die schöne Seele. Zu einer Gedankenfigur des Antimodernismus. In: Archiv für Begriffsgeschichte 36 (1993), S. 144–173.

<sup>14</sup> Vgl. Benno von Wiese, Das verlorene und wiederzufindende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller. In: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater, hg. von Helmut Sembdner, Berlin 1967, S. 196–220.

<sup>15</sup> Vgl. Ulrich Johannes Beil, »Kenosis« der idealistischen Ästhetik. Kleists »Über das Marionettentheater« als Schiller-reécriture. In: KJb 2006, S. 75–99.

<sup>16</sup> Vgl. Bernhard Greiner, Versuchsfeld »Grazie. Über das Marionettentheater. In: Ders., Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist, Berlin 1994, S. 147–161.

<sup>17</sup> Vgl. Janina Knab, Ästhetik der Anmut. Studien zur »Schönheit der Bewegung« im 18. Jahrhundert, Frankfurt a.M. u.a. 1996, S. 28ff.

<sup>18</sup> Vgl. Christopher J. Wild, Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist, Freiburg i.Br. 2003, S. 13ff.

<sup>19</sup> Vgl. Günter Blamberger, Ars et Mars. Grazie als Schlüsselbegriff der ästhetischen Erziehung von Aristokraten. Anmerkungen zu Castiglione und Kleist. In: Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag, hg. von Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl, Würzburg 2000, S. 273–282. Blambergers Vorschlag ist, die Erzählung vom Marionettentheater mit Castigliones »Il Libro del cortegiano« zu lesen, also in diesem Text nicht eine substanzelle Grazientheorie im Sinne Schillers, sondern eben eine performative im Sinne Castigliones zu sehen. Man könnte sogar noch einen Schritt weiter gehen, wenn man nicht nur das Begriffsverständnis, sondern zudem auch die

ist bisher vor allem der Bezug zur Grazienästhetik anhand von Texten wie Schillers *Anmut und Würde*, Kants *Kritik der Urteilskraft*, Winckelmanns *Von der Grazie in den Werken der Kunst*, Diderots *Paradox sur le comédien* oder Castigliones *Il cortegiano* thematisiert worden. Was dagegen wohl noch als Desiderat der Forschung zu betrachten wäre, ist der von Oesterle angedeutete Bezug zu Wieland und der Graziendition im Kontext der Kalokagathie.

## I. Reizendes Erröten als anakreontischer Topos

Ein Rekurs auf den Graziendiskurs um und bei Wieland kann im Rahmen dieses Essays freilich nur angerissen und auf das entscheidende Thema des »reizenden Errötens« hin fokussiert werden.<sup>20</sup> Wie selbstverständlich, ja evident und unzweifelhaft für Wieland die Gleichsetzung von Scham und Grazie gewesen ist, bezeugt schon sein Fragment *Theages. Über Schönheit und Liebe* von 1760. Denn dieses verdeutlicht, dass der Topos des reizenden Errötens aus Wielands Adaption des Mythos der drei Grazien bzw. Charitinnen, also Euphrosyne (Frohsinn), Thalia (blühendes Glück) und Aglaja (Glanz) hervorging, die entsprechend auch in Wielands *Die Grazien* von 1770 auf dem Titelblatt wiederkehren.<sup>21</sup> Neben der »Freudigkeit der jugendlichen Unschuld« und der »Güte«, die sich wohl aus der Zuordnung zu Euphrosyne und Thalia ergeben, dürfte als Drittes die im *Theages*-Fragment erwähnte »Sittsamkeit« der Aglaja zuzuordnen sein, die auch in *Die Grazien* als »die jüngste und schüchternste«<sup>22</sup> aufgeführt wird. Über diese Sittsamkeit heißt es nun im *Theages*-Fragment:

Die Farbe, welche an Anmuth alle andre Farben in der Natur übertrifft, die holdselige Röthe, die durch eine Vergleichung mit der Rosenfarbe verdunkelt würde, tuscht ihre sanften Wangen auf eine so feine Art [...]. Ihre Miene drückt die Empfindung einer innerlichen Würde aus, welche ihr immer leise zulispelt, nichts zu thun oder zu leiden, was dieselbe verdunkeln könnte.<sup>23</sup>

Entscheidend an dieser Passage ist, dass Wielands Grazienbegriff nicht wie nach ihm etwa Mendelssohn, Lessing oder Schiller die »Schönheit (in) der Bewegung« in den Mittelpunkt stellt, sondern gemäß der Herleitung aus dem Mythos die Eigenschaften der Unschuld, Güte und Sittsamkeit. Wie einflussreich nun wiederum Wielands Fokussierung einer »holdseligen Röthe« für den Grazienbegriff seiner

---

Absage Kleists an die Tradition des 18. Jahrhunderts auf Castiglione bezieht. Dann ließe sich diese Absage erklären als eine Art Veto des Aristokraten gegenüber der zunehmenden Verbürgertlichung der ursprünglich aristokratischen Kategorie »Grazie«.

<sup>20</sup> Vgl. zu Kleist und Wieland grundsätzlich Hans Jürgen Schrader, Ermutigungen und Reflexe. Über Kleists Verhältnis zu Wieland und einige Motivanregungen, namentlich aus dem *Hexameron von Rosenhain*. In: KJb 1988/89, S. 160–194.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Michael Hofmann, Die Grazien [Art.]. In: Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Jutta Heinz, Stuttgart 2008, S. 209f.

<sup>22</sup> Hofmann, Die Grazien (wie Anm. 21), S. 209f.

<sup>23</sup> Christoph Martin Wieland, *Theages. Über Schönheit und Liebe* (1760). In: Ders., Sämtliche Werke, Leipzig 1853–1858, Bd. 33, S. 219–254, hier S. 233.

Zeitgenossen gewesen ist, zeigt sich schon in Christian Ludwig Hagedorns *»Betrachtungen über die Mahlerey«* von 1762:

Die Grazie erscheinet in den Reizungen der Aspasia und in der trotzigen Stellung des Kämpfers, der sich zum Angriff anschicket. [...] Die Grazie schmücket aber auch das Haar der thessalischen Nymphe mit wenigen wohlgewählten Blumen, und veredelt die Stellung der nachlässig ruhenden Schäferin, die sinnend auf ihren Daphnis wartet. Sie gauckelt um sich selbst die gelassene schöne Jugend; mischet sich in das unschuldige Spiel der dreisten kleinen Knaben, und verbreitet die liebliche Röthe der Schamhaftigkeit auf der blühenden Wange des schüchternen Mädchens. Sie schenkt sich den Töchtern, die oft des Geschenks unbewußt sind, und weicht von den Müttern, die übertriebenen Moden und der Schminke fröhnen.<sup>24</sup>

Ähnliches findet sich auch in Friedrich Just Riedels *»Theorie der schönen Künste und Wissenschaften«* von 1767. Ein Jahr nach Lessings *»Laokoon«* und drei Jahre nach Winckelmanns *»Abhandlung über die Geschichte der Kunst des Alterthums«* hatte Riedel die Kategorie der Grazie in einem fragmentarischen Versuch von der bildenden Kunst auf die Dichtung übertragen. Riedel entdeckte eine poetische Darstellung von Grazie in »Gesinnungen und Handlungen«, wie es unter Anspritung auf Lessings *»Laokoon«* heißt, und zwar vor allem bei Wieland, aber auch bei Autoren wie Gleim, Lessing, Uz oder Gerstenberg. Entsprechend der Ausführungen aus Wielands *»Theages«*-Fragment begriff auch Riedel diese Poesie der Grazie als Zeichen einer Verfeinerung des menschlichen Empfindungsvermögens, als Kultivierung speziell jener affektuellen Regungen, die »einen stillen, von aller Heftigkeit entfernten und würdigen Charakter anzeigen«.<sup>25</sup> Derlei anmutige Regungen seien nach Riedel vor allem in den zeitgenössischen »Schäfergedichte[n], den anakreontischen Oden und den Tändeleyen«<sup>26</sup> zu finden, nicht aber im Drama, denn: »Heftige Leidenschaften, Schmerz, Angst, Zorn, und dergleichen vertragen sich nicht mit der Grazie«.<sup>27</sup> Es gebe überhaupt nur sehr wenige affektuelle Regungen, die einerseits keine heftigen Leidenschaft, andererseits aber Ausdruck seelischer Bewegungen sind, sich also nicht durch Heftigkeit, sondern durch Anstand bzw. eine »zärtliche, menschliche und liebenswürdige«<sup>28</sup> Form der Sentimentalität auszeichnen. Im Grunde nennt Riedel nur einen einzigen Affekt, der dieses Kriterium erfüllt, und zwar die Scham, die wie bei Wieland als ein komplementäres Zeichen der Grazie begriffen wird: Die »körperliche Grazie« zählt zu ihren wichtigsten Ausdruckssignalen die weibliche »Schamröthe«. Wie ein »heiteres, aber sanftes Lächeln«, eine »blühende Wange« oder ein »lieblicher Mund«, so zählt Riedel auch »eine jungfräuliche Schamröthe« zu den »Zügen dieser Grazie«.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerey. Erster Theil*, Leipzig 1762, S. 26f.

<sup>25</sup> Friedrich Just Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller*, Jena 1767, S. 346.

<sup>26</sup> Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (wie Anm. 25), S. 349.

<sup>27</sup> Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (wie Anm. 25), S. 346.

<sup>28</sup> Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (wie Anm. 25), S. 348.

<sup>29</sup> Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (wie Anm. 25), S. 347. Wenn Johann Georg Sulzer in seiner *»Allgemeinen Theorie der schönen Künste«* von 1775 be-

In der Anakreontik wird die Diskussion der Grazie also im Unterschied zu Winckelmanns Ausführungen zur edlen Einfalt und stillen Größe der stoisch-griechischen Seele auch als Zeichen sanfter und doch affektueller »Bewegungen der Seele« verstanden. Dies verdeutlichen auch die Beispiele, anhand derer Riedel seinen poetischen Begriff der Grazie illustriert, u.a. sind dies Passagen aus Wielands 1765 anonym erschienener Sammlung *»Comische Erzählungen«*.<sup>30</sup> Riedel zitiert aus Wielands Erzählung *»Das Urteil des Paris«*, und auch in diesem Zitat scheint es ihm um Wielands Gleichsetzung von Scham und Grazie zu gehen:

Kaum ist er weg, so steht schon Cypria,  
Voll Zuversicht in diesem Streit zu siegen,  
In jenem schönen Aufzug da,  
Worin sie sich (das lächelnde Vergnügen  
Der lüsternen Natur) dem leichten Schaum entwand,  
Sich selbst zum erstenmal voll süßen Wunders fand,  
Und im Triumph auf einem Muschel-Wagen,  
An Paphos reizendes Gestad  
Von frohen Zephyn hingetragen,  
In erstem Jugendglanz die neue Welt betrat:  
So steht sie da, halb abgewandt  
Wie zu Florenz, und deckt mit einer Hand,  
Errötend, in sich selbst geschmieget,  
Die holde Brust, die kaum zu decken ist,  
Und mit der andern – was ihr wißt.  
Die Zauberin! Wie ungezwungen lüget  
Ihr schamhaft Aug! Und wie behutsam wird  
Dafür gesorgt, daß Paris nichts verliert!<sup>31</sup>

Nun stammt dieser Wieland'sche Text aus dem Jahr 1765, wohingegen die Begegnung zwischen Kleist und Wieland wohl frühestens auf das Jahr 1803 zu datieren ist. Wir müssen jedoch davon ausgehen, dass Wieland trotz aller späteren Distanz zum Frühwerk sich dieser Deutung der Scham als Indikator der Grazie wohl zeitlebens verpflichtete. So gilt noch im Briefroman *»Aristipp oder einige seiner Zeit-*

---

merkt, dass seit Winckelmann »viel von der Grazie, nicht blos als einer Eigenschaft der sichtbaren Formen, sondern auch der Gedanken, der Phantasien, der Empfindungen und der Handlungen gesprochen worden« sei, dann ist damit ebenfalls auf Riedels Abhandlung Bezug genommen (Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehendelt, von Johann Georg Sulzer, Mitglied der Königlichen Akademie der Wissenschaften in Berlin etc., Zweyter Theil, von R bis Z, 1775, S. 523, Sp. 2–S. 525, Sp. 1).

<sup>30</sup> Dies ist für Kleists spätere Arbeiten deshalb von Relevanz, weil die Erzählung *»Aurora und Cephalus«* aus dieser Wieland'schen Sammlung bekanntlich in Kleists Drama *»Amphytrion«* als Vorlage Verwendung fand, wie Wolfgang Proß und Hans-Jürgen Schrader zeigten. Vgl. Wolfgang Proß, Die Konkurrenz von ästhetischem Wert und zivilem Ethos. Ein Beitrag zur Entstehung des Neoklassizismus. In: Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen?, hg. von Roger Bauer, Bern u.a. 1986, S. 64–126, hier S. 108–110 sowie Schrader, Ermutigungen und Reflexe (wie Anm. 20), S. 186.

<sup>31</sup> Christoph Martin Wieland, *Das Urtheil des Paris. Eine scherzhafte Erzählung nach Lucian*. In: Ders., Sämmliche Werke (wie Anm. 23), Bd. 10, S. 25–50, hier S. 36f.

genossen, wie Jutta Heinz zeigen konnte, das schamhafte Erröten als ein recht sicheres Zeichen dafür, dass eine Person ein graziöses Potential hat: Beispielsweise könne Speusipp »mit aller Grazie und Zuversicht, die du einem Athener und Neffen Platons zutrauen wirst, erröten.<sup>32</sup> »Im Erröten«, so Heinz, »äußert sich spontan und unverstellt ein Gefühl von Schicklichkeit, und zwar vor der rationalen Erfassung der Situation. Es ist die Ausdrucksform eines Feingefühls, das keinerlei Lehrsätze braucht, sondern eher auf einem Instinkt für die situative Angemessenheit oder Unangemessenheit einer Handlung beruht.«<sup>33</sup> Im Unterschied zum Frühwerk wird der Topos eines reizenden Errötens im *>Aristipp<* jedoch zunehmend vom Mythos gelöst, und so als eigenständiger Persönlichkeitszug schöner Seelen verwendet. Ich zitiere als Beispiel eine längere Passage aus Aristipps Briefen aus dem ersten Buch, in welcher die dritte Grazie als »holde Schamhaftigkeit« verstanden und so als eigenständiger Persönlichkeitszug begriffen wird:

» [...] Ich habe seitdem ich dich kenne, drey Dinge an dir bemerkt, die dich aus allen Schönen, die mir jemahls vorgekommen sind, auszeichnen, und dir gerade das sind, was der Liebesgöttin die Grazien. Das erste ist ein dir eignes, kaum sichtbares, deinen Mund, deine Augen, dein ganzes Gesicht sanft umfließendes Lächeln, das nie verschwindet, es sey, daß du sprichst oder einem andern zuhörst, auch sogar dann nicht, wenn du etwas mißfälliges siehest oder hörest, zu trauern oder zu zürnen scheinst: das zweyte, eine unnachahmlich zierliche Leichtigkeit im Gang und in allen Bewegungen und Stellungen des Körpers, die dir, wenn du gehest, etwas schwebendes, und wenn du in Ruhe bist, das Ansehen giebt, als ob du, ehe man sichs versche, davon fliegen werdest; eine Leichtigkeit, die niemahls weder an sich selbst vergessende Lässigkeit noch an Leichtfertigkeit streift, und immer, mit dem edelsten Anstand und mit anspruchsloser angebornen Würde verbunden ist.« – Eine plötzliche Schamröthe ergoß sich, wie er dieß mit so viel anscheinender Treuherzigkeit sagte, über mein ganzes Gesicht, bey dem Gedanken, daß ich mit einem so guten und ehrwürdigen Manne am Ende doch nur Komödie spiele. – Gut, rief er, da haben wir deine dritte Grazie! diese holde Schamröthe, die Tochter des zartesten Gefühls, die dem Adel deiner Gesichtsbildung und dem Ausdruck des Selbstbewußtseyns nichts benimmt, und sich dadurch so wesentlich vom Erröthen der kindischen oder bärurischen Verlegenheit unterscheidet. Ein Bildhauer, der Genie und Kunst genug besäße, dieses Lächeln, diese Leichtigkeit und dieses Erröthen zu verkörpern und in Gestalt dreyer lieblicher Nymphen darzustellen, hätte uns die Grazien dargestellt.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> »Der junge Mann antwortete auf meine Einladung, nicht ohne bis in die Augen roth zu werden, mit aller Grazie und Zuversicht, die du einem Athener und einem Neffen Platons zutrauen wirst. Mich dünkt, fuhr er fort, wir haben uns bisher immer um einen dunkeln Begriff des Schönen, dessen Daseyn wir voraussetzen, herumgedreht, ohne ihm selbst näher gekommen zu seyn. Sinne und Einbildungskraft stellen uns nichts als einzelne Dinge dar, die wir, wenn ihre Gestalt uns gefällt, schön nennen, wiewohl uns immer eines schöner als das andere däucht.« (Christoph Martin Wieland, *Aristipp*. Zweiter Band. In: Ders., Sämmtliche Werke, wie Anm. 23, Dreiundzwanzigster Band, S. 84.)

<sup>33</sup> Jutta Heinz, *Narrative Kulturkonzepte. Wielands >Aristipp< und Goethes >Wilhelm Meisters Wanderjahre<*, Heidelberg 2006, S. 274.

<sup>34</sup> Christoph Martin Wieland, *Aristipp*. Erster Band. In: Ders., Sämmtliche Werke (wie Anm. 23), Zweiundzwanzigster Band, S. 188f.

Die später in Kleists »Marionettentheater« vollzogene Polarisierung von Scham und Grazie ist also sehr wahrscheinlich als eine Art Volte auf diese mit Wieland einsetzende diskursive Tradition zu beziehen. Eine Kritik dieser Tradition deutet sich freilich schon in Schillers »Anmut und Würde« an, sie wird allerdings von Schiller noch nicht in jener Kleist'schen Radikalität vollzogen. Schon Schiller setzte sich jedoch von der Gleichsetzung von Scham und Grazie ab, insofern er diesem Konzept einer eher unwillkürlichen Anmut den Begriff der willkürlichen entgegenstzete, hierin übrigens unser heutiges Verständnis der Begriffe willkürlich und unwillkürlich auf den Kopf stellend. In einer »gewissen Gebärdensprache« im Sinne eines »anmutigen Lächeln[s] und einem reizenden Erröten«<sup>35</sup> ist nach Schiller demnach »nicht der Wille, sondern die Empfindung« dasjenige, was als anmutig erscheint: Dies nennt er unwillkürlich bzw. sympathetisch. Dagegen setzt Schiller jedoch eine Anmut, die nicht der Natur, sondern der Person angehört, also willkürlich, d.h. eine vom freien Willen ausgehende Anmut ist. Schon diese Unterscheidung zwischen willkürlicher und unwillkürlicher Anmut ließe sich als Volte auf die anakreontische Tradition beziehen. Kleist geht jedoch noch einen entscheidenden Schritt weiter. Während nämlich Schiller nur graduell zwischen willkürlicher und unwillkürlicher Anmut unterscheidet, die Gleichsetzung von Scham und Grazie im Sinne eines für das Weiblichkeit- und Tugendideal des 18. Jahrhunderts typischen Konzepts jedoch beglaubigt, wird bei Kleist aus dieser Gleichsetzung erstmals ein unüberbrückbarer Antagonismus. Kleist öffnet gleichsam die anmutige Gebärde und durchleuchtet erstmals deren Innenleben, denn er illustriert im »Marionettentheater« einen Mechanismus der Selbstblockade, wie ihn das achtzehnte Jahrhundert so noch nicht kannte. Dessen Quellen liegen freilich im Schamdiskurs der Aufklärung, diesen zu rekapitulieren heißt demnach auch, die Tragweite der Kleist'schen Innovation zu verdeutlichen.

## II. Vom aristokratischen Erziehungsideal zur weiblichen Verstellungskunst. Schamhaftigkeit bei John Locke und Jean Jacques Rousseau

Scham und Erröten stellen in der Kleistforschung seit langem zentrale Forschungsfelder dar, wobei unter den diversen Publikationen Claudia Benthiens jüngste Studie zum »Tribunal der Blicke« zweifellos herausragt. Ausgesprochen hilfreich und erhelltew erwies sich Benthien's Zugriff auf Kleist über Ruth Benedict bzw. Eric Robertson Dodds' Unterscheidung von Scham- und Schuldturen.<sup>36</sup> Denn Benthien führte anhand dieser Unterscheidung die sogenannte »Wucht des Tragischen« als genuine Wirkkraft der Kleist'schen Dramen auf seine Reaktivierung einer – im Sinne Dodds' – archaischen Schamkultur bzw. einer

---

<sup>35</sup> Schiller, Über Anmut und Würde (wie Anm. 11), S. 452.

<sup>36</sup> Vgl. Claudia Benthien, Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800, Köln u.a. 2011, S. 33ff. Benthien bezieht sich auf Eric Robertson Dodds, The Greek and the Irrational, Berkeley 1951, S. 28ff. sowie auf Ruth Benedict, The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture, London 1946.

»antiken Affektkultur«<sup>37</sup> zurück. Was angesichts dieser Deutung der Kleist'schen Schammotivik als Indiz einer »historisierenden Wirkungsästhetik«<sup>38</sup> – bezogen auf eine homerische Schamkultur im Sinne Dodds' – freilich aus dem Blickfeld geriet, das waren Kleists enge Bezüge zur Schamdiskussion seiner Zeit. Neben Herders Kommentaren *›Ueber die Schamhaftigkeit Vergils von 1769 oder Schleiermachers an Schlegels „Lucinde“ orientiertem Versuch über die Schamhaftigkeit von 1800* sind in erster Linie zwei Texte zu nennen, die zweifellos Einfluss auf Kleist sowie den Schamdiskurs der Aufklärung hatten. Zum einen John Lockes aristokratisch orientierte Erziehungslehre *Some Ideas Concerning Education* von 1692 – »education suited to our english Gentry«,<sup>39</sup> wie es in der Einleitung heißt –, zum anderen Jean Jacques Rousseaus *›Emile ou De l'éducation* von 1762. Diese beiden Texte sind in der Diskussion zu Schamhaftigkeit und Scham, wie sie das 18. Jahrhundert führte, deshalb besonders hervorzuheben, weil sie dieses Phänomen im Rahmen einer Erziehungslehre verhandeln, und weil sie Scham einerseits klassenspezifisch (Locke), andererseits geschlechtsspezifisch (Rousseau) zuordnen. Vor allem aber markieren diese beiden Werke jeweils zentrale Umbrüche im aufklärerischen Schamdiskurs: Mit Locke setzt erstmals ein pädagogisch-moralisches Interesse an der Schamhaftigkeit ein, welches spätestens seit Gottscheds *›Der Biedermeier von 1726* ausgesprochen wirkungsmächtig allein für das bis in die 1770er Jahre bestehende Genre der *›Moralischen Wochenschriften* gewesen ist. Und mit Rousseau setzt erstmals das Misstrauen darüber ein, inwiefern man der Schamhaftigkeit trauen kann, da diese nach Rousseau Teil einer koketten Verstellungs-kunst ist.

Zweifellos dürfte Kleist sehr genaue Kenntnisse des Rousseau'schen *›Emile* besessen haben, wie insbesondere seine Briefe aus dem Jahre 1801 verdeutlichen.<sup>40</sup> Angesichts der sehr intensiven Auseinandersetzung mit Lockes *Ideas*, wie sie in Rousseaus *›Emile* an mehreren Stellen nachlesbar ist, dürfte Kleist über den *›Emile* zudem eine gewisse Kenntnis des Lockeschen Werkes besessen haben. Schon im Vorwort des *›Emile* wird auf »Lockes Buch« verwiesen, im ersten Buch wird auf Lockes Warnung vor der Arzneikunst positiv Bezug genommen, es überwiegen jedoch die kritischen Kommentare. So etwa werden von Rousseau jene »Höflichkeitsformeln«, wie sie Locke im § 141 seines Werkes entfaltet, scharf distanziert, gleiches gilt für »Lockes Hauptgrundsatz [...], man solle mit den Kindern vernünftig reden«, wie es im § 81 der *Ideas* entfaltet wird. Rousseau weist Locke im zweiten Buch des *›Emile* eine Fülle von Widersprüchen nach und verwirft nachdrücklich jene Berufsperspektiven, wie sie in Lockes *Ideas* für den jungen Aristokraten bzw. *gentleman* entworfen werden; *Emile* solle zwar ein Handwerker, aber keinesfalls »ein Goldsticker, ein Vergolder, ein Lackierer werden wie

---

<sup>37</sup> Benthien, *Tribunal der Blicke* (wie Anm. 36), S. 194ff.

<sup>38</sup> Benthien, *Tribunal der Blicke* (wie Anm. 36), S. 14.

<sup>39</sup> John Locke, *The Works of John Locke*, Bd. III, London 1727, S. VII.

<sup>40</sup> Zu dieser Beziehung vgl. grundlegend Bernhard Böschenstein, Kleist und Rousseau. In: KJb 1981/82, S. 145–156; Siegfried Streller, Heinrich von Kleist und Jean-Jacques Rousseau. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967, S. 635–671.

Lockes Edelmann.<sup>41</sup> Insofern ist anzunehmen, dass die Rousseau'schen Kommentare zur Scham aus dem vierten und fünften Buch des *'Emile'* auch als Kommentierung der Lockeschen Erziehungslehre zu verstehen sind. Denn von Locke stammt der in der Pädagogik bekanntlich äußerst einflussreiche Vorschlag, die Kinder nicht körperlich zu züchtigen, sondern durch gezielte Strategien der Beschämung zu Schamhaftigkeit und Bescheidenheit zu erziehen: »corporal punishments must necessarily lose that effect, and wear out the sense of *shame*, where they frequently return.« Stattdessen setzte Locke auf Beschämungsstrategien, die fast schon an die *'Selbstzwänge'* Norbert Elias' denken lassen: »Shame in children has the same place that modesty has in women, which cannot be kept and often transgress'd against.<sup>42</sup> Rousseaus Antwort auf diese zentrale Innovation der *'Ideas'* finden sich im vierten Buch des *'Emile'*, sie ist nicht nur unmissverständlich, sondern zudem ausgesprochen folgenreich:

Obgleich die Schamhaftigkeit dem menschlichen Geschlecht natürlich ist, haben doch die Kinder von Natur keine. Die Schamhaftigkeit entsteht erst mit der Erkenntnis des Bösen, und wie sollten die Kinder, welche diese Erkenntnis nicht haben noch haben sollten, die Regung spüren, welche die Wirkung davon ist? Ihnen Lehren über Schamhaftigkeit und Ehrbarkeit geben, heißt sie lehren, daß es schändliche und unehrbare Dinge gibt; das heißt ihnen eine geheime Begierde beibringen, diese Dinge kennenzulernen. Sie kommen kurz oder lang dazu; und der erste Funken, den die Einbildungskraft auffängt, beschleunigt gewiß die Entzündung der Sinne. Wer errötet, ist schon schuldig, die wahre Unschuld schämt sich vor nichts.<sup>43</sup>

Mit dieser apodiktischen These – »Wer errötet, ist schon schuldig« – ist zweifellos das reizende Erröten der anakreontischen Grazitentheorie gänzlich ad absurdum geführt. Wo aber hat diese schuldbesetzte Scham ihren sozialen Ort, wenn sie den Kindern noch nicht vertraut ist? Schon in seinem *'Lettre à d'Alembert'* von 1758 beantwortete Rousseau diese Frage durch eine geschlechtsspezifische Zuordnung der Scham, wie Ursula Geitner zeigen konnte. Die These Rousseaus, nach welcher die Scham ein genuin weibliches Gefühl sei, entstand im *'Lettre'* vor dem Hintergrund einer fundamentalen Kritik des Schauspiels und des Theaters: »Das Theater«, so betont Geitner, diene bei Rousseau »als kontrastiver Bezugsrahmen, die Natur der Weiblichkeit festzulegen und abzugrenzen.<sup>44</sup> Dies war aber noch kein Zeichen von Schuld. Erst angesichts der kritischen Auseinandersetzung mit dem didaktischen Beschämungskonzept aus Lockes *'Ideas'* stellt Rousseau daher – im fünften Buch des *'Emile'* – die einflussreiche Frage nach der Glaubwürdigkeit bzw. Echtheit der weiblichen Schamreaktionen. Die Antwort dürfte bekannt sein: Weibliche Schamhaftigkeit gerät in Rousseaus *'Emile'* in den Verdacht der

---

<sup>41</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Emile oder Von der Erziehung*. Zus. mit *'Sophie oder Die Einsamkeit'* nach der Edition Duchesne vollständig überarbeitet von Siegfried Schmitz, München 1979, hier S. 239.

<sup>42</sup> Locke, *The Works of John Locke*, Bd. III (wie Anm. 39), 43.

<sup>43</sup> Rousseau, *Emile* (wie Anm. 41), S. 265.

<sup>44</sup> Ursula Geitner, *Zur Rhetorizität moderner Weiblichkeit. Die Figur der Schauspielerin*. In: *Rhetorik. Rhetorik und Gender* 29, hg. von Doerte Bischoff und Martina Wagner-Egelhaaf, Berlin und New York 2010, S. 19–34, hier S. 25.

Koketterie, und zwar in doppelter Hinsicht. Da Gott als das »höchste Wesen« nicht den Mann, sondern die Frau »uneingeschränkten Begierden überläßt«, fügte er nach Meinung Rousseaus »diesen Begierden die Scham bei, um sie in Schranken zu halten.« Zugleich aber bewaffnete die Natur die »Schwachen« mit »Sittsamkeit und Scham«, »um den Starken zu bezwingen.«<sup>45</sup> Ein Paradigmenwechsel also: Im »Lettre à d'Alembert« forderte die Scham – so erläuterte es Sidonia Blättler – »als Zeichen von Naivität, Schwäche und widerstrebender Verführbarkeit zur Mäßigung der sexuellen Gier auf.«<sup>46</sup> Im »Emile« ist es hingegen gerade die Scham, die die sexuelle Gier anstachelt, wie Friederike Kuster betont: »In ihrer doppelten Funktion korrespondiert die Scham als natürliche Tugend der Frau den natürlichen Voraussetzungen der Geschlechterdifferenz: Sie reguliert die schrankenlose Begierde der Frau und weckt ineins die Begehrskraft des Mannes.«<sup>47</sup> Im fünften Buch des »Emile« liest sich dieses Argument wie folgt:

Wenn die Frau dazu geschaffen ist, zu gefallen und sich zu unterwerfen, dann muß sie sich dem Mann liebenswert zeigen, statt ihn herauszufordern. Ihre Macht liegt in ihren Reizen; durch sie muß sie ihn zwingen, seine eigene Kraft zu entdecken und sich ihrer zu bedienen. Die sicherste Kunst, diese Kraft zu beflügeln, ist, sie durch Widerstand notwendig zu machen. Alsdann vereinigt sich die Eigenliebe mit der Begierde, und die eine triumphiert über den Sieg, den die andere sie davontragen läßt. Daraus entsteht der Angriff und die Verteidigung, die Kühnheit des einen Geschlechts und die Furchtsamkeit des andern, kurz, die Sittsamkeit und die Scham, womit die Natur den Schwachen bewaffnete, um den Starken zu bezwingen.<sup>48</sup>

Das entscheidende Stichwort Rousseaus findet sich in der Anmerkung, nach welcher »Verweigerungen aus Verstellung und Koketterie fast allen Weibchen, selbst unter den Tieren, gemeinsam sind, auch wenn sie am geneigtesten sind, sich hinzugeben.«<sup>49</sup> Von den überaus zahlreichen Textbeispielen für die enorme Wirkkraft dieser These aus dem fünften Buch – man denke allein an die Frauenfiguren im Sturm-und-Drang-Drama bei Klinger, Wagner oder Lenz<sup>50</sup> – seien drei eigens hervorgehoben: Leonhard Meisters »Fliegende Blätter größtentheils historischen und politischen Innhalts« von 1783, Theodor Gottlieb von Hippels »Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber« von 1792, und Carl Friedrich Pockels »Versuch einer Charakteristik des weiblichen Geschlechts« von 1797. Alle drei Texte diskutieren unter dem Eindruck Rousseaus die Frage nach der Koketterie der weiblichen Schamhaftigkeit, und schon in Meisters »Fliegenden Blättern« gibt es daher neben einem noch der Tradition der Galanterie verpflichteten »Zauber der

---

<sup>45</sup> Rousseau, Emile (wie Anm. 41), S. 468.

<sup>46</sup> Sidonia Blättler, Rousseau. Die Transformation der Leidenschaften in soziale Gefühle. In: Klassische Emotionstheorien, hg. von Hilge Landweer, Ursula Renz und Alexander Brungs, Berlin und New York 2008, S. 437–456, hier S. 445ff.

<sup>47</sup> Friederike Kuster, Rousseau – die Konstitution des Privaten. Zur Genese der bürgerlichen Familie, Berlin 2005, S. 180.

<sup>48</sup> Rousseau, Emile (wie Anm. 41), S. 467f.

<sup>49</sup> Rousseau, Emile (wie Anm. 41), S. 468.

<sup>50</sup> Vgl. dazu Karl S. Guthke, Zur Frühgeschichte des Rousseauismus in Deutschland. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 77 (1958), S. 384–396.

Koketterie« eine »geheuchelte Koketterie«,<sup>51</sup> die neuerdings »Mode« geworden sei. Ähnlich begreift auch Hippel in seiner berühmten Studie »Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber« die Schamhaftigkeit als eine Tugend, die nur »in der Ehe lebt«, d.h., »wenn sie nicht von Männern und Weibern zugleich geübt wird, so artet sie in Zierei und weibliche Taschenspielerkünste aus.<sup>52</sup> Und schließlich kommt Friedrich Pockels in seinem »Versuch einer Charakteristik des weiblichen Geschlechts« mit und gegen Rousseau zu der Einschätzung, dass die weibliche Schamhaftigkeit der »Reinigkeit des Herzens und des Charakters« als fester Grundlage bedürfe; denn »ohne jene Reinigkeit und Unschuld des Herzens werde sich die Schamhaftigkeit »zur Coquetterie und Affectation gesellen, und die Männer zur Sinnlichkeit reizen, anstatt daß sie eine Schutzwehr dagegen seyn soll.«<sup>53</sup>

### III. Die Ambivalenz der Grazie. Rousseauistische Verstellungen in der »Penthesilea«

Ich gehe davon aus, dass Kleists systematische Reflexionen über das Spannungsfeld von Scham und Grazie, die in der »Penthesilea«, im »Käthchen von Heilbronn«, im »Marionettentheater« sowie schließlich in der »Verlobung in St. Domingo« ihren Niederschlag fanden, auch unter dem Eindruck seiner Rousseau-Lektüre stehen. Mit jedem der genannten Werke dringt Kleist tiefer in dieses ästhetische Paradigma der bürgerlichen Aufklärung. Und schon in der »Penthesilea« wird die klassische Idee der Grazie eindeutig als Strategie der Verstellung entlarvt. Wenn Kleist in dieser Tragödie ein regelrechtes Verwirrspiel anhand der Doppeldeutigkeit der Worte »Reiz« und »Grazie« entfaltet, dann steht dies offenkundig auch unter dem Eindruck der Schamtheorie Rousseaus, unter dem Eindruck der These also, nach welcher die reizende Scham ein Verstellungseffekt sei, mit welchem »die Natur den Schwachen bewaffnete, um den Starken zu bezwingen«, wie es im fünften Buch des »Emile« heißt.

Das zentrale Thema der »Penthesilea« ist bekanntlich die Irritation eines binär codierten Denkens durch die Einführung einer dritten Instanz, die die Einordnung der Dinge anhand polarer Schemata wie etwa gut oder böse fragwürdig werden lässt.<sup>54</sup> Dieses Schema ist durch den Hintergrund des in der homerischen Ilias

<sup>51</sup> Leonhard Meister, Fliegende Blätter größtentheils historischen und politischen Inhalts, Basel 1783, S. 118f.

<sup>52</sup> Theodor Gottlieb von Hippel, Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber, Berlin 1792, S. 156.

<sup>53</sup> Carl Friedrich Pockels, Versuch einer Charakteristik des weiblichen Geschlechts. Ein Sittengemälde des Menschen, des Zeitalters und des geselligen Lebens, Bd. 1, Hannover 1797, S. 190.

<sup>54</sup> Seit den Arbeiten Walter Müller-Seidels ist auf die Relevanz dieser »Kategorie des Dritten« in der Sekundärliteratur mehrfach verwiesen worden, wobei in der Regel die eingangs zitierte Definition Müller-Seidels übernommen worden ist. Vgl. Walter Müller-Seidel, Penthesilea im Kontext der deutschen Klassik. In: Walter Hinderer (Hg.), Kleists Dramen (wie Anm. 7), S. 144–171, hier S. 150. Zur Figur des Dritten vgl. auch Gabriele Brandstetter, »Penthesilea. »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In: Interpre-

geschilderten Trojanischen Krieges, auf welchen sich die Kleist'sche Tragödie unmittelbar bezieht, gegeben: der Kampf zwischen den Griechen und den Trojanern um die von Homer überlieferte prähistorische Stadt Troja. Der trojanische Krieg spaltete die antike Menschen- und Götterwelt nicht in drei, sondern lediglich in zwei Lager: Agamemnon führte die vereinigte Streitmacht der Griechen, der auch Achilles und Odysseus angehörten, gegen die von Hektor, Äneas und ihren trojanischen Gefolgsleuten verteidigte Stadt. In diese binär codierte, d.h. an der Unterscheidung von Freund oder Feind orientierte Welt männlicher Kriegsführung placierte die Kleist'sche Tragödie gleich zu Beginn eine dritte Instanz, die das im homerischen Epos geltende Unterscheidungsprinzip fragwürdig werden lässt: das kriegerische Geschlecht der Amazonen, angeführt durch deren Königin Penthesilea. Für die Griechen gilt die Logik der Identität: wenn A gleich A ist, so kann es nicht zugleich B sein. Nach dieser Logik, die eine Logik des Krieges als der Konfrontation von Freund und Feind ist, müssten die Amazonen, die sich als Feindinnen der Trojaner gebären, Freunde der Griechen sein:

ODYSSEUS

Sie muß, beim Hades! diese Jungfrau, doch,  
Die wie vom Himmel plötzlich, kampfgerüstet,  
In unsren Streit fällt, sich darin zu mischen,  
Sie muß zu Einer der Partein sich schlagen;  
Und uns die Freundin müssen wir sie glauben,  
Da sie sich Teukrischen die Feindin zeigt.

ANTILOCHOS

Was sonst, beim Styx! Nichts anders gibt's. (Vs. 50–56)<sup>55</sup>

Trotz der Forderung, sich als Feinde der Trojaner auf die Seite der Griechen zu schlagen, erweisen sich die von Penthesilea angeführten Amazonen jedoch als eine Partei, die die bis dato für den Trojanischen Krieg geltende Gesetzmäßigkeit der Freund/Feind-Unterscheidung ad absurdum führt. Vor diesem Hintergrund erklärt sich die mehrfache Charakterisierung Penthesileas als einer Kentaurin: jener fabelhaften Mischgestalt aus menschlichem Torso und Pferdeleib also, als welche Penthesilea gemäß der Aussagen des Odysseus und des Diomedes den Griechen erscheint. Das Motiv des Kentauren verdeutlicht wiederum, wie sich die binäre Welt der Griechen durch den Eintritt der Amazonen in das Kriegsgeschehen transformiert: galt selbst in der Welt naturgesetzlicher Erscheinungen das Prinzip, dass sich Gegensätze nicht mischen, sondern eben nur entgegensetzen können, so wird diese Gesetzmäßigkeit durch den Auftritt der Amazonen ad absurdum geführt, wird die geordnete Welt ins Groteske verzerrt, wie dies in dem folgenden Ausspruch des Odysseus angezeigt ist:

---

tationen. Kleists Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 75–115, hier S. 76 sowie Bettine Menke, Körper-Bild und -Zerfällung, Staub. Über Heinrich von Kleists »Penthesilea«. In: Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, hg. von Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens, Berlin 1997, S. 122–156, hier S. 128.

<sup>55</sup> Hier und im Folgenden unter Angabe des Verses im Fließtext zitiert nach DKV II.

So viel ich weiß, gibt es in der Natur  
Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes.  
Was Glut des Feuers löscht, lös't Wasser siedend  
Zu Dampf nicht auf und umgekehrt. Doch hier  
Zeigt ein ergrimmter Feind von beiden sich,  
Bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiß,  
Ob's mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser  
Ob's mit dem Feuer himmelan soll lecken.  
Der Trojer wirft, gedrängt von Amazonen,  
Sich hinter eines Griechen Schild, der Grieche  
Befreit ihn von der Jungfrau, die ihn drängte,  
Und Griech' und Trojer müssen jetzt sich fast,  
Dem Raub der Helena zu Trotz, vereinen,  
Um dem gemeinen Feinde zu begegnen. (Vs. 125–138)

Was diese Ausführung des Odysseus zunächst einmal verdeutlicht, ist die Tatsache, dass mit dem für die Kleist'sche Tragödie zentralen Motiv des Dritten keine autonome, für sich selbst bestehende Instanz gemeint ist: Das Dritte resultiert vielmehr aus der Mischung der Gegensätze, es ist also in erster Linie durch den Begriff der »Ambivalenz«<sup>56</sup> charakterisiert. Wenn Wasser gleich Wasser ist, so kann es nicht zugleich Feuer sein; eine Identitätslogik, die für die dritte Instanz selbst, die Amazonen und ihre Königin Penthesilea, deshalb nicht zutrifft, weil sie beides zugleich sind. Als weibliches Kriegervolk verwirren sie daher nicht nur die binären Gesetze des Trojanischen Krieges, sondern auch die der Geschlechterdifferenz, vereinen sie doch männliche und weibliche Anteile in einer Person und sind somit – nach Einschätzung des Achilles – »[d]em übrigen Geschlecht der Menschen fremd« (Vs. 1904).

Diese eigentümliche Vermischung der Geschlechterdifferenz geht zurück auf den Gründungsakt des Amazonenstaates selbst, welcher im fünfzehnten Auftritt von Penthesilea ihrem Gegenspieler Achilles erzählt wird. Weit vor Ausbruch des Trojanischen Krieges überfiel das von ihrem König Vexoris angeführte Volk der Äthioper den freien und kriegerischen Stamm der Skythen, tötete deren Männer, Knaben und Greise undrottete somit »[d]as ganze Prachtgeschlecht der Welt« (Vs. 1924), den männlichen Bevölkerungsanteil der Skythen also aus. Da sich die Äthioper zudem gewaltsam der skythischen Frauen bemächtigten, schworen diese Rache, ermordeten mit Hilfe des Kriegsgottes Mars bzw. Ares die äthiopischen Krieger mitsamt dem König Vexoris und gründeten einen »mündige[n]« Frauenstaat, »den fürder keine andre / Herrschsücht'ge Männerstimme mehr durchtrotzt« (Vs. 1957–1959). Als »[u]nweiblich« bzw. »unnatürlich« (Vs. 1903) erscheint für Achilles auch die Art und Weise, wie sich die Amazonen als männerfreies, weibliches Kriegervolk fortpflanzen: Der Befruchtungsakt vollzieht sich am Tag des sogenannten Rosenfestes – »[d]er blühnden Jungfrau Fest« (Vs. 2041) –, welches jeweils im Frühling stattfindet. Bei diesem werden ausgewählte Jungfrauen

---

<sup>56</sup> Vgl. dazu grundsätzlich Bernhard Böschenstein, Ambivalenz und Dissoziation in Kleists Werk. In: Die Gegenwärtigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin, hg. von Helmut Arntzen u.a., Berlin 1980, S. 43–61, hier S. 50ff.

ausgesendet, um sich in einem vom Stammesgott Mars bestimmten Volk Männer zu erkämpfen, diese ins Amazonenreich zu bringen, um sich dann von ihnen befruchten zu lassen.

Die Figur des Dritten bezieht sich jedoch nicht nur auf die Verwirrung der Krieger- bzw. Geschlechteridentität, in der »Pentesilea« wird auch die Identität der Gattung Mensch entweder ins Göttliche oder Tierische transzendierte. Schon Pentesilea selbst wird in der Regel als göttliche oder tierhafte, höchst selten jedoch als menschliche Gestalt eingeführt: Sie wird umschrieben als Kentaurin, als »rätselhafte Sphinx« (Vs. 207), als »rasende Megär'« (Vs. 393), als Mischwesen aus »Furie« und »Grazie« (Vs. 2457) und ist als Ausgeburt der Gorgo (Vs. 2681) eine der Medusa (Vs. 2593) vergleichbare Schreckgestalt. Pentesileas Erscheinung widerspricht nicht nur einer binär codierten Logik, sondern auch den von Odysseus reklamierten Naturgesetzen: Als Waldstrom, als Gewitter, als Wölfin, als Mond, der die Sonne Achilles sucht, vermischt sie sich auch mit den Elementen.

Aber steht nicht am Ende auch in der »Pentesilea« ein klassischer Konflikt zwischen einer »Kraft bloß und ihre[m] Widerstand« (Vs. 126), d.h. die binäre Opposition einander entgegengesetzter Größen: hier das martialische Gesetz der Amazonen, durch welches es den Jungfrauen verboten ist, sich bestimmte Männer nach eigenem Gusto zu erwählen, dort die egoistischen Liebesgefühle Pentesileas, die – »die Sitte wenig achtend« (Vs. 2315) – um der erneuten Begegnung mit Achilles Willen den »Segen« (Vs. 669) und die Unversehrtheit ihres Volkes aufs Spiel setzt?<sup>57</sup> Ist es nicht letztlich jene kantische Unterscheidung von Pflicht und Neigung, die in Kleists »Pentesilea« über weite Strecken das Geschehen bestimmt, zur moralischen Verurteilung Pentesileas durch ihr Volk führt und somit auch die grausame Hinrichtung des Achilles durch Pentesilea als Kompensation dieses Konfliktes lesbar macht? Eine Konstellation also, die gemäß der einleitenden Worte des Odysseus durch ein »entweder – oder« charakterisiert ist, nicht aber durch ein »sowohl – als auch«?

Ein genauerer Blick auf die Genese des tragischen Geschehens vermag zu zeigen, wie sehr dessen Motivation an einem Denken jenseits dieser Identitätslogik orientiert ist, wie sehr es also in dieser Tragödie darauf ankommt, die gleichzeitige Anwesenheit der Gegensätze zu denken. Wenn Achilles in Pentesilea ein »wunderbare[s] Weib, / Halb Furie, halb Grazie« (Vs. 2456f.) sieht, dann erkennt er wohl die Ambivalenz Pentesileas, nicht aber die Ambivalenz ihrer Grazie bzw. ihres Reizes. Damit steht er freilich nicht allein da, auch für die erste Priesterin war Pentesilea rückblickend »voll Verstand und Würd' und Grazie«, d.h. »[s]o reizend, wenn sie tanzte, wenn sie sang« (Vs. 2679f.). Diese Auffassungen von Reiz und Grazie sind bezogen auf Schillers »Anmut und Würde« sowie Mendelssohn und

---

<sup>57</sup> Dies zumindest legen die folgenden Worte Pentesileas nahe, in welchen sie die Motive ihres Kampfes gegen Achilles reflektiert: »Denk ich bloß *mich*, sinds *meine* Wünsche bloß, / Die mich zurück aufs Feld der Schlachten rufen? / Ist es das Volk, ist's das Verderben nicht, / Das in des Siegs wahnsinniger Berauschgung, / Hörbaren Flügelschlags, von fern ihm naht?« (Vs. 682–686)

Lessing, die beide den Reiz als »Schönheit in Bewegung«<sup>58</sup> definierten. Daneben aber wird dem Reiz der Penthesilea von Kleist noch ein weiterer Aspekt eingeschrieben, der die Unterscheidung von Grazie und Furie ad absurdum führt. Penthesilea ist nicht allein die Reizende, sondern, so die Warnung Prothoes an Achilles, die »Leichtgereizte« (Vs. 1494), die man gerade dann »in Wahnsinn verstricken kann, wenn man sie zu sehr »reizt«.

PROTHOE

Pelide! Wenn du das Erbarmen kennst,  
Wenn ein Gefühl den Busen dir bewegt,  
Wenn du sie töten nicht, in Wahnsinn völlig  
Die Leichtgereizte nicht verstricken willst,  
So gönne eine Bitte mir.

ACHILLES

Sprich rasch!

PROTHOE

Entferne dich! [...] (Vs. 1491–1496)

Dass Achilles diese Warnung nicht ernst nimmt, Penthesilea also noch ein zweites Mal zum Kampf herausfordert, um sich ihr kampflos geschlagen zu geben, liegt – entsprechend der binär codierten Denkweise der Griechen – an seiner Unterscheidung von Grazie und Furie sowie der falschen Hoffnung, den ersteren Aspekt Penthesileas – ihre Grazie – für sich gewinnen zu können. Engere Vertraute wie Prothoe oder die Oberpriesterin dagegen wissen, dass der Reiz für Penthesileas immer auch das Gereiztsein beinhaltet, Furie und Grazie also nicht zu unterscheiden, sondern vielmehr auf fatale Weise identisch sind. Und auch Penthesilea weiß darum, dass sie ein Weib ist, »das nicht reizt« (Vs. 1253), ihre vermeintliche »Grazie« also im Grunde auf etwas zurück geht, »was die Not erheischt« (Vs. 1198). Ihre Grazie ist also gerade nicht Ausdruck jener Naivität und Unschuld, wie dies etwa für das »Käthchen von Heilbronn« charakteristisch ist, sie ist vielmehr ein noch spielerisches Zeichen jenes Geschlechterkampfes, der am Ende immer auf die Unterwerfung des Anderen hinausläuft.

#### IV. »Halb Furie, halb Grazie«. Zur Doppelcodierung des reizenden Lächelns

Wie wichtig die Doppelcodierung der Grazie für die Tragödie ist, verdeutlicht insbesondere dasjenige körpersprachliche Zeichen, auf welches das Missverständnis Achilles zurückzuführen ist: das Motiv des reizenden Lächelns. Denn erst mit Blick auf die Kombination von Reiz und Lächeln erklärt sich, weshalb Penthesilea letztlich zur Furie wird. Nur für Achilles ist das reizende Lächeln Ausdruck und Zeichen einer anmutigen Seele, für Penthesilea dagegen wird es der Anlass für ihre so seltsame Greueltat. Gelächelt wird in der Penthesilea stets dann, wenn man den

---

<sup>58</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. In: Ders., *Werke*, Bd. II: *Kritische Schriften, Philosophische Schriften*, mit Anm. von Peter-André Alt, München 1995, S. 7–166, hier S. 124.

Gegner als schwach und unterlegen sieht bzw. dann, wenn es darum geht, ihn durch das Lächeln zu schwächen. Um diese Hintergründigkeit anzuzeigen, wählt Kleist einen Neologismus, der in der Tragödie zweimal verwendet wird, dessen Semantik die Tragödie jedoch leitmotivisch durchzieht: das »Hohnlächeln«. Das Lächeln ist also keineswegs, wie Achilles fälschlicherweise annimmt, Ausdruck von Sympathie und Anmut, es steht vielmehr stets in Zusammenhang von Schmach und Schande: Als höhnisches Lächeln kennzeichnet Kleist die Reaktion der Trojaner auf den missglückten und daher schmachvollen Versuch des Odysseus, mit den Amazonen ein Bündnis zu schließen. Und dass dieses Bündnis schon zu Beginn misslingt, ist selbst wiederum auf jenes deplazierte Lächeln zwischen Odysseus und Achilles zurückzuführen, welches Penthesilea signalisiert, dass beide sie als Kriegerin nicht ernst nehmen, sondern vielmehr als »mädchenhafte« Gestalt belächeln:<sup>59</sup> Nach dieser Begegnung wird Achilles von ihr als »der Hohnlächelnde« (Vs. 654) beschrieben. Die extreme gereizte Reaktion Penthesileas – eine durch Erröten ausgedrückte Mischung aus »Wut« und »Scham« (Vs. 97) – zeigt wiederum an, welch unterschiedliche Affekte und Emotionen ein reizendes Lächeln auslösen kann: was Achilles versöhnlich und zutraulich stimmt, führt bei Penthesilea zu einer Verwirrung, bei welcher »Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab, / Das Antlitz färbt« (Vs. 69f.).<sup>60</sup> Diese auf männliches Hohnlächeln zurückgehende Beschämungsangst der Heldenin zeigt sich vor allem in dem der Prothoe geschilderten Traum Penthesileas, welcher die Gründe ihrer späteren Greueltat genauer beschreibt:

PENTHESILEA

– Mir war, als ob, im heftigen Getümmel,  
Mich des Peliden Lanze traf: umrasselt  
Von meiner erznen Rüstung, schmettr' ich nieder;  
Der Boden widerhallte meinem Sturz.  
Und während das erschrockne Heer entweicht,  
Umstrickt an allen Gliedern lieg' ich noch,  
Da schwingt er sich vom Pferde schon herab,

---

<sup>59</sup> »Sie wendet, / Mit einem Ausdruck der Verwunderung / Gleich einem sechzehnjähr'gen Mädchen plötzlich, / Das von olymp'schen Spielen wiederkehrt, / Zu einer Freundin, ihr zur Seite sich, / Und ruft: solch einem Mann, o Prothoe, ist / Otrete, meine Mutter, nie begegnet! / Die Freundin, auf dies Wort betreten, schweigt, / Achill und ich, wir schn uns lächelnd an« (Vs. 84–92).

<sup>60</sup> In ihrer sehr einleuchtenden und erhellenden Lektüre bezieht Claudia Benthien diese »Affektdynamik von Scham und Zorn« letztlich auf das »vernichtende[ ] Gefühl« am Ende der Tragödie (vgl. Vs. 3027), mittels dessen Penthesilea ihren Selbstmord begeht (Benthien, Tribunal der Blicke, wie Anm. 36, S. 200–206). Als »mentalaler Harakiri führt so ein archaisches Schamverständnis im Sinne Dodds' letztlich zum Tod der Helden. Vgl. Benthien, Tribunal der Blicke (wie Anm. 36), S. 40ff., 70ff., 219ff. Allerdings verzichtet Benthien vollkommen auf den Bezug Kleists zu Rousseau und damit auch auf die Möglichkeit, die furiosen Errötungen und Beschämungen in der »Penthesilea« auf das Motiv der Verstellung zu beziehen, welches sowohl in der »Penthesilea« als auch im Schambegriff Rousseaus zentral ist. Täte man dies, dann ließe sich die »Penthesilea« jedoch eher als Tragödie einer zeitgenössischen denn einer archaischen Schamtheorie lesen.

Mit Schritten des Triumphes naht er mir,  
Und er ergreift die Hingesunkene,  
In starken Armen hebt er mich empor,  
Und jeder Griff nach diesem Dolch versagt mir,  
Gefangen bin ich und mit Hohngelächter  
Zu seinen Zelten wird' ich abgeführt.  
PROTHOE Nicht, meine beste Königin! Der Hohn  
Ist seiner großmütigen Seele fremd.  
*Wär' es, was dir im Traum erschien: glaub mir,*  
Ein sel'ger Augenblick wär' dir beschieden,  
Und in den Staub vielleicht, dir huldigend,  
Sähest du den Sohn der Götter niederfallen.

PENTHESILEA

Fluch mir, wenn ich die Schmach erlebte, Freundin!  
Fluch mir, empfing' ich jemals einen Mann,  
Den mir das Schwert nicht würdig zugeführt. (Vs. 1560–1581)

Prothoes Einwände verdeutlichen, dass die Greueltat der Penthesilea auf einem doppelten Missverständnis basiert: wie Achilles die gefährliche Reizbarkeit Penthesileas unterschätzt – »Sie *tut* mir nichts, sag' ich!« (Vs. 2471) –, so überschätzt Penthesilea umgekehrt die Boshaftigkeit Achills. Die im Traum geschilderte Angst, Achilles könne sie als Unterlegene höhnisch verlachen, ist selbst in der überaus vertrauensvollen Begegnung beider, in der idyllischen Liebesszene des 15. Auftritts, als Subtext angelegt. Dass Penthesilea bei der Beantwortung der Frage Achills, wie sich die Amazonen in einem männerfreien Staat fortpflanzen, ins Stocken gerät, resultiert aus dem Misstrauen, welches sein Lächeln bei ihr auslöst: »Warum lächelst du?« (Vs. 2029). Zeigt die zitierte Traumsequenz an, dass mit dieser Frage die Angst artikuliert wird, es könne das Lächeln des Achilles ein Vorgeschmack seines für Penthesilea schmachvollen »Hohngelächters« sein, so belegt die Gründungsgeschichte des Amazonenstaates, wie grundlegend die misstrauische Erwartung männlichen »Hohnlächelns« für die Amazonen generell ist. Denn dass diese sich gewaltsam die rechte Brust abreißt, wird explizit als Präventionsmaßnahme gegen den Männerpott interpretiert: Die Selbstverstümmelung verleiht also dem Anspruch Nachdruck, ein ernstzunehmendes Kriegervolk zu sein.<sup>61</sup>

Entsprechend ist auch für Penthesilea als Königin der Amazonen das Lächeln eben jene Geste, mit welcher der Sieger seine Überlegenheit gegenüber dem Besiegten kundtut, eine Einschätzung, die zugleich richtig und falsch und somit – wie alles – ambivalent ist. Sie stimmt, insofern es Achilles zuvor tatsächlich gelang, Penthesilea zu besiegen, ihr dann aber zu suggerieren, sie selbst sei der eigentliche Sieger. Sie ist falsch, insofern diese Geste der Verstellung nicht Ausdruck einer

---

<sup>61</sup> »Den Spott der Männer wird' er reizen nur, / Ein Staat, wie der, und gleich dem ersten Anfall / Des kriegerischen Nachbarvolks erliegen: / Weil doch die Kraft des Bogens nimmermehr, / Von schwachen Frau'n beengt durch volle Brüste, / Leicht, wie von Männern, sich regieren würde. / Die Königin stand einen Augenblick, / Und harrte still auf solcher Rede Glück; / Doch als die feige Regung um sich griff, / Riß sie die rechte Brust sich ab, und taufte: / Die Fraun, die den Bogen spannen würden, / Und fiel zusammen, eh' sie noch vollendet: / Die Amazonen oder Busenlosen! --« (Vs. 1977–1989).

Verhöhnung ist, wie dies von Penthesilea in dem Prothoe geschilderten Traum befürchtet wurde. Wenn diese Missverständnisse jeweils durch die Doppeldeutigkeit des reizenden Lächelns ausgelöst werden, welches Achilles fälschlicherweise versöhnt, Penthesilea dagegen fälschlicherweise extrem provoziert, dann zeigt dies an, dass das tragische Geschehen selbst auf falscher Verstellung basiert. Dies aber wiederum verdeutlicht, dass die eigentliche Tragödie aus einer Art Ununterscheidbarkeit von ernstgemeinter und ironischer Geste hervorgeht: Achilles nimmt Penthesilea als Kriegerin nicht ernst, sondern ironisiert und belächelt sie, Penthesilea wiederum nimmt dieses Belächeln auf fatale Weise ernst und wird somit zu einer noch grausameren Kriegerin, wird zur »rasende[n] Megär'«. Entscheidend ist aber nun wiederum die Frage, ob nicht auch Penthesileas Raserei ein Akt der Verstellung ist. Dann aber wäre eben jene doppelte Verstellung gegeben, wie sie Rousseau in dem fünften Buch des *Emile* beschrieben hat:

Es ist [...] ein unveränderliches Gesetz der Natur, das es der Frau leichter macht, die Begierden zu erwecken, als dem Mann, sie zu befriedigen, und diesen also, so ungern er auch will, von dem Belieben der anderen abhängen lässt und ihn zwingt, danach zu trachten, ihr seinerseits zu gefallen, damit er bei ihr erreicht, daß sie ihn als den Stärkeren gelten lässt. Alsdann ist es das süßeste für den Mann, bei diesem Siege in der Unwissenheit zu schweben, ob es Schwachheit ist, die der Stärke weicht, oder ob es der Wille ist, der sich ihr ergibt; und die ungewöhnliche List der Frau ist es, daß sie stets diese Ungewißheit zwischen sich und ihm bestehen lässt.<sup>62</sup>

#### V. Penthesileas zynische Verstellung. Eine Provokation der Tragödie?

Angesichts der so weitreichenden, da letztlich die Ermordung und Schändung Achills durch Penthesilea begründenden Thematik der Verstellung bleibt also die Frage, inwieweit auch Penthesileas Greuelat selbst in das ironische und doch tödliche Spiel der Verstellung und Täuschung einbezogen ist. Wenn dem so wäre, wenn sich die ›Penthesilea‹ also als Verstellungstragödie in jenem *doppelten* Sinne Rousseaus lesen lässt, dann bliebe allerdings überaus fraglich, ob Kleist diese Greuelat zugleich im Geiste und gemäß der Aristotelischen Katharsis-Lehre konzipiert hat, wie dies in der Sekundärliteratur bis hin zu Arbeiten Gabriele Brandstetters und Bernhard Greiners immer wieder behauptet worden ist. Würde sich die als Wahnsinnstat einer Rasenden inszenierte Ermordung und Schändung des Achilles letztlich als weitere Variante der Verstellung entpuppen, dann hieße dies nicht nur, dass auch der Wahnsinn kein solcher war. Fragwürdig wäre dann auch, ob sich der für die Deutung der Greuelat zentrale 24. und letzte Auftritt gemäß der Aristotelischen Tragödientheorie als Prozess lesen lässt, der »von der hamartia – dem Nicht-Erkennen Penthesileas – zur Anagnorisis, der schrittweise

---

<sup>62</sup> Rousseau, Emile (wie Anm. 41), S. 469f.

mit der Erinnerung erlangten Erkenntnis (*dianoia*) des fürchterlichen Geschehens reicht.«<sup>63</sup> Eben dies betonte neben Brandstetter auch Bernhard Greiner:

»Pentesilea« folgt entschieden und mit großer dramatischer Wucht dem aristotelischen Tragödienentwurf. [...] Aristoteles hat das wesentliche Moment des tragischen Geschehens in der »Hamartia« erkannt, dem Fehlgriff des Helden, der diesem einerseits nicht zur Last gelegt werden kann, für den er aber doch Verantwortung zu übernehmen hat, zumal er in bestimmter Hinsicht doch als in einem Mangel des Helden gründend gedacht wird.<sup>64</sup>

Auch bei den Interpretationen Marianne Schullers und Dirk Grathoffs wird die Greueltat Pentesileas letztlich als ein Fehlgehen im Sinne der Harmatia gedeutet.<sup>65</sup> Ich möchte dagegen behaupten, dass Kleists »Pentesilea« als gezielte Provokation der Hamartia-Lehre gelesen werden kann. Dabei bezieht sich die nun zu verhandelnde Deutungsproblematik auf Pentesileas Tötung und Schändung des Achilles, die sich sowohl im Rahmen einer aristotelischen wie einer anti-aristotelischen Lektüre lesen ließe: Im ersten Fall wäre sie ein im Zustand der Harmatia begangenes, in der Anagnorisis dann bereutes Verschulden der Helden, im zweiten Falle dagegen eine Tat, die eben nicht unbewusst, sondern im Zuge einer Verstellung vollzogen wurde. Entscheidend für die Einschätzung der Zurechnungsfähigkeit Pentesileas während der Tat ist der 24. und letzte Auftritt dieser Tragödie. Tragisch im aristotelischen Sinne erscheint zunächst die Frage Pentesileas danach, wer Achilles in dieser scheußlichen Weise ermordet, entstellt und geschändet habe, insofern durch diese Frage – deren Antwort der fragenden Helden ja bekannt sein müsste – Pentesileas Wahnsinn betont und dem Zuschauer wie den Amazonen die Möglichkeit affektueller Teilhabe am Schicksal der Helden eröffnet wird. War Pentesilea zunächst die »Entsetzliche«, »Gräßliche«, »Scheußliche«, die »lebend'ge Leich'«, die »Hades-Bürgerin« (vgl. Vs. 2705–2717), so basiert die von der Oberpriesterin bemerkte »wunderbare Wendung« (Vs. 2860) auf der Einsicht der Amazonen in die geistige »Umnachtung« und Unzurechnungsfähigkeit ihrer Königin.

Dieser Deutung widerspricht jedoch jene Aussage Pentesileas, welche nach einem ersten Umschwung der Amazonen hin zu Mitleid und Sympathie die erneute Empörung nach sich zieht: »Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien« (Vs. 2999). Dass die Fürstin Meroe, an deren Aussprüchen sich die moralischen Brüche des letzten Auftrittes am genauesten ablesen lassen, in Pentesilea nunmehr erneut »Die Ungeheuerste« sieht, liegt an eben diesem Satz: »Was sprach sie

---

<sup>63</sup> So die Formulierung Gabriele Brandstetters, die im 24. Auftritt eben dieses zentrale Element der aristotelischen Tragödientheorie verarbeitet sieht. Vgl. Brandstetter, »Pentesilea« (wie Anm. 53), S. 102.

<sup>64</sup> Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Falk der Kunst«, Tübingen 2000, S. 148f.

<sup>65</sup> Vgl. Marianne Schuller, Selbstmord – Sprachvollendung. Zu Kleists Trauerspiel »Pentesilea«. In: Ein Denken, das zum Sterben führt. Selbstdtötung – das Tabu und seine Brüche, hg. von Ines Kappert, Benigna Gerisch und Georg Fiedler, Göttingen 2004, S. 83–96; Dirk Grathoff, Liebe und Gewalt. Überlegungen zu Kleists »Pentesilea«. In: Kleist. Geschichte, Politik, Sprache, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1999, S. 125–131.

da?« (Vs. 3000), so lautet Meroes Kommentar. Denn mit diesem Satz bekennt Penthesilea nicht nur ihre Zurechnungsfähigkeit, sondern auch ihre strategische Täuschung, also letztlich die Boshaftigkeit ihrer Tat. Die angesichts des entstellten Leichnams schlicht makabre Erklärung ihrer Greueltat – »So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das Eine für das Andre greifen« (Vs. 2981–2983) – korrespondiert also nicht nur dem Leitmotiv der Verstellung und des Missverständnisses, welches die Begegnung zwischen Achilles und Penthesilea strukturiert, sondern widerspricht eben deshalb auf eklatante Weise einem aristotelischen Tragödiengriff. Denn Penthesileas Verweis auf einen lapidaren Versprecher als Tötungs- und Schändungsmotiv geschieht ja vor dem Hintergrund voller Bewusstheit, was entsprechend die zeitweise Rührung der Amazonen in erneute Empörung transformiert:

Du Ärmster aller Menschen, du vergibst mir!  
Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,  
Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;  
Doch jetzt sag' ich dir deutlich, wie ichs meinte:  
Dies, du Geliebter, war's, und weiter nichts.

*Sie küßt ihn.*

[...]

Wie Manche, die am Hals des Freundes hängt,  
Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr,  
Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;  
Und hinterher, das Wort beprüft, die Närin!  
Gesättigt sein zum Eckel ist sie schon.  
Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.  
Sieh her: als *ich* an deinem Halse hing,  
Hab ichs wahrhaftig Wort für Wort getan;  
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.

MEROE Die Ungeheuerste! Was sprach sie da? (Vs. 2985–3000)

Es scheint mir zweifelhaft, ob sich die Aussage Penthesileas im Sinne Ilse Marie Barths und Hinrich C. Seebas lesen lässt: »Was den entsetzten Zuschauern [...] als Akt des Wahnsinns erscheinen muß, ist für Penthesilea ein Zeichen höherer, durch ihre sprachliche Vermittlung definierter Vernunft« (DKV II, 772). Und auch die Deutungen Grathoffs und Schullers, die die Greueltat als »Wirkung des Wörtlichnehmens«<sup>66</sup> (Schuller) bzw. als Effekt einer »Dialektik der Sprache«<sup>67</sup> (Grathoff) deuteten, gehen letztlich auf ein aristotelisches Fehlgehen zurück. Ausgeblendet bleibt in diesen Deutungen jedoch die Möglichkeit, dass Kleist mit dieser Aussage Penthesileas an das Motiv höhnischen Verlachens anschließt, welches schon für die Genese des Konfliktes zwischen Penthesilea und Achilles eine zentrale Rolle gespielt hatte. Ich gehe also entgegen der aristotelischen Anagnorisis von einer psychologischen Kontinuität Penthesileas aus: Sie macht unter vollem Bewusstsein mit all jenen Grausamkeiten ernst, die sie von Achilles fälschlicherweise meinte fürchten zu müssen: dass er ihren Leib, »frischen Lebens

---

<sup>66</sup> Schuller, Selbstmord – Sprachvollendung (wie Anm. 64), S. 90.

<sup>67</sup> Grathoff, Liebe und Gewalt (wie Anm. 64), S. 130.

voll, / Auf offnem Felde schmachvoll hingeworfen, / Den Hunden [...] zur Morgenspeise« (Vs. 1249–1251) bieten wolle; dass er sie, »die Hingesunkene«, im Kampf überwinden, »[g]efangen« nehmen »und mit Hohngelächter / Zu seinen Zelten« (Vs. 1568–1572) abführen werde; kurz, dass er der eigentlich »Entsetzliche« (Vs. 1515) sei. Nicht der selbstvergessene kurzzeitige Wahnsinn, sondern die hochbewusste Internalisierung eines martialischen Prinzips, an dessen Ende die »Schmach« (Vs. 1579) des Unterlegenen steht, führt zur Greueltat.

Es ist nun nicht allzu schwer, die Quelle dieses Prinzips auszumachen, insofern Penthesilea selbst mehrfach auf diese verweist. Was sich in der Hinrichtung Achilles wiederholt und auch als Wiederholung markiert wird, ist jene »schmähliche Leichenschändung aus der homerischen Ilias, die Achilles an dem von ihm getöteten Hektor begeht. Aus Rache für die Ermordung des Freundes Patroklos wird Hektor von Achilles, an dessen Streitwagen gebunden, immer wieder um das Grabmahl des Freundes geschleift. Nicht nur die Bebilderung der Greueltat des 22. und 23. Auftritts – die »Hündin« (Vs. 2553) Penthesilea, der *in* den Staub geworfene Achilles, die Entstellung seines Leichnams, die Tötung des Toten etc. –, sondern auch deren Vorgeschichte geht auf diese Quelle zurück.<sup>68</sup>

Penthesila schlägt den Feind also mit dessen eigenen Waffen, weil sich zum einen ihre Bewunderung Achilles auf diese seine grausamste Tat bezieht; aber auch deshalb, weil sie das Prinzip dieser Tat – die hasserfüllte Unterwerfung des Gegners »in den Staub« (Vs. 2394) – als Gesetz männlicher Kriegsführung internalisiert hat:

[...] in jeder Masche, weit und groß,  
War deiner Taten Eine eingeschürzt,  
Und in mein Herz, wie Seide weiß und rein,  
Mit Flammenfarben jede brannt' ich ein (Vs. 2190–2193).

In ihrem Herzen trägt sie nicht nur diese Tat, sondern auch eine weitere elementare Eigenschaft Achills: dessen – für die Geschichte der Ilias bekanntermaßen zentralen – Zorn, der bei Penthesilea gar als eine Art *paris pro toto* fungiert: »Ich forderte, bei ihrem Zorn sie auf« (Vs. 1050), so die Worte der Oberpriesterin. Von diesem Zorn befreien sich beide nicht nach dem Prinzip »Auge um Auge«, sondern durch die doppelte Tötung des zuvor schon aus Rache Getöteten, durch die – verbale oder physische – Schändung des Leichnams. All dies geschieht jedoch entsprechend der Worte Penthesileas hochbewusst, was letztlich bedeutet, dass die ominöse Aussage – »Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien« – als zynisches Eingeständnis einer List, einer Verstellung zu begreifen ist.

---

<sup>68</sup> Vgl. zu dieser Motivik grundsätzlich Ruth Klüger, Die Hündin im Frauenstaat. Kleists »Penthesilea«. In: Dies., Frauen lesen anders, München 1996, S. 129–154.

## VI. Von der weiblichen Verstellung zur knäbischen Selbstblockade. Scham und Grazie als Antagonismus

Wenn man davon ausgeht, dass die »Penthesilea« das erste Werk Kleists ist, welches sich mit dem Paradigma der »Grazie« auseinandersetzt, dann dürfte diese Auseinandersetzung wohl vor dem Hintergrund der Schamtheorie Rousseaus stattgefunden haben. Penthesileas Verstellung im Sinne einer hoch bewussten, jedoch zugleich als rasende Umnachtung getarnten Greuelat ist eine Variante dessen, was im fünften Buch des »Emile« als weibliche List formuliert wurde, deren Ziel immer die Unterwerfung des stärkeren Geschlechts ist. Vor diesem Hintergrund dürfte es für die Analytik der Kleist'schen Grazienpoetik wichtig sein, ob es sich bei den Subjekten der Anmut um männliche oder aber um weibliche Protagonisten handelt. Denn nur im »Marionettentheater«, also nur am Beispiel eines Jünglings, überführt Kleist die Scham von einer anmutig-reizenden hin zu einer lähmenden Empfindung, betont also einen mit der Schamreaktion verbundenen Prozess der Selbstblockade, der entfernt schon an vergleichbare Schamdeutungen in Norbert Elias' »Prozess der Zivilisation« denken lässt: »Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eiserne Netz um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen«. Im »Marionettentheater« resultiert diese Unfreiheit aus der Konfrontation der anmutigen Gebärde mit dem fremden Blick: Die Selbstblockade des Jünglings setzt ein in jenem Moment, in welchem ihn der Erzähler mit dem Kommentar »er sähe wohl Geister!« (DKV III, 561) aus einer fast narzisstischen Selbstversunkenheit reißt. Die Selbstblockade dieses Jünglings ist zweifellos kein Ausdruck einer Verstellung, anders als im Falle der »Penthesilea«, des »Käthchens« oder auch der Toni aus der »Verlobung in St. Domingo«.

Wenn man diese schon von Dietmar Skrotzki umfangreich untersuchten Gebärden des Errötens im Kleist'schen Werk auf ihren Bezug zu Grazie hin sieht, dann erweist sich das »Marionettentheater« also nicht als Höhepunkt, sondern eher als Sonderfall. Schon ein Jahr nach der Erzählung »Über das Marionettentheater« überführt Kleist die Grazienthematik jedoch wieder in das rousseauistische Spiel der Unterwerfung und Verstellung, wenn wir an die »Verlobung in St. Domingo« von 1811 denken. Die Tragödie der Heldin Toni setzt in eben jenem Moment ein, in welcher der adelige Held, der Schweizer Gustav von der Ried, entfesselt durch die Anmut Tonis, sich mit dieser verloben will. Am Beginn dieser Begegnung steht jene berühmte Fußwaschszenen, die dem Dornauszieher aus dem »Marionettentheater« nachgebildet ist: Bevor Gustav zu Bett geht, gibt Babekan ihrer Tochter Toni die Anweisung dem Fremden die Füße zu waschen. Gustav ist fasziniert von Tonis anmutiger Schönheit, und um zu überprüfen, »ob das Mädchen ein Herz habe oder nicht«, fragt er sie, ob sie schon verlobt sei. Toni verneint, »indem sie ihre [...] Augen in lieblicher Verschämtheit zur Erde schlug«. Noch in derselben Nacht verlieben und verloben sie sich, dennoch aber beginnt mit eben dieser Situation Tonis Schicksal als einer sich tragisch opfernden Frau. Ausgangspunkt dieser Opferung ist bekanntlich Tonis Identifikation mit Gustavs erster Braut Mariane Congreve, die in der Französischen Revolution ihr Leben für den Aristokraten Gustav opferte. Nachdem Gustav von der Ried gleich zweimal den

»Zug von ausnehmender Anmut« (DKV III, 235) in Toni erkennt und sie durch seine Fragen zudem gleich zweimal schamhaft erröten lässt, verinnerlicht Toni umgekehrt jene Rolle, welche Mariane Congreve im Leben Gustavs innehatte: Sie opfert sich für ihn, wie schon die Mariane im Zuge der Tribunale der Französischen Revolution sich für ihn opferte.<sup>69</sup> Grund dafür ist, dass Gustav einen Vergleich zieht zwischen Toni und Mariane und ihr somit eine neue Identität einschreibt. Entscheidend für unsere Frage ist jedoch, dass diese Opferung aus einer von Toni ausgehenden Strategie der Täuschung zurückgeht. Hatte die vorgetäuschte Raserei in der »Penthesilea« das Ziel der Unterwerfung des Achilles, so dient das Täuschungsmanöver Tonis freilich einem eher guten Zweck: Dem Schutz der Familie Gustavs vor den Greueln ihres Ziehvaters, des »fürchterliche[n] alte[n] Neger[s]« (DKV III, 222) Congo Hoango. In der »Verlobung« endet die Verstellung also damit, dass die sich Verstellende – nämlich Toni – den Tod findet. Ihre Doppelrolle – feindliche Aufständische und treu ergebene Geliebte – wird ihr zum Verhängnis, insofern sie sowohl die eigenen Mitstreiter als auch den neuen Geliebten zu täuschen versucht und dabei letztlich durch die Kugel des Geliebten den Tod findet.

Freilich muss man deutlich betonen, dass sich Kleist spätestens mit dieser Variation der Motivik von jenen doch recht durchsichtigen Vorbehalten gegenüber dem weiblichen Geschlecht löste, wie sie der Rousseau'schen Gleichsetzung von Weiblichkeit und Koketterie anzumerken waren. Dennoch aber bleibt festzuhalten: Scham – sowohl als reizende wie auch als extrem gereizte Affektivität – ist bei Kleist seit der »Penthesilea« immer auch als List, als Verstellung gedacht. Diese Verstellung kann jedoch sehr unterschiedlich motiviert sein, sich also bis hin zu einer regelrechten Psychodynamik auswirken. Was demnach im »Käthchen« dazu führt, sich zu unterwerfen, wird in der »Verlobung in St. Domingo« zur Bereitschaft der Selbstopferung, und im »Marionettentheater« zu einer radikalen Selbstblockade der ursprünglichen schönen, weil freien Seele. Ausgangspunkt all dieser Transformationen der schönen Seele ist jedoch die Rousseau'sche These: »Wer errötet, ist schon schuldig; die wahre Unschuld schämt sich vor nichts«.

---

<sup>69</sup> Zum Opfermotiv in der »Verlobung« vgl. generell Hans Richard Brittnacher, Das Opfer der Anmut. Die schöne Seele und das Erhabene in Kleists »Die Verlobung in St. Domingo«. In: Aurora 54 (1994), S. 167–189.

Gunter Heinickel

## FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUÉ

### ›Adligkeitsentwürfe‹ als romantisches Strategem in der nachständischen Gesellschaft

Idealtypische Bilder einer relativ schnellen Ablösung der ständisch-frühmodernen Gesellschaft durch eine bürgerliche Moderne sind länger schon durch eine genauere Kenntnis darüber korrigiert worden, dass in der nachständischen Epoche zwischen 1790 und 1830 neue und überkommene Werthaltungen äußerst hybride Verbindungen eingegangen sind.<sup>1</sup> Wie im ästhetischen Ausdruck der Zeit war auch das politische Denken in Deutschland von dem Bestreben geleitet, den Widerstreit alter Ansprüche und neuer Leitbilder nicht so sehr zu überwinden als vielmehr durch ihre Verschmelzung aufzulösen. Aufgrund dieser kulturellen Unterschiedenheit in der klassischen und romantischen Epoche Deutschlands wäre vielleicht weniger von ›Kontaminationen‹ des Neuen durch das Alte zu sprechen,<sup>2</sup> als vielmehr danach zu fragen, welche langzeitlichen Bestandteile einer ideengeschichtlichen Antezedenz aus dieser spezifischen Konstellation hervorgingen.

Deutlich schlug sich diese Ambivalenz in der damals diskutierten Einschätzung des Adels und seiner möglichen Rolle in neuen Führungsgruppen nieder. Nicht zuletzt bürgerliche Intellektuelle und Künstler bewunderten am Adel dessen spezifische Lebensformen, die ein ganzheitlicheres Persönlichkeitsideal und günstigeres (mäzenatisches) Klima versprachen als das wirtschaftsbürgerliche ›Schaffen und Raffen‹.<sup>3</sup> In der poetischen Romantik des frühen 19. Jahrhunderts kam diese Seh-

<sup>1</sup> Ewald Frie hat die Jahrzehnte von 1790 bis 1830 als Zeit dieses Übergangs von der ständisch zur nachständisch verfassten Gesellschaft identifiziert. Ein ›Laboratorium vor der Moderne‹ sei dies gewesen, in dem »alles im Fluss und nichts sicher schien, und die Akteure versuchten, sich auf die neuen Gegebenheiten einzustellen« – diese Orientierungssuche habe nicht nur eine enorme ›literarische[ ] Blüte, sondern auch politische[ ] Experimente, Reformen und Modelle‹ hervorgebracht; Ewald Frie, Adel um 1800. Oben bleiben? In: *zeitenblicke* 4 (2005), Nr. 3, 13. Dezember 2005, [www.zeitenblicke.de/2005/3/Frie/index\\_html](http://www.zeitenblicke.de/2005/3/Frie/index_html) (26.4.2012), siehe besonders die Absätze 12, 15 und 19.

<sup>2</sup> Vgl. den Ankündigungstext der internationalen Tagung ›Adel und Autorschaft‹ der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft vom 18. und 19. Mai 2012, [www.heinrich-von-kleist.org/kleist-jahr-2011/kleist-tagungen/adel-und-autorschaft](http://www.heinrich-von-kleist.org/kleist-jahr-2011/kleist-tagungen/adel-und-autorschaft) (12.7.2012).

<sup>3</sup> Vgl. Heinz Gollwitzer, Die Standesherren. Die politische und wirtschaftliche Stellung der Mediatisierten 1815–1918, Stuttgart 1957, S. 339: »Der Historiker mag hier darauf hinweisen, daß jede Gesellschaftsepoke ihre eigenen Ordnungsbegriffe, ihre besonderen Auffassungen von Tugend und Tüchtigkeit, Leistung und Ansehen hat. Es gilt, ruhig zu begreifen,

sucht in einer künstlerisch äußerst fruchtbaren Symbiose bürgerlicher wie adliger Künstler und Autoren zu ihrem wohl wirkungsvollsten Ausdruck.

Daher wäre es verkürzend, in den Verteidigern und neuen Theoretikern der Legitimität von Adel und Adligkeit pauschal die sozialen und politischen Repräsentanten des alten Gouvernements erkennen zu wollen. Andererseits provoziert die auffällige Präsenz adlig-aristokratischer Autoren in der Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts Fragen nach deren Rolle und Bedeutung in der Formulierung dieser eigenwilligen Konstellation: Inwiefern sind Schriftsteller und Dichter wie Novalis (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg), Heinrich von Kleist, Friedrich de la Motte Fouqué und Achim von Arnim nicht so sehr als Gestalten des Übergangs, denn als Protagonisten und Beeinflusser des Neuen einzuschätzen? Für eine Antwort wird es nicht genügen, allein nach einer spezifisch adligen *ériture* im Werk adliger Dichter und Schriftsteller zu fahnden. Vielmehr wäre diese *ériture* auf ihre Rolle und ihre Anschlussfähigkeit für die allgemeine gesellschaftliche Adelsdebatte der Epoche zu untersuchen.<sup>4</sup>

Das Werk und die Person Friedrich de la Motte Fouqué eignen sich für eine solche Untersuchung besonders gut, da er diese ganze Epoche nachständischer Experimente durch- und überlebte. Mit de la Motte Fouqué tritt uns eine Schlüsselfigur der romantisch inspirierten ›Adelsrenaissance‹ in der Zeit der Befreiungskriege entgegen, auch wenn sein Werk hinsichtlich seiner literarischen Qualität wohl der ›zweiten Reihe‹ adliger Autoren zuzurechnen ist.<sup>5</sup> Um so größer war allerdings für einige Jahre die Wirkung dieses Werkes auf das Publikum, so dass Fouqués Ruhm und Bekanntheitsgrad etwa den von Kleist erheblich überstrahlte. Von diesem umfangreichen Werk sind heute fast ausschließlich noch die ›Undine‹ (1811) und der ›Zauberring‹ (1813) geläufige Titel. Noch gänzlich unerforscht darf hingegen die untergründige und langzeitliche Wirkung der darin entwickelten literarischen Motive in der Literaturgeschichte – vor allem des ›Zauberrings‹ und der Triologie ›Der Held des Nordens‹ (1810) – gelten: über Richard Wagner bis zu Tolkien und in – allerdings erheblich banalisierten Form – der heutigen Fantasy-Literatur.

Die vorliegende Skizze strebt keine erschöpfende Übersicht von Fouqués Beiträgen um eine Restabilisierung und Neuorientierung des Adels in der Epoche seiner bis dahin schwersten Krise in der Neuzeit an. Sondern es sollen hier zunächst kurz die Umstände geschildert werden, unter denen sein adelpolitische und adelpoetisches Anliegen seine vorübergehende, unwahrscheinliche Chance erhielt. Und es soll illustriert werden, wie sich unter diesen spezifischen Bedingungen Fouqués Abhandlungen und schriftliche Beiträge zu einer möglichen Reformierung, beziehungsweise ›Erneuerung‹ des Adels keineswegs in einer bloßen

---

fen, während der homo oeconomicus und der homo technicus nur Untätigkeit, Unernst, Zeitvergeudung, Faulenzerei feststellen wollen. Die Beanspruchung des Müßiggangs als adeliges Vorrecht und Grundlage höherer Kultur in Friedrich Schlegels ›Lucinde‹ ist gewiß problematisch, aber sie deutet an, daß bereits im gehobenen gesellschaftlichen Dasein an sich Sozialwerte liegen können.

<sup>4</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>5</sup> Vgl. den Beitrag von Jochen Strobel im vorliegenden Jahrbuch.

*écriture* über den Adel und die Adligkeit erschöpfte; sondern dass Fouqué ein regelreiches romantisches Strategem entwarf, das eben nicht restaurierend oder historisch vorging, sondern hochinnovativ die alten Gehalte adliger Überlieferung selektiv umorganisierte und neu ins Spiel brachte. Fouqué unternahm diese Auswahl und Reorganisation zudem immer mit Blick und Bezug auf die zeitgenössische Adelsdebatte. Unter dieser Voraussetzung erscheinen Fouqués Beiträge zur möglichen ›Adligkeit‹ in der Epoche zwischen Romantik bis in den Vormärz als geradezu zukunftsweisend bis in die Neuadelsdebatten um und nach 1900 hinein.<sup>6</sup> Im Gegensatz zu Kleist blieben Fouqués, wie aber z.B. auch Achim von Arnims Ansätze zu einer poetologischen Neufassung des Adligen nicht auf eine rein inner-literarische Problemperspektive beschränkt, wie zudem Fouqué seine Dichtung als politisches Handeln verstand.<sup>7</sup> Nach einer Darstellung der Rahmenbedingungen für den Neuadelsdiskurs in Deutschland und insbesondere Preußen um und nach 1800 sowie einem kurzen biographischen Abriss zur Person Fouqués wird im Folgenden die Entwicklung seiner adelpolitischen Positionen unmittelbar nach der preußischen Niederlage von 1806 gegen Napoleon bis in den Vormärz nachgezeichnet, um daraus schließlich einige Schlüsse über die Strategie romantischer Argumentationsmuster zu ziehen.

## I. Der Adelsdiskurs um 1800

Vor allem zwei Gründe waren ausschlaggebend, warum sich adlige wie nichtadlige Künstler und Intellektuelle nach der europäischen Brucherfahrung der Französischen Revolution, der Napoleonischen Kriege und den Niederlagen der deutschen Mächte – vor allem Preußens – weiterhin mit dem Adel als einem wirkmächtigen Reservoir für eine Gesellschafts- und Elitenbildung beschäftigten.

Zunächst sahen sich bürgerliche wie adlige Intellektuelle mit neuen gesamtgesellschaftlichen Mobilisierungen und einer forciert auftretenden ›Verstaatlichung‹ des Gesellschaftslebens konfrontiert. Diese verstärkt ausgreifenden staatlichen Institutionalisierungs- und Bürokratisierungsprozesse waren durch Revolution und nachholende Reformpolitik ausgelöst worden. Vor dieser Herausforderung schien der Rekurs auf Adel und ›Adligkeit‹ Alternativen für eine andere Vergesellschaftung gegenüber dem Staat und innerhalb des Staates zu bieten: als das Ideal einer ungeteilten und öffentlich aktiven Persönlichkeit. Auch für Bürgerliche schien dieses Persönlichkeitsideal noch am ehesten in einer spezifisch adligen Soziabilität verwirklichbar – durch die soziale und kulturelle Verknüpfung verschiedener Lebenswirklichkeiten im adligen Individuum wie in der adligen Familie.

<sup>6</sup> Vgl. Alexandra Gerstner, *Neuer Adel. Aristokratische Elitekonzeptionen zwischen Jahrhundertwende und Nationalsozialismus*, Darmstadt 2008.

<sup>7</sup> Fouqué bezeichnete z.B. in einem Schreiben an den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm seine Liedersammlung ›Die Weltreiche‹, die er zu Anfang des Jahres 1835 übersandte, als ›die poetische Blüthe meiner politischen Vorlesungen‹. Vgl. das Schreiben von Friedrich de la Motte Fouqué an den Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, 13.8.1835, Halle (Saale). In: Teilnachlass des Deutschen Literaturarchivs Marbach a. Neckar, Bestandssignatur A. Fouqué, Nr. 13.

Bis in das frühe 20. Jahrhundert sollte dieser Topos die gesellschaftspolitischen Leitbilder gerade des deutschen Bürgertums beherrschen.<sup>8</sup> Durchgängig beklagten deutsche Autoren in diesem »langen« 19. Jahrhundert eine scharfe Trennung zwischen ›Bildung‹, ›Geist‹ und des daraus resultierenden ›Idealismus‹ von der Sphäre der praktischen Politik in Deutschland.<sup>9</sup> Ihre politischen Hoffnungen richteten sich oft genug auf eine universaldilettierende Führungsschicht, als deren Vorbild der Adel diente. Schließlich hatte der Adel in der ständischen Gesellschaft eine spezifische sozial-politische Kultur repräsentiert, die über seine soziale Korporation Staatsordnung und Gesellschaftsverfassung miteinander verband.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Selbst liberale Bürgerliche schrieben der ›Adelsfrage‹ noch mindestens bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts eine zentrale Bedeutung für eine gelingende neue politische Ordnung zu – Carl Welcker formulierte in seinem ›Staatslexikon 1845:›Kaum gibt es für den europäischen Staatsmann ein Verhältniß, welches in Beziehung auf die richtige historische Auffassung, wie in Beziehung auf die praktische Gestaltung der politischen Einrichtungen der Völker zugleich wichtiger und schwieriger sich darstellte, als der Adelstand.‹ Vgl. Stichwort ›Adel (Im Allgemeinen). In: Staats-Lexikon oder Encyklopädie der Staatswissenschaften, hg. von Carl von Rotteck und Carl Welcker, Bd. 1, Altona 1845, S. 244. Der gesamte Titel ›Adek im Staatslexikon‹ umfasst beeindruckende 70 Seiten: S. 244–314. Zudem gibt es die Artikel ›Adelstheorie (praktische)‹, S. 314–329, ›Adels- und Ahnenprobe‹, S. 330–332 und ›Adelsreunionen/Adelskette‹, S. 332–337.

<sup>9</sup> Alfred Weber sprach von einer regelrechten »Anämie« der ideellen Sphäre in Deutschland, die »zu einem Zusammenschrumpfen, zum Spezialistentum, zur Karrieremäßigkeit und bloßen geistigen Handwerksverrichtung geführt habe und damit zu Verknöcherung in ihrem Selbstaufbau«. Die Ursachen dieses Mangels eines kollektiven »totalen Gesamterlebens«, einer Verbindung von geistiger und politischer Führung, sei die zu geringe innere Anteilnahme am der »Schicksalsgestaltung« der »Volksgesamtheit«, weil ein Heranziehen zur politischen Verantwortung (vor 1918) ausblieb. Die deutsche »Geistigkeit« »schwebte« um die deutsche »Existenz«, ohne sich mit ihr innerlich zu verbinden, da sie nicht selbst vor Aufgaben gestellt wurde, die zur tätigen Verantwortung verpflichtet und dazu gezwungen hätte, »Herr der problematischen Substanz« zu werden (Alfred Weber, Über die Bedeutung der geistigen Führer in Deutschland. In: Ders., Ideen zur Staats- und Kulturosoziologie, Karlsruhe 1927, S. 102ff, S. 116f.). 1866 konzedierte der liberale Historiker und Publizist Hermann Baumgarten in seiner Schrift ›Der deutsche Liberalismus. Eine Selbstkritik einer adligen Überlegenheit der politischen Klugheit und des diplomatischen Geschicks:›Aber zur eigentlichen politischen Aktion ist nichtsdestoweniger der Mittelstand wenig geschaffen [...]. Die Natur seiner gesellschaftlichen Stellung, die Wirkung seiner Berufstätigkeit auf Lebensgewohnheiten und Charakterformen und Gedankenrichtungen wird den bürgerlichen Mann nur in seltenen Fällen befähigen, in großen politischen Geschäften mit Erfolg zu arbeiten. Er wird den Kammern die einsichtigsten und kenntnisreichsten Mitglieder, aber nur selten Führer geben, welche die gesamte Situation mit staatsmännischem Blick zu beherrschen und im entscheidenden Augenblick die entscheidende Tat zu tun verstehen. Er wird den Ministern die vortrefflichsten Räte liefern, aber nur selten gute Minister, welche im Stande sind, ebenso geschickt mit den regierenden Herrn zu verkehren wie mit den Abgeordneten« (Hermann Baumgarten, Der deutsche Liberalismus. Eine Selbstkritik. In: Ders., Historische und politische Aufsätze und Reden, Straßburg 1894, S. 95ff.).

<sup>10</sup> Noch Rudolf (von) Gneist, ein 1888 nobilitierter Bürgerlicher, widmete diesem Gedanken gleich sein ganzes akademisches Leben. In der 1853 veröffentlichten Schrift ›Adel und Ritterschaft in England wie in seiner zwischen 1857 und 1886 veröffentlichten dreibändigen ›Geschichte der englischen Politik- und Rechtsverhältnisse‹ suchte er diesen Ge-

Dieser ständeübergreifenden Erwartungshaltung entsprach es, dass schon in der deutschen Aufklärung der Adel keineswegs als »Gedankending ohne alle Realität« betrachtet worden war.<sup>11</sup> Die christliche Heilslehre von der Schöpfungsgleichheit der Menschen verschärfte zwar schon in Mittelalter und Früher Neuzeit die alte Antinomie zwischen der Idee eines »Geblütsadels« - also der Vorstellung eines von individuellen Leistungen unabhängig bestehenden Erbcharismas - und der antik-stoischen Vorstellung eines auf »virtus« gegründeten individuellen Tugendadels.<sup>12</sup> Und die Aufklärung hatte wiederum die daraus abgeleiteten Tugendforderungen an einen ›Christenadel‹ säkularisiert und mit ökonomischen Nützlichkeitserwägungen und effizienzorientierten Funktions- und Leistungskriterien aufgeladen.<sup>13</sup>

Dennoch erkannten gerade deutsche Aufklärer in den Zuschreibungen von Adelseigenschaften anthropologische Konstanten des menschlichen Sozialverhaltens.<sup>14</sup> Dieses sei in der »Natur des Menschen« selbst begründet und wurzele in

---

danken zu belegen, wobei er die Ursache dieser englischen Entwicklung wesentlich in der Sozialverfassung des englischen Adels und der durch diesen geleisteten Selbstverwaltung des Landes zu finden meinte. Vgl. Erich J. Hahn, Rudolf von Gneist (1816–1895). Ein politischer Jurist der Bismarckzeit, Frankfurt a.M. 1995, S. 57–59.

<sup>11</sup> So die heute noch immer gern zitierte abschätzige Meinung Immanuel Kants über den Adel in seiner ›Metaphysik der Sitten‹, Königsberg 1797, S. 329. Zitiert nach Frank H. Hirsch, Aufklärerische Adelskritik im Spiegel der Zeitschriften, Magisterarbeit, Universität Saarbrücken 2004, hier S. 33.

<sup>12</sup> Dieser Widerspruch wurde in der Vorstellung eines »Adels christlicher Glaubensbewährung« gegenüber der Idee eines »unchristlichen bloßen Geblütsadels« aufzulösen versucht (Werner Conze und Christian Meier, Adel, Aristokratie [Art.]. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 1, Stuttgart 1972, S. 1–48, hier S. 13).

<sup>13</sup> In der adelskritischen Literatur des 18. Jahrhunderts löste der Begriff des ›Verdienstes‹ den Topos der ›Tugend‹ allmählich ab. Vgl. Klaus Bleick und Jörn Garber, Adel und Revolution. Deutsche Adelstheorien im Zeichen der französischen Revolution (1789–1815). In: Das Achtzehnte Jahrhundert. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 13,2 (1989), S. 79–107, hier S. 96: »Der traditionell gegen die neuerkannten Gesetze des Wirtschaftskreislaufs verstößende Adel wurde selbstverständlich auch durch die Physiokraten – vgl. besonders das ›Tableau économique‹ von Quesnay – abgelehnt, ohne daß daraus (ebenso wenig wie bei Adam Smith) gefolgert worden wäre, den Adel als politisch bevorrechtigten Stand überhaupt abzuschaffen. Vgl. Conze und Meier, Adel, Aristokratie (wie Anm. 12), S. 24.

<sup>14</sup> Zu dieser ›konservativen Aufklärung‹ vgl. Jörn Garber, Drei Theoriemodelle frühkonservativer Revolutionsabwehr. Altständischer Funktionalismus, Spätabsolutistisches Vernunftrecht, Evolutionärer ›Historismus‹. In: Jahrbuch für deutsche Geschichte 8 (1979) S. 65–101, bes. S. 68: Ältere Vorstellungen eines Vernunftrechts konnten sich dabei mit funktional gefassten (Berufs-)Ständeideen verbinden, indem eine individuell begründete Gesellschaftstheorie den korporativen Stände-Begriff negierte, ohne die sich abzeichnende ›bürgerliche Gesellschaft aus der Verfügungsgewalt des absoluten Staates, beziehungsweise der sozial gestuften Ständeordnung zu entlassen‹. Der »süsse Traum« (allgemeiner) Gleichheit wurde dabei in die »Rousseauschen Waldrepubliken« verwiesen, z.B. im Artikel o.V., Etwas über weibliche Stifter. In: Deutsches Museum, hg. von H.C. Boie und C.K.W. von Dohm, Bd. 1, Leipzig 1786, S. 29–41.

dem »unserer Vernunft eigentümlichen Hang zur Analogie«, was zur Folge habe, dass die Menschen eine natürliche Achtung für die Nachkommen verdienstvoller Mitglieder der Gesellschaft entwickelten.<sup>15</sup> Strenger rationaler Prüfung möge eine solche generationenübergreifende Analogiebildung nicht standhalten können, doch sei sie als Bestandteil der *conditio humana* als unabänderlich zu berücksichtigen.<sup>16</sup> Andere Publizisten der Aufklärung suchten das historische Phänomen der erbständisch-adligen Privilegierung durch funktionslogische oder materielle Ursachen zu rationalisieren: vererbte Gesellschaftsfunktionen hätten sich in Verbindung mit Landbesitz schließlich zu Herrschaftsrechten verfestigt.<sup>17</sup> Wieder andere Stimmen, z.B. Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr (1757–1822) und Ernst Brandes (1758–1810), versuchten sich an einer deutlich anspruchsvolleren soziokulturellen Adelslegitimation. Nicht vererbtes Charisma, nicht grundsätzliche moralische Überlegenheit, sondern die Funktionslogik eines spezifischen sozialen Zusammenhangs, begründet auf Erfahrung und generationentief tradiertem Verhaltenswissen, schuf in ihren Augen den entscheidenden adligen »Mehrwert im gesellschaftlichen wie staatlichen Leben. Adlige Erziehung und Lebensweise, so Ramdohr, würden den einzelnen Adligen besser auf den tragischen Konflikt zwischen der Augenblicksnotwendigkeit öffentlicher Stellungen und dem persönlichem Ethos vorbereiten.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Adelheid Bues, Adelskritik – Adelsreform. Ein Versuch zur Kritik der öffentlichen Meinung in den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts anhand der politischen Journale und der Äußerungen des Freiherrn vom Stein, Göttingen 1948, S. 47f. »Verdienst« bezog sich in der zeitgenössischen Bedeutung nicht auf eine (objektiv) messbare »Leistung, sondern auf die ›Tat: neben moralische, geistige, wirtschaftliche Qualitäten muss die (herausragende) ›Tat des Individuums treten, um den Ausweis adliger Befähigung zu geben.

<sup>16</sup> So der Dichter und Schriftsteller Christoph Martin Wieland (1733–1813), der den »Schein des Adels als sehr wohl real bezeichnete, weil die Menschen irrational seien und das Bedürfnis hätten, »anzubeten« und zu »glauben. Vgl. Bues, Adelskritik – Adelsreform, (wie Anm. 15), S. 78.

<sup>17</sup> Ernst Brandes wie auch Justus Möser (1720–1794) begründeten die Standesungleichheit mit diesen unabänderlich gegebenen materiellen, aber auch immateriellen Unterschieden in den »Startvoraussetzungen« der individuellen Biographie: »Man hat ganz dabei vergessen, wie mit so verschiedenen körperlichen Kräften die Menschen auf die Welt kommen, und welchen Unterschied Erziehung und Umstände, die der Staat, wenn er auch noch so viel für die Erziehung tut, so wenig in seiner Gewalt hat, hervorzubringen; einen Unterschied, den keine Regierungsform heben kann«; Ernst Brandes, Über den politischen Geist Englands. In: Berlinische Monatsschrift 7 (1786), S. 101–126, hier S. 117. Vgl. dazu Hirsch, Aufklärerische Adelskritik im Spiegel der Zeitschriften (wie Anm. 11), S. 33f.

<sup>18</sup> Mit dieser Argumentation, die er in einem Artikel der »Berlinischen Monatsschrift« (Bd. 17, S. 124) von 1791 vorbrachte, suchte Ramdohr das Vorrecht des Adels auf die führenden Stellungen im Staat zu verteidigen. Vgl. Bues, Adelskritik – Adelsreform (wie Anm. 15), S. 59f. Zu den Positionen von Brandes vgl. Hirsch, Aufklärerische Adelskritik im Spiegel der Zeitschriften (wie Anm. 11), S. 66. Ramdohr dilettierte als Kunstkritiker und wurde durch den so genannten »Ramdohr-Streit« von 1809 bekannt, in welchem er das Bild »Kreuz im Gebirge« von Caspar David Friedrich und mit ihm die gesamte Romantik scharf kritisierte.

So beschränkte sich die deutsche (aufklärerische) Adelskritik bis um 1800 weitgehend auf die Forderung nach Anerkennung der bürgerlichen Werte, der Abschaffung einer begrenzten Zahl adliger Privilegien, wie dem Ämterzugang und der Steuerfreiheit.<sup>19</sup> Ein allgemeines, über den Adel hinausgehendes Repräsentationsrecht wurde ebenso wenig gefordert wie die Aufhebung des privilegierten Gerichtsstandes und vor allem des adligen Offiziersprivilegs – letzteres wurde sogar von Adelsskeptikern ausdrücklich dem Adel zuerkannt.<sup>20</sup>

Unter diesen Voraussetzungen schien immerhin eine Fortentwicklung oder Verjüngung des Adels unter Beibehaltung des gesamten rechtlichen Gefüges der ständischen Gesellschaft denkbar, wenn nur die Kriterien von Adelszugang und -zugehörigkeit aufgabenorientierter und stärker nach rationalen Gesichtspunkten der Leistung gefasst würden. Zwei alternative Wege boten sich dazu an: den Adel enger und (gemessen an einer Leistungsorientierung) strenger zu definieren und einzuzgrenzen oder den Kreis der Adelszugehörigkeit leistungsbezogen gezielt zu erweitern.<sup>21</sup>

Es gab aber noch einen weiteren Grund, warum Adel und ›Adeligkeit‹ noch lange nach 1800 keineswegs nur für gedankenspielerisch-poetische Auseinandersetzungen mit dem Menschen- und Gesellschaftsbild der sich durchsetzenden Moderne herangezogen wurde, sondern gerade als politische Leitvorstellung »noch einmal auf den Prüfstand« kamen:<sup>22</sup> Mindestens bis 1848 bestand im deutschen Raum – und insbesondere in Preußen – eine sachliche Bindung beziehungsweise Verschränkung der Adelsfrage mit verschiedenen rechts-, wirtschafts- und verfassungspolitischen Bereichen.<sup>23</sup> Darin spiegelte sich die ursprüngliche Position und Rolle des Adels als einer Multifunktionselite, die Staat und Gesellschaft verband.<sup>24</sup> Daher dominierte diese Gruppe noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast selbstverständlich die Funktions- und Repräsentationsbereiche der Gesellschaft.

Auf der Grundlage dieser gesellschaftlichen Realität wurde im Reformpreußen der Jahre nach 1806 die veränderte Rolle des Adels in einer neuen Gesellschaft beziehungsweise die Rolle eines neuen Adels für die Gesellschaft mit Blick auf den notwendigen Staatsumbau diskutiert. Die Mehrheit der preußischen Reformer verband dabei Vorstellungen einer Staatsreform mit Ideen einer Elitenreform, die

---

<sup>19</sup> Vgl. Bues, Adelskritik – Adelsreform (wie Anm. 15), S. 34f.

<sup>20</sup> Auch die Eigentumsverfassung und die Herrenstellung des Adels auf dem Land wurde von der bürgerlichen Adelskritik mit wenigen Ausnahmen nicht in Frage gestellt. Vgl. Bleeck und Garber, Adel und Revolution (wie Anm. 13), S. 82.

<sup>21</sup> Vgl. Bues, Adelskritik – Adelsreform (wie Anm. 15), S. 63ff.

<sup>22</sup> Jochen Strobel, Eine Kulturpoetik des Adels in der Romantik. Verhandlungen zwischen ›Adeligkeit‹ und Literatur um 1800, Berlin und New York, 2010, S. 3.

<sup>23</sup> Diese Verschränkung der genannten Bereiche führt erstmals umfassend aus: Dirk H. Müller, Adliges Eigentumsrecht und Landesverfassung. Die Auseinandersetzungen um die eigentumsrechtlichen Privilegien des Adels im 18. und 19. Jahrhundert am Beispiel Brandenburgs und Pommerns, Berlin 2011.

<sup>24</sup> Vgl. Karl Ferdinand Werner, »Mehrzweck-Elite« vor der Moderne? In: Ders.: Einheit der Geschichte, Sigmaringen 1999, S. 120–135.

nach den überkommenen Verhältnissen im Kern eine Adelsreform bedeuten musste.<sup>25</sup> Dabei konnten sie auf praktische Konzepte und Vorschläge zurückgreifen, die einige der konservativen bürgerlichen Aufklärer aus der Beamten- und Professorenschaft in den Jahrzehnten zuvor entwickelt hatten; zu diesen gehörten neben dem schon erwähnten Ernst Brandes vor allem Justus Möser (1720–1794) und August Wilhelm Rehberg (1757–1836).

Dieses vordergründig verlockende gesellschaftspolitische Angebot an den Adel beinhaltete jedoch neue Herausforderungen an das Selbstverständnis des bestehenden Adels: Die preußischen (und andere deutsche) Reformer orientierten ihre Vorstellungen einer neuen Adelsrolle ganz am Leitbild einer Elitenformation in Form »großer Grundbesitzer« – und dies entsprach der international zu beobachtenden fröhliberalen Vorstellung, dass erst Eigentum »den Menschen zum Bürger« mache. Entsprechend wurden die herausragenden Grundbesitzer als die eigentliche politische »Nation« angesprochen.<sup>26</sup> Diese Vorstellungen lassen sich europaweit bis auf die englischen Revolutionen des 17. Jahrhunderts zurückführen, wie es zeitgleich in England und den USA starke Strömungen einer antibürokratischen »Country-Ideologie« gab, die der sich ausbildenden städtisch-kommerziellen Gesellschaftsordnung entgegenwirkten.<sup>27</sup>

Damit wurden z.B. im preußischen Reformkontext völlig neue Leistungskriterien von außen, durch eine adelskritische beziehungsweise reformorientierte Öffentlichkeit, an den Adel herangetragen. Während die älteren, »involutiven« Tugendadelskonzepte des *ancien régime* Adelskritik und Adelsapotheose miteinander verbanden, wurden nun die Auswahl, Priorisierung und Hierarchisierung der dem Adel abgeforderten Elitenkriterien nicht mehr als standesinterne Angelegenheit behandelt. Vielmehr erforderte die präsumptive Einpassung des (gutsbesitzenden) Adels in Preußen tiefe Eingriffe in seine binnenständischen Strukturen an überkommenen Erbrechten, verwandtschaftlich vermittelten Zugangsrechten zu (politisch bevorrechtetem) Grundbesitz und sozialen Privilegien. Zugleich warf aber ein solches aus Staats- und nicht Standesinteresse formuliertes Ansinnen die Frage auf, welche vormals exklusiv dem Adel zugesprochenen Standeseigenschaften und Standeskriterien »evolutiv« auf bürgerliche Elite-Aspiranten ausgedehnt, beziehungsweise in nichtadlige Gruppen »exportiert« werden könnten. Dies betraf neben der in Latenz gehaltenen Idee der Geburtsauslese bei der Besetzung von Ämtern vor allem das Grundprinzip des Erbcharismas der persönlichen »Würdigkeit«

---

<sup>25</sup> Vgl. Paul Nolte, Staatsbildung als Gesellschaftsreform. Politische Reformen in Preußen und den süddeutschen Staaten 1800–1820, Frankfurt a.M. und New York 1990.

<sup>26</sup> Siehe zur bayerischen Variante einer Adelsreform Walter Demel, Der bayerische Staatsabsolutismus 1806/08–1817. Staats- und gesellschaftspolitische Motivationen und Hintergründe der Reformära in der 1. Phase des Königreichs Bayern, München 1983.

<sup>27</sup> Vgl. Herbert Obenaus, Anfänge des Parlamentarismus in Preußen bis 1848, Düsseldorf 1984, S. 26; Paul Nolte, Stände, Selbstverwaltung und politische Nation. Die Ordnungsvorstellungen Steins in der deutschen Geschichte (1800–1945). In: Karl vom und zum Stein. Sein Akteur, der Autor, seine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte, Mainz 2003, S. 139–158, hier S. 143.

beziehungsweise der individuellen wie familialen ›Ehre‹.<sup>28</sup> Dies aber bedeutete, dass in dieser Diskussionslage die Gesellschaftskonzepte von ›Adek‹ und ›Elite‹ nun in doppelter Weise voneinander abwichen: weder wurde der Adel durch die preußischen Reformpolitiker in seiner Gesamtheit potentiell für ›elitenfähig‹ gehalten, noch sollte sich die ›Elite‹ ausschließlich mehr aus Adligen rekrutieren. Die Zugehörigkeit zum sozialen Stand des Adels qualifizierte nicht mehr automatisch zum ›geeigneten, richtigigen› Adligsein.

Erst diese präsumptive Spaltung der Adelskorporation und die latente Ausdehnung ihrer habituellen Bestände auf (vormals) nichtadlige Gruppen lässt es sinnvoll erscheinen, retrospektiv überhaupt von einem Problem der ›Adligkeit‹ in einem nachständischen Sinne zu sprechen.<sup>29</sup> ›Adligkeit‹ ist dabei nicht mehr als begriffliche Zusammenfassung des Habitus einer klar umrissenen sozialen Formation (des Adels) im Mittelalter und Früher Neuzeit zu verstehen, sondern im Sinne einer potentiellen Adelsfähigkeit, die Adligen wie Nichtadligen zugeschrieben werden konnte, aber nicht selbstverständlich alle Adligen umfasste. Adlige wie bürgerliche Existenz konnten nun gleichermaßen auf ihre potentielle ›Adelsfähigkeit‹, auf ihre ›Adligkeit‹ befragt werden.<sup>30</sup> Als eine weitere Folge wurden in der späteren Entwicklung die möglichen Bestimmungsgehalte für ›Adligkeit‹ von den spezifischen familiengeschichtlichen, rechtlichen und sozial-kulturellen Überlieferungsbeständen einzelner Adelslandschaften zunehmend abgelöst – bis ›Adligkeit‹ allein als ein »geglaubtes Leitbild, eine Essenz, ein[ ] Habitus, eine Modellfigur« (Ewald Frie) übrigblieb.<sup>31</sup> Damit wurde der Weg frei für Entwürfe einer ›hybriden Adligkeit‹. Und für adlige wie nichtadlige Politiker und Intellektuelle in Preußen –

<sup>28</sup> Insbesondere ›Ehre‹ ist als ein solches ›Exportgut‹ ehemals adliger Zuschreibung ins Bürgertum beschrieben worden. Vgl. Ute Frevert, Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft, München 1991.

<sup>29</sup> Um den Adel landschafts- und epochenübergreifend adressieren zu können, wurde in den 1990er-Jahren von Michael G. Müller und Heinz Reif der Begriff der ›Adligkeit‹ nach dem Vorbild der ›Bürgerlichkeit‹ vorgeschlagen. Wie der Begriff der ›Bürgerlichkeit‹, der im Umbruch von der ständischen zur nachständischen Gesellschaft auch auf solche Bevölkerungsteile ausgedehnt wurde, die im alten ständisch-rechtlichen Sinne (noch) nicht zum (Stadt-)Bürgertum gehörten, so lassen sich mit ›Adligkeit‹ solche Individuen und Gruppenbestandteile fassen, deren Zugehörigkeit zum Adel im ständisch-rechtlichen Sinne ›nicht mehr‹ oder (als Aspiranten der Aufnahme in den Adel) ›noch nicht gesichert war. Zu diesem Verständnis von ›Bürgerlichkeit‹ vgl. Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann, Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts, Göttingen 2000. In diesem Sinne wäre ›Adligkeit‹ in der ständischen Gesellschaft als maßgebliches habituelles ›Leitbild‹ zu verstehen, wobei ›Adek‹ und ›Elite‹ gleichzeitige, aber nicht notwendig deckungsgleiche soziale Formationen darstellten.

<sup>30</sup> Unter den Bedingungen der nachständischen Gesellschaft handelt es sich also bei ›Adligkeit‹ im Kern um einen Begriff der Latenz, der Potentialität – um die Umschreibung einer angenommenen ›Adelsfähigkeit‹. Und mit dieser Bedeutung lassen sich tatsächlich Avatar-Begriffe von ›Adligkeit‹ in den Quellen des späten 18. und gesamten 19. Jahrhunderts ausfindig machen: ›Edelgeborene‹, ›Krohnlehnbefähigte‹ (Justus Möser), ›Ritterbürtigkeit‹ und ›Adelsbefähigung‹ (Josias von Bunsen), ›Edelinge‹ (Rudolf von Stillfried-Alcantara), oder auch ›(ruhende) Junkerschaft‹ (Johann Caspar Bluntschli).

<sup>31</sup> Frie, Adel um 1800 (wie Anm. 1), Absatz 6.

wie auch in den anderen deutschen Staaten – stellte sich die Frage, was aus dem großen adligen Erbe, seinem Depot an Prestige, Alltagskultur (mit vorbildhaftem Sozialverhalten), Lebensklugheit und Herrschaftswissen für eine verbürgerlichende Gesellschaft noch sinnvoll einsetzbar war.

## II. Friedrich de la Motte Fouqué. Herkunft und Biographie

In diesem Spannungsfeld widersprüchlicher Zukunftserwartungen, neuer Führungsangebote und Leistungskonzepte nahm nun Friedrich de la Motte Fouqué als Schriftsteller und Dichter seine eigene Auswahl und Priorisierung von Adligeigenschaften vor, indem er sich mit seinen sprachlich-poetischen Möglichkeiten an den Suchbewegungen und Ausdeutungsversuchen beteiligte. Aufgrund seiner familiären Herkunft und seiner persönlichen Lebenssituation war er – neben seinem schriftstellerischen Talent – wohl in besonderem Maße für eine solche Aufgabe der Ausbildung einer solchen ‚hybridisierenden Adeligkeit‘ prädestiniert.

Friedrich Heinrich Karl Freiherr de la Motte Fouqué, der auf den vollständigen Titel Baron de la Motte Fouqué, Baron de Thonnayboutonne, Baron de Saint Surin, Seigneur de la Grève Anspruch erheben konnte, wurde 1777 in Brandenburg an der Havel geboren. Er entstammte dem erst im 18. Jahrhundert nach Preußen eingewanderten *réfugié*-Adel französischer Provenienz, der sich noch über Generationen mehr als ›preußisch‹ denn als ›deutsch‹ empfindenden sollte. Über seinen Großvater, General Henry Auguste de la Motte Fouqué (1698–1774), einem persönlichen Freund Friedrichs II., gewann seine Familie nicht nur großes Erinnerungsprestige, sondern auch dauernde hofnahe Kontakte. Zum eigentlichen Brandenburger Landadel waren seine familiären Beziehungen dagegen schwach entwickelt. Nur als in die Familie Rochow eingeheirateter, nicht aus eigenem Erbe bestehender Gutsherr auf Nennhausen bei Rathenow im Havelland gelangte Fouqué vorübergehend in die Lebenswelt des angesessenen Adels.

Fouqué war von dem unkonventionellen Pädagogen der Frühromantik August Ludwig Hülsen erzogen, aber durch seinen Großvater für den Armeedienst bestimmt worden. Wie Heinrich von Kleist erhielt Fouqué sein lebensprägendes politisches Bildungserlebnis im ›verspäteten‹ preußischen *ancien régime* des Basler Friedens mit Frankreich zwischen 1795 und 1806. In diesem Zeitfenster konnten sich diese Generationsvertreter intellektuell mit den Folgen der Französischen Revolution beschäftigen, ein mit der Revolution rechnendes nach- beziehungsweise neuständisches Weltbild zimmern. Wie Kleist machte auch Fouqué seine Militärerfahrung um 1800, bei gleichzeitiger Möglichkeit sich neben dem Militärdienst weiter zu bilden.<sup>32</sup> Mit siebzehn war er bereits Fähnrich und nahm am Rheinfeldzug von 1794 teil. Er diente danach als Leutnant im Kürassierregiment des Herzogs von Weimar in Aschersleben. So ist es nicht verwunderlich, dass für das Gesellschafts- und Adelsbild Fouqués das Kriegserlebnis von 1806 und die Herausforderungen der Niederlage zum prägenden Erlebnis wurden. Seine erste

---

<sup>32</sup> Vgl. Ewald Frie, Friedrich August Ludwig von der Marwitz. Biographien eines Preußen 1777–1837, Paderborn 2001, S. 168–171.

Ehe von 1798 mit Marianne von Schubaert wurde schon 1802 wieder geschieden, worauf er den Armeedienst quittierte. 1803 heiratete er die ebenfalls geschiedene Schriftstellerin Caroline von Rochow (geb. Briest), selbst gefeierte Schriftstellerin und Mutter des späteren preußischen Innenministers Gustav von Rochow. Mit ihr lebte er bis zu ihrem Tod 1831 auf ihrem Erbgut Nennhausen im Havelland. Nach Carolines Tod und aufgrund seiner dritten, unstandesgemäßen Ehe verließ Fouqué wohl freiwillig Nennhausen um sich in Halle (Saale) niederzulassen, wo er durch Unterstützung des ihn verehrenden preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm eine Stelle an der Universität erhielt und daneben von seiner kargen Militärpension leben musste.<sup>33</sup> Erst 1841 konnte er auf Einladung des nunmehrigen Königs Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin zurückkehren, wo er 1843 starb.

Fouqué's familial vermittelte Erfahrungshorizonte hatten ihn von früh auf mit dem Erlebnis eines grundstürzenden Standes- und Positionsverlustes, eines dramatischen sozialen Bruches und einer kulturellen Entfremdung vertraut gemacht. Familiär vermitteltes Bewusstsein eigener ›Adligkeit‹ konnte bei den preußischen Motte Fouqué's kaum mehr auf generationentief verankerten Grundbesitz, den Erfahrungen selbstverständlicher Elitenpositionen in Land und Provinz bauen. ›Adligkeit‹ konnte in dieser Familie für mehrere Generationen nur über ein ausgeprägtes, aber relativ abstraktes Standesbewusstsein über die Zeit gerettet und durch persönlich bestandene Leistungsproben neu begründet werden. Aufgrund seiner Generationenzugehörigkeit und dichterischen Betätigung läge es nahe, ihn in seinen Anschauungen und seiner poetisch-romantischen Vorgehensweise mit Achim von Arnim in einem Atemzug zu nennen.<sup>34</sup> Doch jenseits ihres gemeinsamen Interesses an einer neuen Ausdeutung und Positionierung von ›Adel‹ und ›Adligkeit‹ bestand keine ideologische Nähe zwischen diesen Persönlichkeiten.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Siehe zum Verhältnis zwischen Fouqué und Caroline von Rochow Petra Kabus, Caroline Fouqué – geschlechtsspezifisch motivierte Ausgrenzungsmechanismen der literarischen Kritik am Beispiel von Arno Schmidts Fouqué-Biographie. In: Friedrich und Caroline de la Motte Fouqué. Wissenschaftliches Colloquium zum 220. Geburtstag des Dichters am 15.02.1997 an der FH Brandenburg, hg. von Helmut Schmidt und Tilmann Spreckelsen, Brandenburg (Havel) 1998, S. 72–84, bes. S. 84. Vgl. dazu auch Petra Kabus, »Die Feder in einer deutschen Frauenhand«. Caroline de la Motte Fouqué als Teilnehmerin an Kunstbetrieb und Geschlechtscharakterdebatte in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts sowie als Exempel für geschlechtsspezifisch motivierte Ausgrenzungsmechanismen der literarischen Kritik. In: Caroline de la Motte Fouqué, Ausgewählte Werke. Mit einer Einführung zu Leben und Werk der Autorin. Bd. 1: Erzählungen und Lyrik., Hildesheim 2003, S. 1–32, bes. S. 27ff. Mit Dank für den Hinweis an Barbara Gribnitz, Kleist-Museum Frankfurt (Oder).

<sup>34</sup> Siehe zu Achim von Arnim und seinen adelpolitischen Ansichten Jürgen Knaack, Achim von Arnim – Nicht nur Poet. Die politischen Anschauungen Arnims in ihrer Entwicklung, Darmstadt 1976.

<sup>35</sup> Nach Arno Schmidt war Fouqué entgegen der Annahme von Jacob Baxa wohl auch nicht in der salonartigen ›Christlich-deutschen Tischgesellschaft‹ Achim von Arnims integriert. Vgl. Arno Schmidt, Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. Biographischer Versuch, Bargfeld 1993, S. 226.

### III. Fouqué's erste öffentliche adelspolitische Positionierung: Gespräche zweier Edelleute

Nur zwei Jahre nach der preußischen Niederlage gegen Napoleon 1806 setzte sich Motte Fouqué in seinem ›Gespräch zweier Preußischer Edelleute über den Adek mit den Möglichkeiten einer erneuerten Adlichkeit auseinander. Ausgangspunkt der Betrachtungen wurde der bürgerliche Vorwurf einer vom Adel verschuldeten Niederlage.<sup>36</sup> Darin entwickelte Fouqué keinen eigentlichen Adelsreformplan und beschäftigte sich auch nicht mit Fragen nach den geschichtlichen staats- und standespolitischen Ursachen der Adelskrise in Preußen wie z.B. Achim von Arnim bei manchen Gelegenheiten. Dazu fehlten ihm offenbar die Erfahrungen als tatsächlicher ›Landstand‹, d.h. politisch bevorrechteter Gutsbesitzer und als Mitglied eines alteingesessenen preußischen Adelsgeschlechts. Die Namen der von ihm bei dieser Gelegenheit eingeführten Edelleute waren Programm: Der Ältere, ›Reinwart‹ genannt, ist der erfahren-vernünftige souverän-klarblickende Betrachter, noch in den Selbstverständlichkeiten des *ancien régime* verwurzelt, der aus festen Erinnerungsbeständen Hoffnung für die Zukunft schöpfen kann; der Jüngere, ›Pilgram‹, ist der irritierte Sucher, der Fouqué's eigene verunsicherte Generation repräsentiert.

Seinem eigenen Erfahrungshintergrund und der historischen Situation entsprechend entwarf Fouqué im Wechselsgespräch dieser Edelleute ein extrem kriegerisch ausgerichtetes Adelsbild, das ›mittelalterlich‹ überhöht zum Ritterideal verklärt wurde: allein im ›Lenker der übrigen Streitkräfte, ihres Erhalters und Versorgers, des Wachenden für Andere, des immer rastlosen Vertheidigers der Gränzen‹ läge die Zukunft des Adels. Der Kriegsdienst allein sollte zur Übernahme »adliger Güter« qualifizieren, d.h. den Zugang zum politisch bevorrechteten Grundbesitz eröffnen.<sup>37</sup> Allerdings wollte Fouqué die Pflicht zur Landesverteidigung sehr wohl auf alle Bürger ausdehnen, die dann, bei kriegerischer Bewährung und wenn sie für sich und ihre Nachkommen ›lebenswierigen Kriegsdienst‹ gelobten, umstandslos nobilitiert werden sollten. Ähnlich wie Arnim projektierte er dabei eine »Adelung« der ganzen Gesellschaft<sup>38</sup> – denn würde sich die Mehrzahl der Nation ›ritterlich‹

<sup>36</sup> Friedrich de la Motte Fouqué, Gespräch zweier Preußischer Edelleute über den Adel, Berlin 1808, S. 10.

<sup>37</sup> In Brandenburg-Preußen, wie im westlichen Europa und in den Reichsterritorien, ›klebten‹ (wie der zeitgenössische Begriff lautete) die wesentlichen Administrations- und Herrschaftsrechte sowie wirtschaftliche Privilegien an der ›Gutsherrschaft‹, d.h. an politisch-rechtlich bevorrechteten Gütern. Die personenrechtliche Privilegierung des Adels als Korporation hatte bis zu den revolutionären Umbrüchen um 1800 im – *cum grano salis* – exklusiven Erwerbs- und Besitzrecht solchen bevorrechteten Grundbesitzes bestanden. Die adelige Funktion als Verwaltungselite auf dem Lande war damit allein adligen Besitzern solcher ›Ritter-güter zugekommen, nicht etwa dem Adel in seiner Gesamtheit als ›Korporation. Dieses adelige Zugangsprivileg ist z.B. in Preußen durch das Oktoberedikt von 1807 abgeschafft worden – nun konnten auch Bürgerliche legal adlig, d.h. politisch bevorrechteten Besitz erwerben und besitzen.

<sup>38</sup> Vgl. Arnims dichterische Fassung dieser Idee: »Nicht die Geister zu vertreiben, / steht des Volkes Geist jetzt auf, / Nein, daß jedem freier Lauf, / Jedem Haus ein Geist soll bleiben: / Nein, daß adlig all auf Erden, / Muß der Adel Bürger werden« (Achim von

beweisen, so fielen »die abgesonderten Ritter weg«: »Möge der Adel auf diese glorwürdige Weise recht bald verschwinden, oder vielmehr allgemein werden!«<sup>39</sup>

Doch im Gegensatz zum historisch auf viele kleine Burgen zersplittert lebenden ›Ritteradek sei nun, unter völlig anders gearteten militärisch-politischen Voraussetzungen, eine ›Sammlung des Adels notwendig. Dieser Idee der ›Sammlung sollte Fouqué sein ganzes Leben verpflichtet bleiben. Eine weitere ›Innovation der Fouqué'schen Forderungen bestand in der gewünschten Verbindung von wissenschaftlicher Bildung und Waffendienst in diesem ›Krieger-Adek – wie er es ja selbst mit zahlreichen seiner jüngeren Offizierskollegen erfahren hat. Ähnlich wie bei Achim von Arnim diente bei Fouqué der Rekurs auf ein mittelalterliches Ritterideal zur historisch-assoziativen Legitimation dieser geforderten Verbindung von Bildungskultur (Minnesang) und Waffendienst.<sup>40</sup> Auch das erneuerte paternalistische Verhältnis von Gutsobrigkeit und Gutsuntertanen sollte nicht wie z.B. bei dem versierten brandenburgischen Ständepolitiker und Gutsherr Friedrich August Ludwig von der Marwitz über spezifische gutsherrlich-paternalistische Praktiken, sondern vor allem über gemeinsame Waffenübungen erreicht werden.<sup>41</sup>

#### IV. Adel und Bürgertum in Fouqué's Jägerliedern

In seinen 1819 veröffentlichten Jägerliedern führte Fouqué diesen ersten unsicheren Versuch einer Neuorientierung mit seinem durch die Befreiungskriege angereicherten Erfahrungsschatz fort. Darin verschob sich der Fokus seines Problembewusstseins allerdings. In Versform thematisierte er nun eine adelige Wiedergeburt nicht als innere Standeserneuerung durch Kriegerideale, sondern über die Möglichkeiten eines neuen adlig-bürgerlichen Verhältnisses.<sup>42</sup> Sein Hamburger Verleger Friedrich Perthes verstand dieses Ansinnen sofort und nutzte seine im November 1818 erschienene Verlagsanzeige zu einer inhaltlichen Kritik:<sup>43</sup> Fouqué habe die Motivationen der in dem militärischen Jäger-Corps handelnden Personen nach »Ständen« geteilt, »ihre Ehr-Prinzipien [als] adelich, das Rechtsgefühl [als] bürger-

---

Arnim, Armut und Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores, Berlin 1810; zit. nach Gerhard Schulz, Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration, Zweiter Teil: 1806–1830, München 1989, S. 760–768, hier S. 764).

<sup>39</sup> Fouqué, Gespräch zweier Preußischer Edelleute über den Adel (wie Anm. 36), S. 16, 19.

<sup>40</sup> Fouqué, Gespräch zweier Preußischer Edelleute über den Adel (wie Anm. 36), S. 22.

<sup>41</sup> Vgl. Fouqué, Gespräch zweier Preußischer Edelleute über den Adel (wie Anm. 36), S. 28. Vgl. zu den Praktiken von Marwitz Ewald Frie, Friedrich August Ludwig von der Marwitz (wie Anm. 32), bes. S. 65f.

<sup>42</sup> Friedrich de la Motte Fouqué, Jäger und Jägerlieder. Ein kriegerisches Idyll, Hamburg 1819.

<sup>43</sup> Siehe zur Entwicklung der allgemeinen und adelspolitischen Positionen von Perthes Dirk Moldenhauer, Geschichte als Ware. Der Verleger Christoph Friedrich Perthes (1772–1843) als Wegbereiter der modernen Geschichtsschreibung, Köln u.a. 2008, bes. S. 301–307.

lich« charakterisiert.<sup>44</sup> Diese Trennung wies Perthes scharf zurück. Er kritisierte außerdem die historische Zeichnung der (vor-reformischen) Bauern als »frei«, und die Allgemeingültigkeit eines »Rittersinns« für den ganzen Adel. Perthes empfahl für ein neues adlig-bürgerliches Verhältnis vielmehr die britischen Gesellschaftsverhältnisse, wie sie »in Staatsdiensten, wie in der Marine, als Gegenstück aufgeführt« seien. Unter dem Titel »Etwas über den deutschen Adel, über Ritter-Sinn und Militär-Ehre in Briefen« eröffnete Fouqué 1819 einen Briefwechsel mit Perthes, in dem er seine Adligkeits-Konzepte eines »idealisch« gesintneten »Adels-Kriegers« denen des dem Adel durchaus wohl gesonnenen Bürgerlichen Perthes scharf gegenüberstellte. Die beiden Kontrahenten bezogen sich mit ihren jeweiligen Argumentationen auf die Adelschriften Mörsers, Hallers und Rehbergs, die zusammen mit diesem Briefwechsel in einem Band veröffentlicht wurden. Dadurch erschloss diese Publikation dem zeitgenössischen Publikum einen pointierten wie umfassenden Zugang zur Adelsdebatte, wie sie sich seit der Spätaufklärung in Deutschland entwickelt hatte.<sup>45</sup>

Fouqué verwarf darin entschieden das Angebot von Perthes, nach britischem Vorbild die deutschen Standesverhältnisse zu verflüssigen, überhaupt den Adel eindeutiger an eine materielle Grundlage zu binden.<sup>46</sup> Unter dem Begriff des »Rittersinns« oder »Rittergeists« findet sich bei ihm eine konsequent idealistisch-gesinnungsadlige Orientierung, wie sie sonst in dieser Zeit noch selten ist – selbst die Mehrheit der konservativen monarchisch-staatsfunktional orientierten Adelsvertreter in Preußen, wie z.B. die bekannten brandenburgischen Ständepolitiker Gustav Adolf von Rochow-Reckhan und Adolf Friedrich August von Rochow-Stülpe, sprachen sich ausdrücklich für eine Stärkung des adligen Grundbesitzes und seiner politisch-kulturellen Bedeutung aus. Bei Fouqué ist nichts mehr davon vorhanden. Darin folgte er dem umstrittenen Adam Müller:<sup>47</sup> das »ausschließlich

<sup>44</sup> Die Anzeige der bei Perthes und Besser erschienenen »Jägerlieder« war mit dem 30.11.1818 gezeichnet. Vgl. die abgedruckte Anzeige in Friedrich de la Motte Fouqué, Etwas über den deutschen Adel, über Ritter-Sinn und Militär-Ehre in Briefen von Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Friedrich Perthes in Hamburg. Nebst Beilagen aus Möser's, F. L. von Haller's und Rehberg's Schriften, Hamburg 1819.

<sup>45</sup> Vgl. Friedrich de la Motte Fouqué, Etwas über den deutschen Adel (wie Anm. 44).

<sup>46</sup> Vgl. Fouqué, Etwas über den deutschen Adel (wie Anm. 44), S. 29f: »Und auch darin soll man die Geschichte ehren, und nicht das Eine Institut nach der Form des Andern modeln und umbilden wollen, wie man es wirklich schon in Deutschland, wo man sich gern nach fremden, namentlich englischen Formen zu richten pflegt, hin und wieder vorgeschlagen hat. Dabei gehe der »eigentliche Rittergeist« zu Grunde: von außen her eine solche Abänderung treffen, »hieße das Innere der Familien zerreißen«. In einer »Nachschrift« vom 5.5.1819 verwarf Fouqué noch einmal die Zumutung einer »englischen« Adelsreform: aufgrund seiner Erbordnung fehle England der »echte Rittergeist«, es habe eigentlich kein »Adels-Institut«.

<sup>47</sup> Praktische Adels- und Ständepolitiker wie Marwitz zeigten deshalb trotz einer vorübergehenden Zusammenarbeit schließlich ihre offene Verachtung für Adam Müllers abgehobenen Idealismus. Dies verdeutlicht die Unterschiede zwischen dem durch Tradition und Lebensweise gebundenen »natürlichen« Konservativen gegenüber dem »freischwebenden« Intellektuellen, wie ihn Müller repräsentierte. Vgl. Hartwig Brandt, Adel und Konstitution

materiell Aufgefasste« führe wohl immer nur zum »politischen Tode«. Fouqué beabsichtigte daher über seine dichterische Arbeit den »Rittersinn« als Grundlage einer neuen Adligkeit zwar nicht zu definieren, aber zu umschreiben, da dies die einzige Form ihrer Darstellungsmöglichkeit sei.<sup>48</sup> Mit dieser Aussage nahm Fouqué eigentlich schon die Idee des heutigen wissenschaftlichen Konzeptbegriffs der »Adligkeit« als »Leitbild, Modellfigur, Habitus« (Ewald Frie) vorweg. Fouqués Vorstellung von »Adligkeit« hatte sich völlig von allen materiellen wie auch staatsrechtlich-politischen Erwägungen, ja selbst von allen faktisch-historischen Bezügen gelöst; er suchte sie allein in bildreichen Anspielungen zu effizieren.

Perthes hielt dem entgegen, dass der Fouqué'sche »Ritter-Sinn« einen erneuerten Adel unmöglich tragen könne – dazu fehlten »Gestaltung«, ein »Institut«, nämlich das eigentliche »Ritter-Wesen« in Form von Ritterburgen und Gütern, ja der Ritter selbst. Ein »Rittersinn, ohne feste Standes-Gestalt« sei aber vergleichbar mit einer »Religion ohne Kirche«, und »wenn man uns auch für diese »sichtbare Welt Körper ohne Seele nachweiset, denn doch keine Seelen ohne Körper«.<sup>49</sup> Fouqués Rittertum liefe deshalb auf eine Reduktion des Adligen auf den »Militär-Adel« hinaus.<sup>50</sup> Ein adliges Privileg auf Offiziersstellen, wie es Fouqué offensichtlich vorschwebte, sei aber unmöglich, denn den »Sporn« trügen seit 1813 »wir alle«. Außerdem gefährde ein allein militärisch gedachter Ehrbegriff dessen Demokratisierbarkeit, d.h. die Ausdehnung des »Rittersinns« auf den zivilen Bereich. Die reine »Militär-Ehre« über die Grenzen des zugehörigen Standes hinweg in die Gesellschaft zu übertragen sei aber »eine der Gefahren unserer Zeit«. Perthes woll-

---

nalismus. Stationen eines Konflikts. In: Adel und Bürgertum in Deutschland 1770–1848, hg. von Elisabeth Fehrenbach, München 1994, S. 69–81, hier S. 72. Nach Müller war die zeitgenössische Adelskritik eine Folge der Abkehr des Adels von »seiner ursprünglichen Verfassung«, die er eben nicht in Grundbesitz und Ämterfunktionen begründet sah, sondern in seinem Verständnis als »Nießbraucher der Familienrechte«. Erst seitdem die »Familienmacht« durch viele Adlige als »augenblickliches, bürgerliches Eigentum« behandelt würde, hätten sich »Rechte« in »Vorrechte«, in »gemeine Privilegien« verwandelt und damit die Kritik des Bürgertums am adligen (Macht-)»Monopolisten« provoziert. Ein Ausweg aus dieser Sackgasse böte sich dem Adel nur durch Rekurs auf »Sitte« und »Gesetz«, die allein Ideen der »Ehre und Tadellosigkeit«, der »Seltenheit« und der »Reinheit der Abkunft« garantieren könnten – Primogenitur sei als »gesetzliches Mittel« geeignet wie auch »Herolds- und Wappenkollegien«, wogegen die »Sitten« den »reinen Familienzusammenhang« als Ausfluss der grundlegenden »Idee des Adels« ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit zu stellen habe. Müller lehnte aber strikte Ahnenproben für weibliche Ehepartner ab – soweit sollte die »Reinheit der Abkunft« denn doch nicht gehen. Er befürwortete durchaus Fideikomisse, Majorate und Unveräußerlichkeitsbestimmungen als praktische gesetzliche Maßnahmen, doch seine Betonung lag auf der Bedeutung von »Gesetzen und Ehrenauszeichnungen« zur sozialen und symbolischen Hervorhebung des Adels in der Gesellschaft (Adam Müller, Neunte Vorlesung. Vom Staatsrechte und vom Adel. In: Ders., Die Elemente der Staatskunst. Sechsunddreißig Vorlesungen. Ungekürzter Neudruck der Originalausgabe von 1808/09, Meersburg a. Bodensee und Leipzig 1936, S. 113f.).

<sup>48</sup> Fouqué, Etwas über den deutschen Adel (wie Anm. 45), S. 29f.

<sup>49</sup> Fouqué, Etwas über den deutschen Adel (wie Anm. 45), S. 94f.

<sup>50</sup> Fouqué, Etwas über den deutschen Adel (wie Anm. 45), S. 68f.

te sie keinesfalls mit dem »Rittersinn [...] vermischt und verwechselt sehen« – denn dann könne auch »das Abscheulichste und Gemeinste gut gemacht werden – mit einem Duell«.<sup>51</sup> Gegen diese Vereinseitigung müsse der Sozialwert eines umfassenden adlig-bürgerlichen Ehrbegriffs, welcher »Ehre ohne Furcht« und den »rechtlichen sittlichen Charakter des Bürgers« beinhalte, durch den Erhalt eines »Landes-Adels« gesichert werden.<sup>52</sup>

Der Konflikt in diesem Briefwechsel belegt nicht nur, in welchem Ausmaß ein Spitzenvertreter der bürgerlichen Bildungskultur bereit war, dem (materiell gesicherten) Adel und der ›Adligkeit‹ noch immer eine soziale ›Präeminenz‹ einzuräumen. Zugleich zeichnete Fouqué darin die Entwicklung eines schon völlig semantisierten ›Adligkeit‹-Begriffs vor – in den Worten von Perthes: einer »Seele« ohne »Körper« –,<sup>53</sup> mit dem er um 1820 im Kreise adliger Stimmen allerdings noch fast völlig isoliert war (ähnlich wie Adam Müller). Dieses Ansinnen verfolgte er schließlich konsequent zwanzig Jahre später in einem bemerkenswerten Medium für einen ersten umfassenden Sammlungsversuch des deutschen Kleinadels: der ›Zeitung für den deutschen Adek‹.

## V. Fouqué's semantisierte ›Adligkeit‹ in der ›Zeitung für den deutschen Adek‹

Die im Jahre 1839 von dem Adelsschriftsteller und Übersetzer Gustav von Alvensleben sowie dem Leipziger Verleger Heinrich Franke ins Leben gerufene ›Zeitung für den deutschen Adek‹ war zwar nicht der erste, aber der bis dahin aussichtsreichste Versuch gewesen, gesamtdeutsche Adelsinteressen durch ein publizistisches Massenmedium organisatorisch und ideologisch zu sammeln.<sup>54</sup> In einem

<sup>51</sup> Diesen militärischen Ehrbegriff definierte Perthes folgendermaßen: »[D]aß kein Zweifel am persönlichen Muth geduldet, daß jeder Anstrich von Feigheit durch That und Blut abgewaschen werde«. Der im Mittelalter entwickelte, durch das Christentum begründete »Rittersinn« bedeute dagegen »Redlichkeit, Rechtschaffenheit, bürgerliche Unbeflecktheit, treues Wort, Ehrerbietigkeit gegen das weibliche Geschlecht«. Im Folgenden belegte Perthes den sozialen und praktischen Konflikt dieser beiden Ehrprinzipien mit historischen Beispielen aus den napoleonischen Kriegen, insbesondere innerhalb des französischen Offizierskorps, das aufgrund der revolutionär veränderten Zusammensetzung einem rein militärisch verengten Militärbegriff angehangen und deswegen in besonderem Maße zu Kriegsverbrechen geneigt habe. Dabei bezog sich Perthes auf das Beispiel des Marschalls Davoust, dessen brutales Vorgehen gegen die Zivilbevölkerung in der Umgebung Hamburgs das Thema zahlreicher zeitgenössischer Berichte und Schilderungen war. Vgl. Fouqué, *Etwas über den deutschen Adel* (wie Anm. 44), S. 87ff.

<sup>52</sup> Fouqué, *Etwas über den deutschen Adel* (wie Anm. 44), S. 94f.

<sup>53</sup> Fouqué, *Etwas über den deutschen Adel* (wie Anm. 44), S. 94f.

<sup>54</sup> Carl Ludwig Friedrich Wilhelm Gustav von Alvensleben besaß wie Fouqué eine ausgesprochene Außenseiterbiographie. Er wurde 1800 in Berlin geboren und starb 1868 in Wien. Ludwig von Alvensleben war der Sohn des unehelich geborenen, jedoch 1787 mit einer preußischen Adelslegitimation versehenen Majors August von A. (1775–1819) und seiner Frau Charlotte Gräfin von Schlippenbach (1777–1831). Die Mutter des Majors von A. war die geschiedene Schauspielerin Friederike von A. gewesen, die in erster Ehe mit dem

Schreiben vom 13. August 1839 setzte Alvensleben den preußischen Minister des Königlichen Hauses, Fürst von Sayn-Wittgenstein, von dem Vorhaben in Kenntnis und erbat dessen aktive Unterstützung.<sup>55</sup> Dieser lehnte ab, dennoch blieb die Zeitung stark auf Preußen und ein preußisches Publikum ausgerichtet. Eine Dominanz des ostelbisch-protestantischen Adels ist in den Zuschriften wie redaktionellen Beiträgen der Publikation trotzdem nicht feststellbar, vielmehr zeigen die Subskribentenlisten der *>Adelszeitung<* sowie die politischen Argumentationslinien und ständehistorischen Bezüge eine starke Präsenz des herausragenden mittel- und süddeutschen Adels bis nach Österreich, wobei für Preußen Schlesien prominent vertreten war.<sup>56</sup>

Fouqués Beziehungen zur *>Adelszeitung<* sind in dieser Gründungsphase allerdings verwirrend und unklar. Einerseits gibt es Hinweise, dass Alvensleben »auf Betreiben Friedrich Wilhelms IV.« die Übergabe der Redaktion an Fouqué ange-

---

Theaterintendanten Karl Theophil Döbbelin verheiratet gewesen war, bevor sie 1776 den Kammerherrn Johann Friedrich von A. heiratete. Friederike von A. entstammte ihrerseits angeblich der elsässischen Familie von Klinglin, wurde aber in Brüssel geboren und wuchs nach eigenen Angaben in einem Kloster auf, bevor sie sich der Theatergruppe um Döbbelin anschloss. Mit dieser sehr unstandesgemäßen Abstammung zum Hintergrund setzte Ludwig von A. den ungewöhnlichen Lebensweg seiner Eltern fort: 1813 in der Hannover'schen Infanterie und als freiwilliger Jäger nahm er an den Kriegen gegen Napoleon teil. 1817–1823 tat er als Leutnant in der Garde-Artillerie Dienst und studierte nach seinem Abschied 1825 bis 1828 in Leipzig die Rechte, wohl um sich auf einen Posten im Staatsdienst vorzubereiten. Zeitgleich widmete er sich vielfältigen literarischen Arbeiten. Schließlich brach er sein Studium ab und lebte vom Verfassen von Belletristik und Dramen sowie von Übersetzungen aus dem und in das Englische und Französische. 1830 kam er wegen einer gegen die Leipziger Polizei gerichteten Schrift *>Schatten und kein Licht<* für kurze Zeit in Haft. 1836 leitete er das Hoftheater in Meiningen. A. redigierte mehrere Zeitschriften wie den *>Theaterfreund<*, die *>Allgemeine Theaterchronik<*, die Zeitschrift *>Hebe<* oder die *>Sachsenzeitung<*. Er war mit Friedrich de la Motte Fouqué eng befreundet. 1841 siedelte er nach Wien über und nahm dort im Oktober 1848 als Leutnant der Mobilgarde am revolutionären Widerstand gegen österreichische Truppen teil. Dafür wurde er zum Tode verurteilt, dann zu einem Jahr Kerker begnadigt. Vgl. Fedor von Zobeltitz, Ein Vorläufer des Adelsblattes. In: Adelsblatt 50 (1932), S. 109f., hier S. 109 und Udo von Alvensleben, Alvensleben, Ludwig Karl Friedrich Wilhelm Gustav [Art.]. In: Neue Deutsche Biographie 1 (1953), S. 234, [www.deutsche-biographie.de/pnd13666691.html](http://www.deutsche-biographie.de/pnd13666691.html) (22.5.2012).

<sup>55</sup> Vgl. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin (GSTA PK), I. HA, Rep. 100 A, Nr. 3759 (Ministerium des Königlichen Hauses, betr. geplante Herausgabe einer Zeitung für den deutschen Adel durch L. von Alvensleben 1839), unpaginiert.

<sup>56</sup> Für den ersten Jahrgang finden sich insgesamt 287, für den zweiten Jahrgang zusätzlich 37 Namen, unter denen sich neben mehreren Hohenzollern-Prinzen Vertreter der Bundesfürsten, zahlreiche Mitglieder des mediatisierten und des hohen Adels, aber auch prominente Vertreter des kleinen Adels und bekannter adelspolitischer Publizisten und Aktivisten, wie z.B. der Mitsstreiter des preußischen Reformministers Freiherr vom Stein, Dr. Christian Schlosser, wiederfinden lassen. In den Ausgaben des ersten Jahrganges sind die Namen der Subskribenten mit den einzelnen Ausgaben durchnummiert veröffentlicht worden.

boten habe.<sup>57</sup> Nach anderen Angaben ging die Initiative zum Engagement Fouqué jedoch vom Verleger selbst aus, der sich von dem immer noch bekannten, wenn auch nicht mehr überaus populären Namen Fouqué mehr Zugkraft für seine Publikation erhoffte.<sup>58</sup> Fouqué war jedenfalls als leitender Redakteur seit der ersten Ausgabe vom 1. Januar 1840 an dem Unternehmen beteiligt, und gab darin in einem »Vorwort an unsere Leser« die Absichten und Ziele der Zeitung vor: die moralische Erneuerung adliger Lebensführung zu befördern, neue private und/oder staatlich institutionalisierte Organisationsformen für den Adel zu schaffen, und zum dritten die ideologische Legitimierung und Neuformierung des Adels vorzubereiten.

Diese dritte Zielsetzung ist hier von vordringlichem Interesse, denn darin spiegelte sich die poetologisch-politische Vorgehensweise Fouqué's am deutlichsten. Anders als die Fouqué'sche Positionierung zwischen 1808 und 1820 vermuten ließe, setzte sich unter seiner Führung die »Adelszeitung« entschieden für die neue, grundbesitzorientierte Neuadelpolitik Friedrich Wilhelms IV. von Preußen ein, die dieser seit seiner Thronbesteigung 1840 eingeleitet hatte.<sup>59</sup> Fouqué nahm seine persönlichen adelspolitischen Präferenzen offenkundig in den verschiedenen Leitartikeln und Beiträgen zugunsten eines spürbaren Mehrheitswillens zurück, der einer klar »materialistisch-praktischen« Orientierung folgte. Tatsächlich waren die meisten der durch die Leser eingesandten und diskutierten Beiträge und Stellungnahmen in der »Adelszeitung« ausgesprochen praktisch und materiell-organisatorisch orientiert. Dies gipfelte schließlich in dem Versuch, über die Redaktion der »Adelszeitung« einen deutschen Adelsverein zu gründen, ein Vorhaben, das nach einem vielversprechenden Start 1841 aber schnell scheiterte.

## VI. Einheit und Gleichheit des Standes

Deutlich traten Fouqué's persönliche adelspolitische Anliegen hingegen in den kulturell-symbolischen Fragen der adligen Standeserneuerung hervor. Die Idee der

<sup>57</sup> Fouqué übte über das vordergründig »unpolitische« Mittel der Poesie einen erheblichen Einfluss auf die Ideenwelt des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. aus. Zu ihrem Verhältnis siehe Frank-Lothar Kroll, Friedrich Wilhelm IV. und das Staatsdenken der deutschen Romantik, Berlin 1990, S. 46–53. Nach Krolls Auskunft haben sich der König und Fouqué in ihrer Korrespondenz ausschließlich über private und dichterische Themen ausgetauscht (ebd., S. 49). Das Projekt der »Adelszeitung« findet bei Kroll keine Erwähnung. Die kontrastierende Gegenüberstellung der jeweiligen Verhältnisse Fouqué's und Bettina von Arnims zu Friedrich Wilhelm durch Kroll (vgl. ebd., S. 53–61), welch letzteres Kroll als dezidiert »politisch« bezeichnet, kann aber in dieser Form sicher nicht aufrechterhalten werden.

<sup>58</sup> Vgl. Zobeltitz, Ein Vorläufer des Adelsblattes (wie Anm. 54).

<sup>59</sup> Vgl. zu dieser Politik Friedrich Wilhelms IV. insbesondere Heinz Reif, Adelserneuerung und Adelsreform in Deutschland 1815–1874. In: Adel und Bürgertum in Deutschland 1789–1848, hg. von Elisabeth Fehrenbach, München 1993. Vgl. auch Heinz Reif, Friedrich Wilhelm IV. und der Adel. Zum Versuch einer Adelsreform nach englischem Vorbild in Preußen 1840–1847 [Dokumentation]. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 43 (1995), S. 1097–1111.

Einführung von Adelsmatrikeln z.B. verwarf er wesentlich aus der Sorge, dass durch ein solches Instrument staatlicher Adelsaufsicht zugleich eine neue Statushierarchie eingeführt würde, die zulasten solcher Familien ginge, die ihre Herkunft nicht durch Verleihungsdiplome nachweisen könnten.<sup>60</sup> Dies beträfe aber gerade die ältesten Adelsfamilien, da weder der deutsche »Uradel« noch die »Ur-Freiherrlichkeit« auf »Diplomen« beruht habe. Wogegen, so Fouqué sarkastisch, allerdings schon »viele Glücksritter« auf den Thron gekommen seien, welche dann »fontes nobilitatis« wurden. Der Adel sei eben nicht als eine Kreation der Monarchien zu betrachten, sondern vielmehr im Naturzustande der Menschen angelegt und daher nicht nur älter, sondern auch legitimer, um so mehr, da Monarchie »aus Gewalt mit oder ohne Recht, die andere aus der Menschennatur hervorsprudelte, und nur das Naturrecht und die Absichten des Schöpfers dieses Rechtes und der Menschheit, zum Urgrunde hat«. Dieser »natürliche« Ursprung des Adels, dessen Bezeichnung sich nach der Behauptung Fouqués aus dem Begriff des »Aelterstandes« entwickelt habe, begründe zugleich die Gleichheit aller Adelsgeschlechter untereinander.<sup>61</sup>

Zwar pflichtete Fouqué in seinen Reaktionen und Kommentaren der in der Mehrzahl der Einsendungen geforderten Stärkung des Grundbesitzkriteriums für den Adel bei – doch insistierte er auf dem »Geblüthsrecht« als dem Kern adliger Zugehörigkeit. Aus diesem Grund sollte nach Fouqués Auffassung auch eine unterschiedliche Qualität der »Besitzthümer« keine grundsätzlichen scharfen innerständischen Grenzen ziehen dürfen:

Legen wir also dem Grundbesitze keinen eingebildeten, sondern nur seinen wirklichen Werth bei, und halten nicht ferner an mittelalterlichen Ungereimtheiten! Auf unsere drei Erbstände gründet sich unser ächtes Teutenthum, nicht auf das Land, das seine Geltung nur als unser Grund-Eigenthum durch unser Stammvolk erhalten hat, und das wohl Jahrtausende hindurch nur eine Wüstung war, die von Auern, Bären, Wölfen, Ebern, Eulen, Adlern und anderen wilden Tieren bewohnt war, ehe es die Teuts-Söhne in Besitz nahmen, und als ihr Eigenthum gegen die Altrömer behaupteten.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Vgl. Friedrich de la Motte Fouqué, Einige Worte über Adel und Adels-Matrikel in den deutschen Bundesstaaten. In: *Zeitung für den deutschen Adel* 67 (19.8.1840), S. 265f. Dieser Beitrag wurde in drei weiteren Teilen fortgesetzt, nämlich in Nr. 68 (22.8.1840), S. 269–271, Nr. 93 (18.11.1840), S. 369f. und Nr. 94 (21.11.1840), S. 373f.

<sup>61</sup> Friedrich de la Motte Fouqué, Einige Worte über Adel und Adels-Matrikel in den deutschen Bundesstaaten. In: *Zeitung für den deutschen Adel* 68 (22.8.1840), S. 269–271. Die sprachgeschichtlichen Begründungen Fouqués zum Adelsbegriff sind auch von anderen Autoren in der »Adelszeitung« übernommen worden. Vgl. z.B. den Beitrag »Sammtverein des deutschen Adels, zum Artikel: An den Adel teutscher Nation, Blatt Nr. 2, 4 dieser Zeitung, der in mehreren Folgen von Oktober bis Anfang November in der »Adelszeitung« erschien: Nr. 85 (21.10.1840), Nr. 86 (24.10.1840), Nr. 87 (28.10.1840), Nr. 88 (31.10.1840) und Nr. 89 (4.11.1840).

<sup>62</sup> Friedrich de la Motte Fouqué, Über Nennung und Verhältnisse des ersten Erbstandes. Beschuß. In: *Zeitung für den deutschen Adel* 94 (24.11.1841), S. 373f., hier S. 373. Vgl. Anm. 70.

Als Alternativvorschlag gegenüber der geforderten staatlichen Adelsmatrikel mit ihrer Erfassung schriftlicher (Namens-)Dokumente schlug Fouqué vor, die Familienwappen zu schützen, da diese präziser als die Namen (die oft bei verschiedenen Familien gleich seien) die Geschlechter differenzierten.<sup>63</sup> Um aber jeglichen ›Mißbrauch‹ des Wappengebrauchs abzustellen, sollten die Bundesstaaten dem Bauern- und Bürgerstande nicht nur einfach ebenfalls eigene Wappenzeichen gestatten, sondern diesen Gebrauch sogar gebieten!

Dieser letzte Vorschlag ist ganz bezeichnend für Fouqués ideologisch-strategisches Vorgehen – die begrenzte Ausdehnung bestimmter als *adlig* konnotierter Auszeichnungselemente auf nichtadlige Gruppen sollte den Adel weniger als herausgehoben-privilegierten Stand bezeichnen, sondern als »Anders-Gleicher« unter scheinbar »Gleichen« neu positionieren. Schon in seinem »Vorwort« von 1840 berief sich Fouqué auf die grundsätzlichen historischen und kulturellen Gemeinsamkeiten zwischen den »drei Erbständen« (d.h. Adel, Bürger und Bauern), um so den Adel lediglich als »Stand neben anderen Ständen« zeichnen und die tatsächlichen Unterschiede in Machtchancen und materiellen Privilegien zwischen den Ständen latent relativieren zu können:

Wie es an und für sich keinen Anspruch auf höheres Verdienst begründen kann, dem Adel anzugehören, kann dieser Umstand auch nicht eben so wenig eine Veranlassung zur Hinabwürdigung begründen. Wie man, ohne deshalb gescholten, oder gar bescholten zu werden, von den eignethümlichen Rechten und demzufolge auch Pflichten des Bürger- oder Bauer-Standes, oder irgend eines denkbaren Standes sonst, billigerweise reden kann, wird es auch eben so wohlvergönnt sein, von den Rechten und Pflichten des Adels zu reden, und dieselben erläuternd in's Auge zu fassen, sowohl ihrer einfach klaren Idee nach, als auch vermöge geschichtlicher Entwicklung in den mannigfältigsten Zeitepochen.<sup>64</sup>

Um in einem solchen neuen Ständebeziehungsverhältnis bestehen zu können, musste der Adel als Stand aber eine neue Geschlossenheit erhalten, und darauf zielte Fouqués adelpolitische Strategie vordringlich ab. Die überkommenen Binnendifferenzierungen und regionalen Sonderheiten der Adelslandschaften suchte er vor allem mit sprachlich-etymologischen und historischen Interpretationen abzuschleifen und aufzulösen. Diese größere Geschlossenheit als Stand sollte es dem Bürgertum erleichtern, wenn schon nicht die überkommenen adligen Privilegien in ihrer Gänze, so doch eine sozial-kulturelle (und damit indirekt auch politische) ›Präminenz‹ des Adels als wünschenswert und mit den eigenen Interessen kompatibel anzuerkennen, ihn als führenden Partner in einer neo-ständisch verfassten Gesellschaft akzeptieren zu können. Alle Mitglieder der Gesellschaft trügen also eine »adlige Latenz« in sich, die nach Umständen »aktivierbar« sei. Anhand prominenter historischer Beispiele herausragender nobilitierter Aufsteiger suchte Fouqué die

---

<sup>63</sup> Friedrich de la Motte Fouqué, Einige Worte über Adel und Adels-Matrikel in den deutschen Bundesstaaten. In: Zeitung für den deutschen Adel 93 (18.11.1840), S. 369f. und Nr. 94 (21.11.1840), S. 373f.

<sup>64</sup> Friedrich de la Motte Fouqué, Vorwort an unsere Leser. In: Zeitung für den deutschen Adel 1 (1.1.1840), S. 1–4, hier S. 1f.

grundssätzliche Offenheit des Adels als Stand zu proklamieren, indem er gerade den Nobilitierten eine herausragende »Adelsqualität zuerkannte:

Ja, ein neu als ritterlich anerkanntes Geschlecht übt hierbei den eigenthümlichen Zauber einer in die Wirklichkeit eintretenden alten Sagenherrlichkeit. Der Edelmann, aus uraltem Geschlecht entsprossen, muß, versteht er anders wahrhaft seine Väter und sich selbst, mit dem begeisternden Gefühl zu dem Begründer eines beginnenden Ritter-Geschlechtes aufblicken [!]: »Da erscheint Dir Dein Urahns in sichtbar herrlicher Gestaltung auf's Neul!«<sup>65</sup>

Diese Argumentationsstrategie kam nicht weniger als einer Umwertung aller adligen Standeswerte gleich, die ja traditionell den Nobilitierten gerade eben nicht dem eigentlichen Adel zurechneten, sondern dazu »adlige Geburt« voraussetzten, also mithin die volle »Adelsqualität erst den Kindern, in der Regel sogar erst den Enkelkindern zuschrieb. Fouqué's strategischer Ansatz, die grundsätzliche Kompatibilität und, wenn schon nicht Interessengleichheit, so doch Interessenparallelität zwischen Adel und (höherem) Bürgertum zu propagieren, findet sich auch in seinen redaktionellen Beiträgen, die dieses Thema vielfältig variiert in illustrativer und suggestiver Weise vortrugen – den Adel suchte er als »Mitstand«, »Stand neben anderen Ständen« des »Bürger- und Bauernstandes«, gewissermaßen als »Anders-Gleichen« neben »Anders-Gleichen« rhetorisch zu positionieren. So finden sich unter der Überschrift »Gegensätze« zwei Anekdoten in der »Adelszeitung«, um die unterschiedliche Haltung von »Klein- und »Groß-Bürgertum gegenüber dem Adel anschaulich zu machen: im einen Falle äußerte sich der Bürger »einer kleinen Stadt« dahingehend, dass wahrer Bürgergeist automatisch sich gegen den Adel wenden müsse. Dagegen wird in der zweiten Anekdote ein »hansischer Großbürger« vorgestellt, der sein Unverständnis gegenüber einer grundsätzlichen Adelsfeindschaft seitens Bürgerlicher äußert, da diese Ausdruck bürgerlicher »Duckmäuselei« (also eines Minderwertigkeitskomplexes) sei:

Was aber kann mehr unsren Stamm [den bürgerlichen; G.H.], und somit auch uns selbst, erniedern, als wenn wir uns unter einen neben uns hergehenden Stamm gestellt erklären, im Wahn, wir müßten ihn uns erst vom Nacken heben, um das Haupt frei gegen das uns, wie ihm offen beschiedene Firmament emporzurichten!<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Vgl. Fouqué, Vorwort an unsere Leser (wie Anm. 64), S. 2. Fouqué führte die Namen damals geläufiger »Aufsteiger« in den Adel an: die auch heute noch bekannten Derfflinger und Fugger, den Stallmeister des Großen Kurfürsten Emanuel Froben (vgl. [Oscar von] Schwarze, Froben, Emanuel [Art.]. In: Allgemeine Deutsche Biographie 8 [1878], S. 124f., [www.deutsche-biographie.de/pnd136000495.html?anchor=adb](http://www.deutsche-biographie.de/pnd136000495.html?anchor=adb) [22.5.2012]) sowie Friedrich von Jung-Stilling (1795 bis 1853), den russischen Oberpostmeister und Stadtrat in Riga (vgl. Hans-Gerhard Winter und Markwart Michler, Jung, Johann Heinrich Jung genannt Stilling [Art.] In: Neue Deutsche Biographie 10 [1974], S. 665–667, [www.deutsche-biographie.de/pnd118558862.html](http://www.deutsche-biographie.de/pnd118558862.html) [22.5.2012]). Wer mit dem angeführten »Günther« gemeint sein könnte, ließ sich nicht klären.

<sup>66</sup> Der Adel als »neben« dem Bürgertum hergehenden »Stamm« wird erläutert in o.V., Gegensätze. In: Zeitung für den deutschen Adel 6 (18.1.1840), S. 22.

Eine eigentliche Adelsreform, die pauschal eine Inklusion starker Anteile bürgerlicher Aufsteiger in den Adel bedeutet hätte, lehnte er aber ab. Das scheinhistorische Vorgehen von Fouqués Adelsbeschreibung und Adelslegitimierung wird auch an seiner eigenwilligen sprachlich-etymologischen Begrifflichkeit und Bedeutungsableitung deutlich, wenn er – wie oben zitiert – die zeitgenössischen Deutschen archaisierend als »Teutenvolk« oder »Teut-Söhne« ansprach, ihre »Teutengeschichte« zitierte, oder gar den Deutschen Bund als »Teutenbund« bezeichnete. Und in der Kritik eines eingesandten Aufsatzes führte Fouqué seine eigene Bedeutungsherleitung für die Bezeichnung »Adel« folgendermaßen aus:

Was also der ehrenwerte Herr Verfasser des Aufsätzchens: »die Entstehung des Namens »Adel« (Nr.68, S. 272 dieser Adelszeitung) desfalls sagte, und was der Aufsatz: »Bemerkungen über die Standes-Verhältnisse des Adels« (Nr.71, S. 283) vorgebracht hat, ist schätzbarer Beitrag und jedenfalls willkommene Besprechung, wozu die Adelszeitung eigentlich bestimmt ist, aber es ist keine hinlängliche Ermittlung des Zeitpunktes der Entstehung des Namens »Adel« für unseren ersten Erbstand, so wie dadurch auch nicht erwiesen werden kann, daß unter »Adel« ein anderer Sinn, als des heutigen Wortes »Alt«, anzunehmen stehe; denn Hunderte von Urkunden in den Archiven aus dem achtzen und neunten Jahrhunderte beweisen, daß »Athol, Adal, Al, Odal, Ol, Udal, Ul«, so wie »Ald, Old, Adel, Odel, Udel«, nicht mehr und nicht weniger sagen als das heutige »Alt«.<sup>67</sup>

Mehrere Beiträger von Artikeln der »Adelszeitung« folgten Fouqués fragwürdigen historischen Begriffsbildungen wie »Älterstand« als Synonym für »Adel«. Fouqué selbst verstand unter diesen »Altstandsbürgern« allerdings die Mitglieder aller drei (»angesessenen«) »Erbstände«, also Adel, Bürger und Bauern, worunter der Adel lediglich der »erste Erbstand« sei. Doch durch Fouqués gelehrte Spekulationen angeregt, beteiligten sich auch andere Autoren an solchen sprachlich-formierenden Neuentwürfen. So schlug ein Einsender unter dem Titel »Der Adel, wie er fortbestehen soll« eine neue Erbfolge vor, die nicht nur – entgegen der historischen adligen Erbordnung – die Töchter »als natürliche Nachkommen« gegenüber den männlichen Seitenverwandten bevorzugte, sondern zugleich völlig neue Titel (»Mitherr«) einführt, um die nachgeborenen Söhne in ihrer »Teilhaberschaft« am Geschlechtserbe hervorzuheben.<sup>68</sup> Besonders deutlich zeigten sich solche Deutungen und Umdeutungen überlieferter Sozial- und Rechtsverhältnisse in einem redaktionellen Beitrag über die »Nachtheile der Aufhebung des gutsherrlich-bäuerlichen Verhältnisses«, welcher nicht nur in seinen materiell-rechtlichen, sondern in ausführlichen sozial-kulturellen Argumenten teils schon die völkisch-biolo-

---

<sup>67</sup> Friedrich de la Motte Fouqué, Über Nennung und Verhältnisse des Erbstandes. In: Zeitung für den deutschen Adel Nr. 92 (17.11.1841), S. 365f., hier S. 366. Vgl. Anm. 70.

<sup>68</sup> Als Erbteilung wird vorgeschlagen, daß der älteste Sohn ein Drittel des Gesamterbes (samt Namen »Herr zu«), die anderen Söhne unter dem Titel »Mitherr« ein sechstel Teil, die Töchter ein Zwölftel. Erst nach Aussterben aller natürlichen Nachkommen (auch der Töchter) solle der Besitz an den nächsten männlichen Verwandten gehen. Vgl. o.V., Der Adel, wie er fortbestehen soll. In: Zeitung für den deutschen Adel 44 (2.6.1841), S. 173f.

gistischen Erklärungsansätze für soziale Ungleichheiten und Abhängigkeiten der Neuadelsideen um 1900 vorwegnahm.<sup>69</sup>

## VII. Hybridisierte ›Adligkeit durch historisch-begriffliche Auswahl und Formierung

Durch die Behauptung einer angeblich ›ursprünglichen‹ ständischen Gleichheit des Adels versuchte Fouqué also den Adel von Grund auf neu auszurichten und zu strukturieren. Die Begriffe und Bilder, die er dabei verwendete, bedeuteten einen tiefen Eingriff in die überkommenen ständischen und sozialen Verhältnisse und das Selbstverständnis des Adels. Wiederholt betonte Fouqué in der ›Adelszeitung‹, dass eine Erneuerung des Adels keineswegs einfach die Bestätigung beziehungsweise Wiederherstellung des Alten bedeuten könne. Durch ein utilitaristisches ›Auswählen‹ von idealisierten Substraten lebensweltlicher Elemente aus verschiedenen Adelslandschaften auf der begrifflich-rhetorischen Ebene bearbeitete Fouqué ihm geeignet scheinende Elemente, um durch diese ›sprachliche‹ Formierung poetisch erfasster Interpretationen des Mittelalters völlig neue adlige Selbstbeschreibungen zu entwerfen. Es ist dieses Verfahren, in dem sich der dezidiert ›romantische‹ Charakter von Fouqué erweist, als er die Vergangenheitsbestände nach eigenen, zeitgenössischen Bedürfnissen und Zielen auswählte und neuordnete. Es handelte sich um eine assoziative Reorganisation überkommener Traditionsbestände vor allem über das Mittel der Analogiebildung. Die durch eigene Sprachforschungen vorangetriebene ›Wiederentdeckung‹ angeblich lange vergessener Begriffe, Institutionen und ›Wahrheiten‹ benutzte so scheinbar ›alte‹ Begriffsgehalte und Bedeutungen zur Umschreibung des tatsächlich Neuen.

Eine nach innen gewendete ›Tiefforschung‹ sollte das Korsett der vorgeblich ›falschen‹ Erkenntnisse der konventionellen Wissenschaft sprengen, um deren ›Irrlehren‹ überwinden und ›intuitiv‹ den ›wahren Kern‹ historischer Erscheinungen erfassen zu können. Diese Vorgehensweise wurde programmatisch in der redaktionellen, höchstwahrscheinlich von Fouqué allein verfassten Artikelserie ›Über Nennung und Verhältnisse des ersten Erbstandes‹ vorgestellt:

Daher röhren die Irrlehren und ihre weite Verbreitung, in welchen wir befangen waren, bis wir zur Selbstforschung uns genötigt sahen, um zu richtiger Ansicht zu gelangen. Die Adelszeitung gewährte uns das geeignete Mittel, die Ergebnisse unserer Tiefforschungen zu besprechen und dadurch gründlich mitzutheilen, insofern nämlich, als dieses im Interesse unseres ersten Erbstandes nöthig erscheint, um die verbreitet gewesenen Irrlehren endlich zu beseitigen, und zur Überzeugung des Wahren

---

<sup>69</sup> Friedrich de la Motte Fouqué, Nachtheile der Aufhebung des gutsherrlich-bäuerlichen Verhältnisses. In: Zeitung für den deutschen Adel 41 (20.5.1840), S. 161f. (fortgesetzt bis Nr. 48 der ›Adelszeitung‹). Friedrich F. Babenzien erkannte in Fouqué allerdings nur insofern einen ›Wegbereiter völkischer Kultur‹, als er durch seine Studien der nordischen Sprachen und durch die Übersetzungen der nordischen Sagas einen erheblichen Einfluss auf Richard Wagner ausübte. Auf Fouqué's eigentümliche Geschichtsspekulationen ging Babenzien nicht ein. Vgl. Friedrich F. Babenzien, Der Märker Friedrich de la Motte Fouqué. Ein Wegbereiter völkischer Kultur. In: Deutscher Kulturwart 3 (1936), S. 272–276.

auch jene höchst- und hochzuehrenden Standesgenossen über die falschen bisherigen Grundsätze ins hellere Licht zu setzen, die ihnen durch den erhaltenen Jugendunterricht – auch ohne alles Verschulden ihrer Lehrer – einst eingeimpft worden sind.<sup>70</sup>

So finden sich in der *Adelszeitung* bemerkenswert früh Argumentationsmuster, wie sie aus den Schriften der deutlich späteren völkischen Literatur als »methodische Einfühlung« bekannt sind.

### VIII. Fouqué's »Hybridisierte Adligkeit« als romantisches Strategem

Fouqué's Versuche, über eine sprachlich-begriffliche oder auch poetologische »Verflüssigung« adliger Lebens- und Traditionszusammenhänge eine neue gemeinsame Verständigungsebene zu entwickeln, fanden allerdings unter der vorwiegend adligen Leserschaft der *Adelszeitung* kaum Verständnis und waren deshalb (noch) zum Scheitern verurteilt. Sein Versuch, den gesamten deutschen Adel jenseits seiner jeweiligen landschaftlichen, konfessionellen und sozialen Rückbindung anzusprechen, scheiterte an dessen vorherrschender Orientierung an lebensweltlich-praktischen Institutionen und ökonomischen Interessensicherungen. Dabei erwiesen sich seine Kommunikationspartner in ihren Vorstellungen um eine Neuauflistung von Adel und »Adligkeit« selbst noch im »Vormärz« ganz ihren regionalen und adelsgruppenspezifischen Familienordnungen und Ständeversammlungen verpflichtet – als »Konservative« im eigentlichen Wortsinne. Modernisierte Erbordnungen, die Einführung neuer wirtschaftlicher Sicherungssysteme für Standesgenossen, die gesicherte Finanzierung der Ausbildung der Kinder waren deren vordringliches Interesse. Fouqué's weit ehrgeizigere Anregungen für einen adelsständischen Neuentwurf wurden nur vereinzelt aufgegriffen und verstanden: Fouqué war seiner Zeit noch immer weit voraus.

Was aber bietet der Blick auf Fouqué's Adligkeitsentwürfe für ein besseres Verständnis von »Romantik« und romantischem Denken? Zunächst: »Romantik« wird konventionell mit Eigenschaften wie »traumhaft-schwebender« Subjektivität, extremer Individualität, »Gefühlskult«, »schwärmerischer Vorliebe für das Bizarre, das dunkle, mystisch Versponnen« verbunden, als Repräsentation wirklichkeitsverklärender »Emotionalität« und »Sentimentalität«, die auf einer Abwendung von den tatsächlichen Problemlagen und Herausforderungen der »realen« Welt gründen.<sup>71</sup>

»Romantik«, und selbst die »politische Romantik«, wird so allein bestimmten Denkinhalten, beziehungsweise Erscheinungsformen in lebenskulturellen und künstlerischen Bereichen zugeordnet.<sup>72</sup> Damit entgeht aber die Möglichkeit, den

---

<sup>70</sup> Friedrich de la Motte Fouqué, Über Nennung und Verhältnisse des ersten Erbstandes. In: Zeitung für den deutschen Adel 92 (17.11.1841), S. 365f., hier S. 365; fortgesetzt wurde der Artikel in Nr. 93 (20.11.1841), S. 369–371 und Nr. 94 (24.11.1841), S. 373f.

<sup>71</sup> Frank-Lothar Kroll, Friedrich Wilhelm IV. und das Staatsdenken der deutschen Romantik (wie Anm. 57), S. 15.

<sup>72</sup> Ausweis z.B. für den »Romantiker auf dem Thron« Friedrich Wilhelm IV. von Preußen geben nach dieser Auffassung vor allem sein persönlicher Stil, wie seine zahlreichen über-

romantischen Charakter nicht nur auf bestimmte Objektbezüge, also die künstlerischen wie institutionellen Repräsentationen romantischer Sehnsüchte zurückzuführen, sondern die »romantische Qualität« von Denken und Handeln als einen bestimmten ›Denkstil‹ zu identifizieren, wie ihn z.B. Carl Schmitt zu erfassen suchte.<sup>73</sup> Auch wenn das Schmitt'sche Verdikt über die ›politische‹ Romantik als ›Occasionalismus‹ heute ungenügend erscheint, so kann seine Kritik am noch heute vorherrschenden Verständnis der Romantik und des Romantischen doch zum Anlass genommen werden, bezüglich der romantischen Haltung einer Person oder eines ganzen Zeitalters statt einer Resultatbetrachtung eine Prozessbetrachtung anzustellen.<sup>74</sup> Carl Schmitt identifizierte vor allem eine von sachlogischen Zusammenhängen weitgehend entfesselte Analogiebildung als das eigentliche Charakteristikum des romantischen Denkens. Schon Novalis nutzte diesen »Zauberstab der Analogie«.<sup>75</sup> Ein solcher analogisierender ›Denkstil‹ kann besonders gut dazu eingesetzt werden, um soziale, politische und rechtliche Überlieferungen zu dekontextualisieren, aus einem Fundus von Überlieferungen aller Art unter Zuhilfenahme utilitaristischer Kriterien und Gesichtspunkte Nützliches auszusuchen, Anderes zu verwerfen, und politische wie ästhetische Inhalte in assoziativer Weise einander zuzuordnen, um neue Zusammenhänge zwischen diesen herzustellen.<sup>76</sup> Wie bei Fouqué erschöpft sich ein solch assoziatives Umgehen mit vergangenen Lebensstilen, Kulturformen und Institutionen eben nicht in einer wahllosen, undifferenzierten Begeisterung. Vielmehr ›organisiert‹ dieser Denkstil das scheinbar ›nostalgisch‹ Bewahrte nach eigenen, zeitgenössischen Bedürfnissen und Zielorientierungen um – kurz: es handelt sich um modernes Tun mit alten Formen. ›Romantische‹ Denk- und Handlungsstrategien konnten deshalb dazu eingesetzt werden, ›modernisierend-egalisierende Partizipationsstimulanzen auszulösen,

---

schwenglichen Äußerungen in Reden und Briefen, seine Neigung zum starken Gefühlsausdruck, seine Lektüre von »Ritterromanen und Kreuzzugserzählungen«, überhaupt die Freude am Mittelalter, den Burgen und Ruinen. Kroll sieht die von Carl Schmitt vorgeschlagene allgemeingültige Typologie ›romantischer‹ Charaktereigenschaften bei Friedrich Wilhelm fast alle gegeben: »Realitätsflucht«, »Entscheidungsschwäche«, »Formlosigkeit«, »Ästhetizismus«, »Gefühlskult« (Kroll, Friedrich Wilhelm IV. und das Staatsdenken der deutschen Romantik, wie Anm. 57, S. 4, Anm. 7).

<sup>73</sup> Vgl. Carl Schmitt, Politische Romantik [1919], Berlin 1968, S. 3–27.

<sup>74</sup> Zum ›Occasionalismus‹ vgl. Schmitt, Politische Romantik (wie Anm. 73), S. 24f., S. 115–152; zu Prozess- versus Resultatbetrachtung ebd., S. 211ff.

<sup>75</sup> Jochen Strobel, »Ein hoher Adel von Ideen«. Zur Neucodierung von ›Adeligkeit‹ in der Romantik (Adam Müller, Achim von Arnim). In: Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung, hg. von Konrad Feilchenfeldt u.a., Würzburg 2006, S. 318–337, hier S. 322f.

<sup>76</sup> Carl Schmitt sprach in diesem Zusammenhang von der »vitalen Inkongruenz« der Romantiker, z.B. bei Adam Müller, dem er den lebensweltlich eingebetteten Konservativen gegenüber stellte, z.B. Chateaubriand (Schmitt, Politische Romantik, wie Anm. 73, S. 27).

wie dies insbesondere die polnische und die ungarische romantische Bewegung zeigten.<sup>77</sup>

In Fouqués Adligkeitsstrategie tritt uns dieses ambivalente Verhältnis zwischen Romantik und Moderne deutlich entgegen.<sup>78</sup> Deutlicher als in seinen romantischen Erzähldichtungen offenbaren seine Beiträge und Ansätze in der *»Adelszeitung«*, dass es sich dabei nicht um den Ausfluss eines *»nostalgisierenden Weltbildes«* handelt oder um den Versuch, die Wiedererrichtung einer idealisierten mittelalterlichen Welt zu beschwören. Daher wäre es auch nicht zutreffend, bei ihm wie auch bei anderen Vertretern der Romantik idealisierende weltanschauliche und religiöse Konzepte des Romantischen gegen ein *»eigentliches politisches Handeln«* ausspielen zu wollen. Weltbild, Gefühlslage und Handeln bezeugen ihre Gleichrangigkeit vielmehr durch das spezifische Auswahlverfahren, welches auf ideelle und symbolische, wie real-materialistische Gehalte angewandt werden konnte. Gerade in diesem Verfahren zur Entwicklung einer hybridisierten *»Adligkeit«* erwies sich die Zukunftsträchtigkeit von Fouqués Ansätzen, wie sie erst unter den ganz anders gearteten Bedingungen der Neuadelsdebatten um 1900 zu ihrer vollen Entfaltung kommen sollten.

---

<sup>77</sup> Vgl. Henri Brunschwig, *Gesellschaft und Romantik in Preußen im 18. Jahrhundert. Die Krise des preußischen Staates am Ende des 18. Jahrhunderts und die Entstehung der romantischen Mentalität*, Frankfurt a.M. 1976.

<sup>78</sup> Adam Müller formulierte diese Ambivalenz in der dialektischen Lehre vom Gegensatz, die nicht nur die Äquivalenz scheinbar gegengerichteter Phänomene zu belegen suchte, sondern vor allem auch die Notwendigkeit ihres gegensätzlichen Ausdrucks behauptete. Vor Müller hatte schon Novalis die »Gegensätze« von »Konservatismus« und »Liberalismus« in einem synthetischen Gesellschaftsentwurf zu versöhnen gesucht, wie Ernst Moritz Arndt eine »Synthese von Monarchie und Demokratie« anstrebe; Paul Kluckhohn, Persönlichkeit und Gesellschaft. *Studien zur Staatsauffassung der deutschen Romantik*, Halle (Saale) 1925, S. 102. Brunschwig, *Gesellschaft und Romantik in Preußen im 18. Jahrhundert* (wie Anm. 76), betonte deshalb, dass die scheinbare Äquivalenz von Romantik und früher konservativer Ideologie ein spezifisch preußisch-deutsches Phänomen war, das der besonderen politischen deutschen Lage um 1800 geschuldet war. Auch Carl Schmitt wies eine solche Gleichsetzung durch den Vergleich der deutschen Situation mit dem europäischen Westen zurück. Vgl. Schmitt, *Politische Romantik* (wie Anm. 73), S. 11ff.

Stefan Nienhaus

## EIN GANZES ADELIGES VOLK

### Die deutsche Tischgesellschaft als aristokratisches Demokratiemodell

Achim von Arnim hatte sich als junger Mann auf naturwissenschaftlichem Gebiet bewährt, in Gilberts »Annalen« publiziert und mit international bedeutenden Forschern wie Alessandro Volta korrespondiert. Als Adeliger stand er qua Geburt und Herkommen im Kontakt zum preußischen Hof und zu Vertretern der höheren Regierungsverwaltung. Als Schriftsteller ging es ihm nicht nur um die Abfassung rein poetischer Werke, sondern er war stets auch um politische Wirksamkeit durch die Gründung von Zeitungen und durch »substantielle tagespublizistische Aktivitäten« bemüht. Seine journalistische Tätigkeit ist geprägt vom adeligen Selbstverständnis einer »öffentlichen Verpflichtung«, einem Verantwortungsgefühl für den Staat, einerseits, und dem Bewusstsein, der »schriftstellerischen Elite Deutschlands« anzugehören, andererseits, während er gegenüber den »normalen Adeltätigkeiten in Diplomatie, Verwaltung und Militär oder als Landadeliger« eine tiefe Abneigung empfand.<sup>1</sup>

Bedenkt man, dass er ab 1813 gerade das letztgenannte, das um Schweinezucht, Wolleverkauf und lokale Rechtssprechung kreisende Leben des Landadeligen zu führen gezwungen war, so kann man sich aus diesem Kurzportrait schon eine Vorstellung machen von den spannungsreichen Brüchen in Arnims Dasein als aristokratischer Intellektueller in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.

Im Interesse an einem Journalismus, der poetische Ambition mit patriotischen und tagespolitischen Zwecken verbinden sollte, trafen sich Arnim und Kleist. Ihre politischen Überzeugungen waren weitgehend identisch; Günter Blambergers Fazit zur Diskussion um die regierungfeindliche oder regierungsfreundliche Position Kleists, dass man bei ihm zwischen Reform und Regierung unterscheiden müsse und Kleist »mit Sicherheit reformfreudig war, aber nicht ohne jede Bedingung regierungsfreundlich«,<sup>2</sup> ließe sich in gleichem Maße für Arnim formulieren. Nicht zufällig suchte Kleist ja in seiner letzten Lebensphase und besonders nach

---

<sup>1</sup> Ulfert Ricklefs, Geschichte, Volk, Verfassung und das Recht der Gegenwart. Achim von Arnim. In: Volk – Nation – Europa. Zur Romantisierung und Entromantisierung politischer Begriffe, hg. von Alexander von Bormann, Würzburg 1998, S. 65–104, hier S. 67.

<sup>2</sup> Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie. Frankfurt a.M. 2011, S. 403.

dem Weggang Adam Müllers dessen Nähe.<sup>3</sup> Für die persönliche Erfahrung der revolutionären Ereignisse während ihrer Jugendzeit macht allerdings der Altersunterschied zwischen Kleist und Arnim von etwas über drei Jahren nicht wenig aus: Während der junge Kleist – freilich zunächst als Kindersoldat – noch an den Versuchen, in den Koalitionskriegen das Rad der Geschichte zurückzudrehen, teilgenommen hatte, waren für Arnim in der Phase seiner geistigen Bewusstwerdung die sozialen Umwälzungen der Französischen Revolution bereits eine historische Tatsache, die man mit Abscheu oder mit freudiger Zustimmung kommentieren mochte, an deren Unumkehrbarkeit es aber nichts mehr zu deuteln gab. Monarchie und ständische Ordnung hatten ihre zweifelsfreie Legitimität verloren, der vom Herkommen zugewiesene Platz in der Gesellschaft war in Frage gestellt und musste neu definiert werden.

Wer nur den Erzähler Arnim kennt, wird sich wohl am ehesten an den prägnanten Schluss der »Majorats-Herren« erinnern, in welchem von der Aufhebung der »Lehnsmajorate« und der Befreiung der Juden aus dem Ghetto berichtet wird. Vasthi, eine fast dämonisch böse Judenfigur, kann so viel am aufgrund der Kontinentalsperre blühenden Schwarzhandel verdienen,

daß sie das ausgestorbene Majoratshaus durch Gunst der neuen Regierung zur Anlegung einer Salmiakfabrik für eine Kleinigkeit erkauft, welche durch den Verkauf einiger darin übernommener Bilder völlig wieder erstattet war. So erhielt das Majoratshaus eine den Nachbarn zwar unangenehme, aber doch sehr nützliche Bestimmung, und es trat der Credit an die Stelle des Lehnrechts.<sup>4</sup>

Die ästhetisch-moralische Kritik scheint eindeutig: Die vom skrupellosen Schacher errichtete, stinkende Fabrikwelt beseitigt die Schönheit der untergegangenen Adelsherrschaft. Die ästhetische Klage über die modernen Zeiten als Resultat der Zerstörung einer bunten Vorwelt findet sich ja bereits am Eingang der Erzählung: »Wie reich erfüllt war damals die Welt, ehe die allgemeine Revolution, welche von Frankreich den Namen erhielt, alle Formen zusammenstürzte, wie gleichförmig arm ist sie geworden!«<sup>5</sup> Auf andere zur »ästhetisch begründeten Revolutionskritik«<sup>6</sup> gehörende Texte hat schon Gerhard Sauder hingewiesen. So etwa auf ein Fragment, in dem Arnim an die revolutionäre Bildersturmerei erinnert:

Der Münster in Strassburg sollte niedergeissen werden, weil er über alle Gebäude hinausragt und nur der widrige Aufsatz einer ungeheuren rothen blechernen Freyheitmütze, den heimliche Verehrer der herrlichen Kunst zu seiner Rettung auf die Spitze setzten, konnte die sinnlosen Zerstörer mit ihm versöhnen, dass sie sich begnügten nur die frommen Bilder, welche die Kirche und ihre Eingänge in stiller Andacht den Menschen zum Vorbilde bewohnten, von ihren Steinsitzen und gesegneten

---

<sup>3</sup> Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm 2), S. 411.

<sup>4</sup> Achim von Arnim, Die Majorats-Herren. In: Ders., Werke in sechs Bänden, hg. von Roswitha Burwick u.a., Bd. 4: Sämtliche Erzählungen 1818–1830, hg. von Renate Moering, Frankfurt a. M. 1992, S. 107–147, hier S. 146f.

<sup>5</sup> Arnim, Die Majorats-Herren (wie Anm. 4), S. 107.

<sup>6</sup> Gerhard Sauder, Reflexe der Französischen Revolution in Achim von Arnims Erzählungen. In: Les Romantiques et la Révolution Française. Die deutsche Romantik und die französische Revolution, hg. von Gonthier-Louis Fink, Strasbourg 1989, S. 284.

Thronen zu stürzen. Mit diesem einen Bilde ist die Rascerei niederer Kräfte gegen die Gewalt des Ewigen hinlänglich im Grossen bezeichnet.<sup>7</sup>

Allerdings täte man auch dem Erzähler Arnim unrecht, wollte man aus seinen Texten bloß die nostalgische Klage über den Verfall der schönen Vergangenheit herauslesen. Bereits in den Zeiten vor seinem Umbau in eine stinkende Salmiakfabrik war das Majoratshaus keineswegs ein steinernes Symbol adeliger Größe, sondern zunächst ein leeres Blendwerk, das nur noch von den Domestiken betreten wurde, um durch Putzen des unbenutzten Silbers, durch Aufziehen der für niemanden schlagenden Uhren und Almosengeben ein Scheinleben vorzutäuschen, in der Folge dann ein von der Außenwelt abgeriegelter Ort, an dem das moralisch verkommene letzte Adelsgeschlecht sein peinlich-lächerliches Leben fristet. Am Vorabend der Revolution sind die Majoratsherren also nur mehr unnütze Parasiten, die auch der – isoliert genommen, nur sarkastisch klingenden – Schlussbemerkung von der »nützlichen Bestimmung« einen überraschend positiven Beiklang verleihen. Wie die Wappensammlung des Veters hat die vorrevolutionäre Adelszeit sicherlich einen rührenden Zug wie ein Rückblick auf die Spiele der Kindheit, doch was da zugrunde geht, kann für Arnim nicht mehr verteidigt werden. In der Vision des Majoratsherren beim Anblick der französischen Adelszeichen hört sich das so an:

Gott! Welch ein Lärmen! Wie die alten Ritter nach ihren Helmen suchen, und sie sind ihnen zu klein, und ihre Wappen sind mottenfräßig, ihre Schilde vom Rost durchlöchert; das bricht zusammen, ich halte es nicht aus, mir schwindelt, und mein Herz kann den Jammer nicht ertragen!<sup>8</sup>

In bruchloser Kontinuität und ohne sich vom restaurativen Klima der Metternichzeit irritieren zu lassen, greift Arnim in dieser 1819 veröffentlichten Erzählung von den ›Majorats-Herren‹ auf seine eigenen sozialreformerischen Überlegungen zurück, die er ab dem Kriegswinter 1806 in Königsberg im Kreis um den Freiherrn vom Stein zur Diskussion gestellt hatte.<sup>9</sup>

Geschichtsphilosophischer Hintergrund jener radikalen Reformvorschläge, von denen er selbst zu Recht befürchtete, dass sie »den meisten unzeitig vorkommen«<sup>10</sup> mochten, war eine erstaunlich originelle Auffassung der gesellschaftlichen Entwicklung: Arnim sieht darin weder einen langsam voranschreitenden Prozess noch eine überraschende und plötzliche Umwälzung,

---

<sup>7</sup> Zit. nach der Erstveröffentlichung in Sauder, *Reflexe* (wie Anm. 6), S. 285. Vgl. Arnim, *Werke* (wie Anm. 4), Bd. 6: *Schriften*, hg. von Roswitha Burwick, Jürgen Knaack und Hermann F. Weiss, Frankfurt a. M. 1992, S. 953–955.

<sup>8</sup> Arnim, *Die Majorats-Herren* (wie Anm. 4), S. 116.

<sup>9</sup> Darüber hinaus werden von Arnim Motivzitate aus seinen politischen Gedichten von 1806/07 in den narrativen Text integriert: Das Wappensymbol aus dem Gedicht ›Adek‹ (vgl. Arnim, *Werke*, wie Anm. 4, Bd. 5: *Gedichte*, hg. von Ulfert Ricklefs, Frankfurt a.M. 1994, S. 441, Vs. 103–106), das Motiv des verschlossenen Tores und des tierischen Treibens am Adelsitz aus ›Der tote Hof‹ (vgl. ebd., S. 416–419) und das Gleichnis der verrosteten Adels schwerter aus ›Das Schwert‹ (vgl. ebd., S. 422).

<sup>10</sup> Achim von Arnim, *Werke* (wie Anm. 7), S. 200.

sondern eine dialektisch vermittelnde Kombination aus beidem und ist davon überzeugt, »daß nach dem ewigen Gesetze der Periodenwirkung keine große Erscheinung allmählich, sondern plötzlich aus allmählich wirkenden Quellen hervortritt, welche das vorige Wesen untergraben«.<sup>11</sup> Für die verheerende Niederlage Preußens macht er die Privilegien des Erbadels verantwortlich, die er als ein Relikt der starren Ständegesellschaft interpretiert. Ihm geht es nicht um die Abschaffung der Stände überhaupt, sondern um die Beseitigung des erbrechtlichen zu Gunsten eines meritokratischen Prinzips.<sup>12</sup> Während seine Ideen im Kontext der militärreformerischen Bestrebungen keineswegs unrealistisch klingen, dürfte sein erster allgemeiner Vorschlag »zur Fortbildung des Landes« am Königsberger Hof nicht geringes Entsetzen provoziert haben: »I) Der König erklärt das ganze Volk adelig«.<sup>13</sup> Es ging ihm nicht nur um die Schaffung eines Volksheeres mit Öffnung der Offizierslaufbahn für alle Bürger, sondern um die Erhebung aller zu einem allgemeinen Verdienstadel, der im Falle von »Verbrechen« aberkannt werden könne und ab einem bestimmten Karriererang die Aufnahme in die »Ritterschaft« eines »neuen Deutschen Ordens«, einer »Akademischen« oder »Krieger-Genossenschaft« vorsehe. So skurril im Einzelnen Arnims Vorschläge auch klingen mögen – so ist er etwa davon überzeugt, dass alle Volksadelsguppen »ihre Gelübde« haben sollten, »unter denen auch Keuschheit für die Zeiten ihrer Tätigkeit sein kann«<sup>14</sup> –, sein grundsätzlicher Gedanke der Adelserhebung des Volkes ist als eine konsequente Reaktion auf die Unumstößlichkeit der Französischen Revolution ernst zu nehmen. Arnim wollte zu einer radikalen Reform seines Vaterlands beitragen, um das napoleonische Frankreich besiegen zu können, nicht etwa um das Rad der Geschichte restaurativ zurückzudrehen, im Gegenteil:

Ich nenne den Geist der französischen Revolution die Unterdrückung der Staatsgewalt des Adels und der Geistlichkeit, die Bildung eines neuen Rittertums des Geistes und der Wahrheit. Haben wir dagegen einen Streit? Nein; hingegen sind die Besten darin einverstanden. Und doch ist Streit gegen ihn; also nicht gegen die Sache, gegen ihn, wie er als ein beschränktes menschliches Talent jenen Geist deutet; er bewacht, so glauben wir, jene drei Tätigkeiten nicht allein nicht, er wendet sie fremdartig an gerade gegen ihren Zweck zu Familienförderung, Ehre und Rache.<sup>15</sup>

Wiederholen wir das noch einmal im Klartext: Der preußische Adelige und zukünftige Gutsherr Ludwig Achim von Arnim motiviert hier den notwendigen Kampf gegen Napoleon damit, dass dieser den Geist der Revolution verraten habe. Denn, sagt er weiter im Text: »was die Revolution wollte, muß allgemein werden und was menschlich an ihr war muß untergehen«.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Arnim, Werke (wie Anm. 7), S. 200.

<sup>12</sup> Vgl. zu Arnims Reformvorschlägen insgesamt Jürgen Knaack, Achim von Arnim – Nicht nur Poet, Darmstadt 1976, S. 12–21.

<sup>13</sup> Arnim, Werke (wie Anm. 7), S. 199. Vgl. auch ebd., S. 203: »Das ganze Volk muß aus einem Zustand der Unterdrückung durch den Adel zum Adel erhoben werden«.

<sup>14</sup> Arnim, Werke (wie Anm. 7), S. 203.

<sup>15</sup> Arnim, Werke (wie Anm. 7), S. 200.

<sup>16</sup> Arnim, Werke (wie Anm. 7), S. 203

Genauso unmissverständlich singen die beiden Endstrophen des schlicht mit »Adel« betitelten Textes aus der Reihe der Königsberger politischen Gedichte das Lob der »neuen Zeiten«:

Die neuen Zeiten,  
Sie nennen Adel,  
Was ohne Tadel  
Die Geister leiten.  
Der Schein, die Plage  
Versinkt am Tage.

Die alten Stämme,  
Die alten Blätter  
Herab ein Wetter,  
Hinweg die Dämme,  
Der Ehre Fluten  
In Allen glutzen.<sup>17</sup>

Erhellend ist auch, wie Arnim die zwei Schlussverse aus dem Gedicht »Der Götter Adek im »Dolores«-Roman von 1810 variiert und mit einem erläuternden Kontext versieht:

Nein, daß adlich all auf Erden,  
Muß der Adel Märtrer werden!<sup>18</sup>

lautet es in der Erstfassung. Im Roman wird daraus (im nun dem Grafen Karl zugeschriebenen Gedicht):

Nein, daß adlich all auf Erden,  
Muß der Adel Bürger werden.<sup>19</sup>

Dass die letzte Zeile keineswegs die vorstehende ausstreichen soll, wird durch den Erzählkontext geklärt:

Die Gräfin, ohne irgend stolz aristokratisch zu sein, hatte doch ihre früheren geistig bestimmenden Zeiten unter der eigensinnigen Klasse von Leuten zugebracht, die sich damals in Deutschland bildete, welche blind an die notwendige Rückkehr derselben Verhältnisse glaubte, die lange ihnen bequem gewesen. Der Graf, der erst auf Universitäten eine bestimmte politische Ansicht gewonnen, hatte dagegen den Kopf voll rascher Weltverbesserungen, weil ihm manches Bestehende in dem Unterrichte verhaßt geworden, insbesondere war es sein Lieblingsplan, alles Gute und Ehrenvolle, was sich in den adelichen Häusern nach seiner Meinung entwickelt habe, allgemein zu machen, alle Welt zu adeln.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Arnim von Arnim, Werke (wie Anm. 9), S. 442. Drei Strophen weiter oben im Text wird das Volk direkt apostrophiert: »Seid all' von Adel / Ein Volk ohn' Tadel.«

<sup>18</sup> Achim von Arnim, Werke (wie Anm. 9), S. 426.

<sup>19</sup> Achim von Arnim, Gräfin Dolores. In: Ders., Werke (wie Anm. 4), Bd. 1: Hollin's Liebeleben. Gräfin Dolores, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a. M. 1989, S. 100–648, hier S. 287.

<sup>20</sup> Arnim, Gräfin Dolores (wie Anm. 19), S. 285f. Insgesamt zum Adelsbegriff in der »Gräfin Dolores« vgl. Jochen Strobel, »Ein hoher Adel von Ideen«. Zur Neucodierung von

Von den preußischen Reformern wurden Arnims Vorschläge zur Erschaffung eines neuen »Deutschen Ordens« auf der Grundlage eines allgemeinen Verdienstadels »mit Achselzucken, daß so etwas schwer möglich belohnt«.<sup>21</sup>

Tief enttäuscht worden war Arnim nicht nur in der Königsberger Zeit, sondern nochmals in den Jahren der Befreiungskriege, als er sich in Denkschriften zum Landsturm erneut für die Schaffung eines schlagkräftigen und dem französischen ebenbürtigen Volksheeres eingesetzt hatte. Hatte er doch gehofft, die Volksbewaffnung werde das Fundament legen für eine neue gesellschaftliche Verfassung, und musste dann erleben, wie die Freiwilligenarmee miserabel organisiert und schon nach wenigen Monaten hektisch aufgelöst wurde. Arnim, dessen Antrag auf Aufnahme in die Landwehr abgelehnt worden war, versuchte mit seinem Engagement für den Landsturm zu beweisen, dass sein Verbleiben in Berlin keineswegs ein Akt der Feigheit, sondern angesichts der zunächst ja keineswegs klaren Kriegslage im Gegenteil als ein Beweis von Mut gesehen werden müsste. Er hatte sich u.a. für die Anschaffung von Kanonen eingesetzt (was in einem eklatanten Kontrast zu der eher lächerlichen Bewaffnung seiner Berliner Landstürmer stand, denen allenfalls Piken und Schaufeln zur Hand waren) und diesem Zweck den Erlös seiner Dramensammlung *Schaubühne 1813* zugeschlagen.<sup>22</sup> Wenn der Landsturm in der Realität schon nichts werden durfte, so schlägt er in einem direkt an den Monarchen adressierten Schreiben trotzig vor, so solle der verhinderten Volksarmee zumindest ein »Ehrendenkmal« gewidmet werden, »welches [...] durch Anerkennung des Verdienstes unser Volk in kommenden Zeiten zu ähnlichen Anstrengungen neu bethätigen könnte« und in einer »Zusammenstellung der Waffen des Landsturms [...] unter der Wölbung einer Krone« bestehen sollte: »Spiesse, als [...] Hauptwaffe des Landsturms, könnten zusammengelegt einen Kegel bilden, auf welchem die Krone ruhte«.<sup>23</sup> Man kann sich vorstellen, dass der König über eine derartige Vision der von den Waffen des Volkes aufgespießten Krone entsetzt war.

In der leichten Ironisierung des Weltverbesserers Karl hatte Arnim die eigenen Desillusionierungen mitverarbeitet, aber an seinen Überzeugungen hielt er dennoch – wie schon an den »Majorats-Herren« gezeigt – auch in den Zeiten der Restauration fest. In einem im März 1815 in Görres' *Rheinischem Merkur* veröffent-

›Adeligkeit in der Romantik (Adam Müller, Achim von Arnim). In: Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung, hg. von Konrad Feilchenfeldt u.a., Würzburg 2006, S. 318–337, bes. S. 329–331.

<sup>21</sup> In einem Brief von 1824 an den Onkel Graf von Schlitz; zit. in Arnim, Werke (wie Anm. 19), S. 1143.

<sup>22</sup> Vgl. Ludwig Achim von Arnim, Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe (Weimarer Ausgabe), Bd. 13: *Schaubühne I*, hg. von Yvonne Pietsch, Berlin und New York 2010, S. 451–458 (Kommentar).

<sup>23</sup> Achim von Arnim in: Unbekannte Briefe von und an Achim von Arnim aus der Sammlung Varnhagen und anderen Beständen, hg. von Hermann F. Weiss, Berlin 1986, S. 54f. Vgl. Stefan Nienhaus, »Wo jetzt Volkes Stimme hören?« Das Wort ›Volk‹ in den Schriften Achim von Arnims von 1805 bis 1813. In: Universelle Entwürfe – Integration – Rückzug. Arnims Berliner Zeit (1809–1814), hg. von Ulfert Ricklefs, Tübingen 2000, S. 89–99, bes. S. 95–97.

lichen Artikel über den ›Adel in Hannover‹ zeigt er sich bestürzt über die blinde Wiederherstellung der adeligen Vorrechte nach dem Muster der vor-napoleonischen Zeiten und prophezeit (wie die Geschichte zeigen wird: vollkommen richtig) einem Staat, der glaube, auf jegliche Meritokratie verzichten zu können, dass in ihm schließlich »die Polizeibehörden [...] zu der wichtigsten Nationen-Versammlung« werden würden. Statt dessen gebe es nur ein Mittel den gesellschaftlichen Zusammenhalt herzustellen:

Entweder den Adel aufzuheben, und sonst eine Vermittlung zwischen der Menge und der Einheit des Throns zu bilden, oder aber den Adel durch eine notwendige und unerlässliche Verpflichtung, zur Bewahrung alles Guten und Schönen, in mehreren Klassen gegliedert als den Kern der Heldenkraft, der Geistesbildung und des Landbesitzes einer Nation wieder zu erneuen. [...] wo sich einer auszeichnet, da ist er adlig [...]. Vererbt kann Geist und Mut freilich nicht werden, also auch nicht der Adel, der durch sie verliehen wird [...].<sup>24</sup>

Auch noch zwei Jahre später, 1817, als die preußische Obrigkeit das Insistieren auf einer Verfassung bereits wieder als demagogische Umtriebe mit Zensur und polizeilichem Gewahrsam verfolgte, veröffentlichte Arним in der von Heinrich Luden im toleranteren Weimar herausgegebenen Zeitschrift ›Nemesis‹ einen längeren Aufsatz über die Verfassung des Königreichs Westphalen. Diese Konstitution des kurzlebigen Staatengebildes (1807–1813) war ganz der französischen nachgebildet, und wie an dieser selbst fand Arnim auch an der westfälischen vieles vorbildlich für eine Reform der preußischen Gesellschaft, an die er weiterhin glauben mochte. Vor allem die Gleichheit vor dem Gesetz und eine soziale Differenzierung nur nach Verdienst:

Die Stände, wie die Wählenden, kannten keine Trennung unter sich, sondern erschienen als Staatsbürger. Der Adel, die Geistlichkeit, die Stadtbewohner, die Landbewohner, alle machten einen Stand, den des Staatsbürgers aus. Die Staatsbürger teilten sich, wie sie natürlich geteilt sind, Gelehrte, Ackerbauern und Gewerbetreibende sind Klassifikationen, welche das Zusammenleben im Staat erschafft. [...] Jede Gesellschaft, sei es der Staat oder eine andere sich konstituierende Versammlung, muß es zum Grundgesetz machen, daß kein Mitglied der Gesellschaft andere Vorzüge hat, als die, welche Talent, Bildung, Verstand und Tugend geben. Gleichheit vor dem Gesetz hält das Band der Gesellschaft [...].<sup>25</sup>

Blieben seine Ideen vom allgemeinen Verdienstadel auch in den preußischen Reformen nur einer von vielen utopischen Vorschlägen, die die Beamten des Königs freundlich aber pragmatisch beiseite legten, so konnte Arnim sie in den engeren Zirkeln der Berliner Geselligkeit doch zumindest andeutungsweise experimentieren. Den Zweck der von ihm mit Unterstützung von Adam Müller am 18. Januar 1811 gegründeten Vereinigung, der deutschen Tischgesellschaft,<sup>26</sup> gibt er (in einem

---

<sup>24</sup> Achim von Arnim, Der Adel in Hannover. In: Ders., Werke (wie Anm. 7), S. 493.

<sup>25</sup> Achim von Arnim, Betrachtungen über die Verfassung des vormaligen Königreichs Westphalen. In: Ders., Werke (wie Anm. 7), S. 512–532, hier S. 513. Vgl. den Kommentar ebd., S. 1266f.

<sup>26</sup> Vgl. Stefan Nienhaus, Geschichte der deutschen Tischgesellschaft, Tübingen 2003. Die erste Untersuchung zur politischen Bedeutung der deutschen Tischgesellschaft stammt von

Rückblick von 1815) mit nur scheinbar harmlos klingenden Worten an, die keineswegs dazu dienen, ein etwa dahinter verborgenes wichtigeres oder wahres Ziel zu verbergen: Es sei mit der Gesellschaft »der erste Versuch [...] gemacht« worden, »ob eine gemischte Gesellschaft aus trefflichen, aber einander wenig bekannten Menschen zur gemeinsamen Berathung über Gesetze, und zur allgemeinen Lust führen könnte, ob sich darin feste Anhänglichkeit an Gemeingeist bilde«.<sup>27</sup> Soweit die beiden ersten genannten Absichten der Vereinsgründung. Es ist deutlich, dass sich darin die politischen Überzeugungen Arnims seit der Königsberger Zeit wieder finden, etwas zurückhaltender formuliert, aber im Kern identisch. Die deutsche Tischgesellschaft entsprach ihnen sowohl ihren Statuten nach, die keine Standesunterschiede bei der Mitgliedschaft kannten, als auch in ihrer tatsächlichen Zusammensetzung, bei der sich Adelige der Hofgesellschaft, Militärs verschiedenster Ränge, Beamte, Künstler und auch andere bürgerliche Berliner trafen. Im Kleinen wollte Arnim hier eine Art Nationalversammlung verwirklichen, wie sie ihm im Großen für Preußen vorschwebte, und die eben jenen fehlenden und für den Sieg gegen Frankreich notwendigen »Gemeingeist« hätte schaffen sollen. Während ihm auf staatlicher (wie ja auch auf militärischer) Ebene jedes Wirken versagt blieb, schien sich nun im geselligen Bereich etwas realisieren zu lassen, was Arnim als Laboratorium für die Zukunft des Ganzen interpretierte. Auch die Ämter des Vereins spiegelten dessen standesübergreifende Offenheit wieder: Der erste »Sprecher« (so etwas wie der Vereinsvorsitzende) war lange der (damals noch nicht geadelte) Arzt und Pädagoge Ludolph Beckedorff, dem »gesetzgebenden Ausschuss« (einer Art Vereinsvorstand) gehörten, neben Arnim selbst, der »freischwebende« bürgerliche Intellektuelle Adam Müller, Arnims Schwager, der Professor der Rechte an der gerade im Jahr zuvor gegründeten Berliner Universität, von Savigny und ein Hauptmann von Röder an. Trotz der großen Zahl von Speisegesellschaften, Esszirkeln, die um 1811 bereits in Berlin existierten, hatte die Tischgesellschaft in den ersten Monaten ihres Bestehens einen überraschenden Erfolg; schon auf der ersten Sitzung musste man die Höchstzahl der zugelassenen Mitglieder nach oben korrigieren (60 statt 50) und in der Folgezeit aufgrund der weiter steigenden Zahl der Gäste mehrmals das Versammlungslokal wechseln (insgesamt sind aus den überlieferten Dokumenten 85 Mitglieder namentlich bekannt). Offensichtlich gefielen sowohl die allgemeine Orientierung als auch die kulturellen Aktivitäten des neuen Vereins, der sich durch letztere von den übrigen Speisegesellschaften unterschied, bei denen es ausschließlich ums gute Essen und Trinken ging. Dieses stand allerdings auch bei den Versammlungen der Tischgesellschaft im Zentrum, und sie ließ es sich immerhin die

---

Jürgen Knaack (vgl. Knaack, Achim von Arnim, wie Anm. 12, S. 35–39); die antisemitische Tischrede Arnims »Ueber die Kennzeichen des Judenthums« und weitere Texte der Tischgesellschaft wurden zuerst in der Dissertation Heinz Härtl, Arnim und Goethe. Zum Goethe-Verhältnis der Romantik im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, Halle 1971 veröffentlicht, eine kritische Edition aller überlieferten Tischreden findet sich in Ludwig Achim von Arnim, Werke und Briefwechsel (wie Anm. 22), Bd. 11: Texte der deutschen Tischgesellschaft, hg. von Stefan Nienhaus, Tübingen 2008.

<sup>27</sup> Ludwig Achim von Arnim, Werke und Briefwechsel (wie Anm. 26), S. 205.

damals stolze Summe von einem Reichstaler pro Mitglied kosten. Damit sind wir auch bei dem ersten, entscheidenden Ausschlusskriterium: Die Kosten für die Teilnahme garantierten dem Verein von vorneherein eine gewisse Exklusivität, der stets in Finanznöten steckende Kleist wird die Treffen wohl kaum regelmäßig besucht haben. Da bei den Essen auch politische Themen verhandelt wurden, hielt man in den Statuten den Ausschluß von Frauen nicht einmal für erwähnenswert (was in der Forschung dazu geführt hat, die Tischgesellschaft als Anti-Salon zu bezeichnen). Explizit als unerwünscht werden dagegen zwei Gruppen genannt: Scherhaft verbannt man die »Philister«, denen Brentano in einer Tischrede eine seiner brillantesten Satiren widmet. Einen »ernsthaften« »Krieg« – so ihr »Sprecher« Beckedorff – führt die Gesellschaft hingegen gegen die Juden. Bei Brentano nur angedeutet als das Pendant zur Verkehrtheit des Philisters, finden sich in den ersten Monaten hasserfüllte Attacken in Tischreden Arnims, Beuths und Beckedorffs. In seiner bereits zitierten Rede von 1815 nennt Arnim als weitere Zwecke der Vereinigung,

ob sich wohl eine öffentliche Anerkenntniß des Christlichen und Deutschen unter so vielen ohne einen Spott darüber denken lasse, ob sich eben so allgemein die Verachtung gegen erstorbenen Mechanismus in der Welt gegen das Judenthum und gegen das Philisterthum wie Verehrung gegen das Bewährte in der Geschichte sich zeige, insbesondere gegen die Krone, unter der wir vereinigt leben. Daß wir aus Liebe zu dieser Krone und zu Deutschland alles Französische herzlich hassen, daß wir uns als Deutsche nach deutscher Art herzlich und offen lustigmachen wollten versteht sich da bey allen von selbst, daß man sich vereinigte, um nicht durch Andersgesinnte gestört zu seyn, war auch natürlich, daß sich diese Gesinnung in manchem Trinkspruch äußerte folgte von selbst.<sup>28</sup>

Arnim ist im Rückblick davon überzeugt, einen »kleine[n] Freystaat« begründet zu haben. Tatsächlich war ja die Zusammensetzung des Vereins sehr bunt und entsprach Arnims Vorstellungen von einer neuen Form von meritokratischem Adel.<sup>29</sup> Jeder Mann, der »wohlanständig«, »von Ehre und guten Sitten« war, konnte in ihn aufgenommen werden, die Mitgliedschaft konnte aberkannt werden, falls die Gemeinschaft erklärte, »daß eins der Mitglieder zum Philister herabgesunken«.<sup>30</sup> Alle Mitglieder hatten die gleichen Rechte und Pflichten, Entscheidungen wurden grundsätzlich in demokratischer Abstimmung gefällt. Man könnte sich also mit Arnim über das zumindest in der florierenden Anfangszeit gelungene gesell-

---

<sup>28</sup> Arnim, Werke und Briefwechsel (wie Anm. 26), S. 205f.

<sup>29</sup> Der wohl kaum ernst gemeinte Vorschlag Brentanos, die Gesellschaft in verschiedene »Classen« oder »Stände« einzuteilen, unterstreicht deren sozial gemischte Zusammensetzung. Brentano schlug vor, »daß die Gesellschaft in fünf Stände zur Aufnahme eines Mitgliedes getheilt werde, [...] und diese wären, erstens / der Mehrstand, – das heist, alle welche in der Gesellschaft ein Amt haben [...]. / der Ehrstand – das heist, der Adel, ohne äußerliches Amt. / der Lehrstand – das heist die Gelehrten und Künstler und Dichter. / der Wehrstand – das heist die Militärischen Mitglieder. / der Nehrstand – das heist, die Mitglieder die ein bürgerliches Amt Justiz oder Gewerb treiben« (Arnim, Werke und Briefwechsel, wie Anm. 26, S. 29).

<sup>30</sup> Arnim, Werke und Briefwechsel (wie Anm. 26), S. 7.

schaftliche Experiment freuen, wäre dieses nicht mit jenem uns heute entsetzlich erscheinenden Makel behaftet, der Arnim auf fast naive Weise gerade als ein Beweis »für die innere Freyheit der Gesellschaft« erschien. Bei der Abstimmung der Statuten wurde mehrheitlich in einem wichtigen Punkt eine Abänderung beschlossen: »Ich bemerke bey dieser Gelegenheit«, erinnert sich Arnim, »daß ein Gesetz, welches auch getaufte Juden von der Gesellschaft aus schließt durch Stimmenmehrheit gegen meine Ueberzeugung durchgeführt worden ist«.<sup>31</sup> Arnim hatte vorgeschlagen die Wohlstanndigkeitsklausel durch »Mann von Ehre und guten Sitten und christlicher Religion« zu definieren, in der Handschrift der Statuten sieht man dann, wie »in« »geboren« nachträglich darüber eingefügt worden sind.<sup>32</sup> In demokratischer Freiheit hatte sich das adelige Volk der deutschen Patrioten für den antisemitischen Rassismus entschieden.

---

<sup>31</sup> Arnim, Werke und Briefwechsel (wie Anm. 26), S. 206.

<sup>32</sup> Vgl. Arnim, Werke und Briefwechsel (wie Anm. 26), S. 5 und den Kommentar S. 300.

TAGUNG NOVEMBER 2011

›ÖKONOMIE DES OPFERS‹



Walter Hinderer

## »SINNEN AUF TOD IST SINNEN AUF FREIHEIT«

### Der Todesdiskurs bei Heinrich von Kleist im zeitgeschichtlichen Kontext

In einem Kapitel seiner Essays knüpft Michel de Montaigne an Ciceros bekannten Ausspruch an, »[p]hilosophieren sei nichts anderes als sich auf den Tod vorbereiten« und erklärt ihn dergestalt: »Studieren und tiefe Betrachtungen versetzen gewissermaßen die Seele in eine höhere Sphäre und geben ihr eine unkörperliche Pflege, welches eine Art von Schule und Ähnlichkeit des Todes ist«. Wäre also Philosophie eine Art Todesgelehrsamkeit? Statt einer direkten Antwort auf diese Frage bietet Montaigne noch eine andere Interpretation an: »daß alles Nachdenken, alle Weisheit dieser Welt sich in dem einen Punkt auflöse, uns zu lehren, den Tod nicht zu fürchten«.<sup>1</sup> Doch genau genommen ist der Tod »etwas Unvorstellbares, etwas eigentlich Undenkbaren«, wie ein Philosoph des 20. Jahrhunderts, Karl Jaspers, erklärt. Man hat vom Tod nur Fremderfahrungen, indem man den Tod »als Körpervorgang, als Nichtexistenz des Nächsten« erfasst, während man »selbst noch weiter existiert«.<sup>2</sup> Für Montaigne bedeutet Reflexion auf den Tod gleichzeitig eine politische und gesellschaftliche Befreiung. Mit anderen Worten: »Wer sterben gelernt hat, versteht das Dienen nicht mehr [...]; das Leben aufgeben ist kein Übel. Zu sterben wissen, das befreit uns von aller Lebenspflicht und von jedem Zwange«. Montaigne bringt den erörterten Sachverhalt auf folgende Sentenz: »Sinnen auf den Tod ist Sinnen auf Freiheit«.<sup>3</sup>

Heinrich von Kleist scheint fast an diese Sentenz anzuknüpfen, indem er allerdings das Leben gegenüber dem Tod abwertet. An Ulrike schreibt er im Mai 1802, dass das Leben »immer nichts Erhabenes« habe, »als nur dieses, daß man es erhaben wegwerfen kann« (DKV IV, 307), und erweitert diesen Gedanken in einem Schreiben an Marie von Kleist im Juli 1805. Er beginnt mit dem veränderten Zitat einer Replik von Ottokar aus »Die Familie Schroffenstein« (DKV I, Vs. 2368): »Das Leben ist nichts werth, wenn man es achtet«, und fährt fort: »Es ist schon todt, wenn wir, es aufzuopfern, nicht stets bereit sind« (DKV IV, 346). Diesen Opferge-

---

<sup>1</sup> Michel de Montaigne, *Essais*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Ralph-Rainer Wuthenow, Frankfurt a.M. 1976, S. 7.

<sup>2</sup> Karl Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin u.a. 1971, S. 261.

<sup>3</sup> Montaigne, *Essais* (wie Anm. 1), S. 16.

danken wird Kleist nicht nur in seinem letzten Drama, dem ›Prinz Friedrich von Homburg‹, variieren und schlüssig inszenieren, sondern auch in seinen letzten Briefen zum Ausdruck bringen. Noch ausführlicher reflektiert er über den Zusammenhang von Leben und Tod in dem vielzitierten Brief an die Braut vom 21. Juli 1801: »Das Leben ist das einzige Eigenthum, das nur dann etwas werth ist, wenn wir es nicht achten«, lautet die Parole hier, und Kleist verstärkt sie noch, indem er erläutert: »Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht u freudig wegwerfen könnte. Wer es mit Sorgfalt liebt, moralisch todt ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt« (DKV IV, 247). Das ist gewiss keine tröstliche Botschaft für eine Verlobte, aber sie weist auf ein Kernthema hin, das Kleist immer wieder beschäftigt hat. Wahrscheinlich hätte er der These Montaignes zugestimmt, dass die christliche Religion »sich auf keinen sicheren menschlichen Grund gestützt« habe »als auf die Verachtung des Todes«.<sup>4</sup>

Wie häufig im Todesdiskurs der Romantik versteht auch Montaigne bereits den Tod als »Anfang eines neuen Lebens«,<sup>5</sup> während beispielsweise der junge Goethe umgekehrt fürs Leben und gegen den Tod argumentiert hat. Karl Jaspers zitiert in seiner ›Psychologie der Weltanschauungen‹ folgende Äußerung Goethes aus dem Jahre 1771 über den Tod: »Dieses Leben [...] ist für unsere Seele viel zu kurz; Zeuge, daß jeder Mensch, der geringste wie der höchste, der unfähigste wie der würdigste, eher alles müd wird als zu leben; und daß keiner sein Ziel erreicht, wonach er so sehnlich ausging; denn wenn es einem auf seinem Gange auch noch so lange glückt, fällt er doch endlich, und oft im Augenblick des gehofften Zwecks, in eine Grube, die ihm Gott weiß wer gegraben hat, und wird für nichts gerechnet«.<sup>6</sup> Diese existentielle Definition veranschaulicht Goethe nicht ohne Ironie am Ende seines ›Faust‹, der im »Vorgefühl [des] hohen Glück[s]«,<sup>7</sup> der vermeintlichen Landgewinnung für ein freies Volk, stirbt. Doch die von Jaspers zitierte Äußerung enthält auch, wenn man es so nennen will, eine idealistische Wendung: den nachdrücklichen Hinweis auf das Ich, den menschlichen Atomkern. Dieser steht auch im Zentrum in den Selbstmordreflexionen von Schillers Räuber Moor. »Sei wie du willst, *namenloses Jenseits* –«, so lautet hier die Sorge, »wenn ich nur *mich selbst* mit hinübernehme«.<sup>8</sup> Wird Faust vom Selbstmord, einer geplanten Ichweiterung, die ihn zu neuen, höheren Sphären führen soll, durch die religiöse Prägung in der Jugend abgehalten, so Räuber Moor durch die Sorge um den Ich-

---

<sup>4</sup> Montaigne, Essais (wie Anm. 1), S. 23.

<sup>5</sup> Montaigne, Essais (wie Anm. 1), S. 24.

<sup>6</sup> Jaspers, Psychologie der Weltanschauungen (wie Anm. 2), S. 259.

<sup>7</sup> Johann Wolfgang v. Goethe, Faust I. In: Ders., Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Bd. III: Faust I, Faust II, Urfraust, Hamburg 1960, Vs. 11585.

Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Der Tragödie Zweiter Teil, Vs. 11585. In: Ders., Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. III, hg. von Erich Trunz, Hamburg 1960, S. 348.

<sup>8</sup> Friedrich Schiller, Die Räuber. In: Ders., Sämtliche Werke in 5 Bänden, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 1: Gedichte, Dramen I, München 1962, S. 591.

verlust. Der angebliche Idealist Schiller wird bei allen Aufschwüngen immer wieder von einem »düsteren Sceptizismus« heimgesucht, und er definiert noch 1788 seinen psychischen Zustand als »eine fatale festgesetzte Kette von Spannung und Ermattung, Opiumschlummer und Champagnerrausch«.<sup>9</sup> Der Widerspruch zwischen der Autonomie der Person und dem »starre[n] unwandelbare[n] Uhrwerk eines sterblichen Körpers«, von der Bestimmung zur Gottgleichheit auf der einen Seite und der Verdammung »in eine Welt von Würmern«<sup>10</sup> auf der anderen, relativiert den Vernunftglauben von Julius in Schillers »Philosophischen Briefen«. Diese Skepsis löst in den ›Räubern‹ und im ›Spaziergang unter den Linden‹ eine »Philosophie [der] Verzweiflung«<sup>11</sup> aus, eine negative Bestandsaufnahme, die Wollmar im Gespräch mit Edwin so formuliert: »Jeder Tropfe Zeit ist eine Sterbeminute der Freuden, jeder wehende Staub der Leichenstein einer begrabenen Wonne. Auf jeden Punkt im ewigen Universum hat der Tod sein monarchisches Siegel gedrückt. [...] Auf jedem Atomen les ich die trostlose Aufschrift: *Vergangenk*.<sup>12</sup> Noch Schillers Talbot wird in der ›Jungfrau von Orleans‹ diesen negativen Aspekt betonen, dass selbst von dem Kriegsruhm nichts übrig bleibt »[a]ls eine Handvoll leichten Staubs«, »und die einzige / Ausbeute, die wir aus dem Kampf des Lebens / Wegtragen, ist die Einsicht in das Nichts«.<sup>13</sup>

Wenn auch die großspurige Widmung in Sturm-und-Drang-Manier an den Prinzipal Tod in der ›Anthologie auf das Jahr 1782‹ nicht ernst zu nehmen ist, so kann es keine Frage sein, dass das Phänomen des Todes nicht aufgehört hat, Schiller zu beschäftigen. In seiner theosophischen Spekulation verbindet er fast schon in Antizipation romantischer Auffassungen Liebe und Tod unter dem Stichwort ›Aufopferung‹. Es geht um eine Potenzierung fremder Glückseligkeit durch das Opfer der eigenen und es taucht die Frage auf, die sich gegen die Grundsätze der Aufklärung wendet, nämlich wie es möglich sei, »daß wir den Tod für ein Mittel halten, die Summe unsrer Genüsse zu vermehren«. Mit anderen Worten: »Wie kann das Aufhören meines Daseins sich mit Bereicherung meines Wesens vertragen?« Die Antwort lautet nicht gerade im Sinne des Offenbarungsglaubens: »Es muß eine Tugend geben, die auch ohne den Glauben an Unsterblichkeit auslangt, die auch [...] auf Gefahr der Vernichtung das nämliche Opfer wirkt«. Julius glaubt »an die Wirklichkeit einer uneingennützigen Liebe«<sup>14</sup> und stellt diese noch über Gottheit, Unsterblichkeit und Tugend.

Deutlich enthält diese dilettantische Theosophie noch Spuren elemente der Aufklärungsästhetik, aber gleichzeitig die tastenden Versuche einer Neuorientierung. Da der Wille für Schiller wie später auch für Schopenhauer gewissermaßen den

<sup>9</sup> Friedrich Schiller, Briefe I, 1772–1795, hg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt a.M. 2002, S. 271.

<sup>10</sup> Schiller, Sämtliche Werke in 5 Bänden (wie Anm. 8), Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften, S. 341.

<sup>11</sup> Schiller, Sämtliche Werke in 5 Bänden (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 604.

<sup>12</sup> Schiller, Sämtliche Werke in 5 Bänden (wie Anm. 8), Bd. 5 S. 331f.

<sup>13</sup> Schiller, Sämtliche Werke in 5 Bänden (wie Anm. 8), Bd. 2: Dramen II, S. 766, Vs. 2351–2354.

<sup>14</sup> Schiller, Sämtliche Werke in 5 Bänden (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 351.

»Geschlechtscharakter des Menschen«<sup>15</sup> darstellt, bedeutet der Tod die einzige Kraft, gegen die der menschliche Wille machtlos ist. In diesem Fall scheint der antike oder christliche Stoizismus der einzige Ausweg zu sein, sich freiwillig, also willentlich dem Tod zu unterwerfen. Während für Schiller, wie er es im 11. Brief »Über die ästhetische Erziehung« formuliert, die Person das Bleibende, das »in sich selbst gegründete[ ] Sein[ ]«<sup>16</sup> ist, definiert Schopenhauer den Willen als das Bleibende und das Bewusstsein, das Selbst, als das Vergängliche. Sowohl im Todesdiskurs Schillers als auch in den ›Räubern‹ und der ›Braut von Messina‹ lassen sich Spuren des *constantia*-Ideals orten, wie es Justus Lipsius<sup>17</sup> ausgeführt und das Barockdrama von Gryphius bis Lohenstein veranschaulicht hat.

Steht im Mündigkeitsdiskurs der Aufklärung die Autonomie des Individuums und der Person im Vordergrund als der Bedingung der Möglichkeit freier Selbstbestimmung, so werden in der Romantik wieder Gedanken Jakob Böhmes rezipiert. Dieser plädierte für eine Auflösung des Gegensatzes von Tod und Leben und der »selbstsüchtigen Ichheit« des äußeren Menschen, also für Entpersönlichung.<sup>18</sup> Auch für Novalis sind Tod und Leben eng aufeinander bezogen, geht der eine aus dem anderen hervor. Es kann keine Frage sein, dass auch der Todesdiskurs im 18. Jahrhundert durch den Paradigmenwechsel von den Prägeformen französischer Literatur zur englischen spezifische Veränderungen erfährt. Der Einfluss von Shakespeare, der ›Nacht- und Grabpoesie‹ von Edward Youngs ›The Complaint, or Night Thoughts‹ (1742), Thomas Wartons ›Pleasure of Melancholy‹ (1747) bis zu Thomas Grays ›An Elegy written in a Country Churchyard‹ (1751) bestimmen den Todesdiskurs von Sturm und Drang und Romantik in Variationen. Im Folgenden möchte ich erstens die Todesauffassungen in diesem Zeitraum skizzieren und zweitens durch eine Gegenüberstellung von Goethes ›Die Leiden des jungen Werthers‹ und Kleist letztem Drama, dem ›Prinz Friedrich von Homburg‹, die Unterschiede in der Inszenierung des Todes veranschaulichen, bevor ich drittens der Frage nachgehe, inwiefern und ob überhaupt der Tod von Kleist und Henriette Vogel als bewusste Inszenierung zu verstehen ist.

## I. Der Todesdiskurs im zeitgenössischen Kontext

Es kommt sicher nicht von ungefähr, dass Youngs ›Night Thoughts‹ bis hin zu Georg Büchners ›Dantons Tod‹ gewirkt haben. Auf der einen Seite gilt der Tod als »König des Schreckens« und auf der anderen als »Fürst des Friedens«.<sup>19</sup> Er steigt zwar aus der Nachtseite auf, aber er schafft den Zugang zu neuem Leben. Der

---

<sup>15</sup> Schiller, Sämtliche Werke in 5 Bänden (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 792.

<sup>16</sup> Schiller, Sämtliche Werke in 5 Bänden (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 601.

<sup>17</sup> Vgl. Justus Lipsius, Von der Bestendigkeit (De Constantia), hg. von Leonard Forster, Stuttgart 1965.

<sup>18</sup> Walter Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, Halle (Saale) 1928, S. 241f.

<sup>19</sup> Edward Young, Klagen, oder Nachgedanken über Leben, Tod, und Unsterblichkeit. Erster Band, übers. und hg. von Johann Arnold Ebert, verbesserte und vermehrte Auflage, Leipzig 1790, S. 261.

»grimme Tod« ist also, wie es ja schon ähnlich Jakob Böhme ausdrückte, »eine Wurzel des Lebens«.<sup>20</sup> In diesem Sinne versteht auch Klopstock in seiner Young gewidmeten Ode diesen als Lehrer einer positiven Todesauffassung, bei welcher »der Name Tod / Wie der Jubel ertönt, den ein Gerechter singt«.<sup>21</sup> Bereits im Sturm und Drang kommt es zu einer Verbindung von Liebe und Tod und zu der Vorstellung, über den Tod zum Ganzen zu gelangen. Herder hat diese Ansicht pointiert so formuliert: »Das Ich erstirbt, damit das Ganze sei«.<sup>22</sup> Gerade durch die Auflösung der Individuation wird eine höhere Selbstverwirklichung und eine Überwindung der Fragmentarisierung erreicht. »Liebe und Tod bedeuten« so verstanden, wie es Rehm interpretiert, »den Austritt aus sich selbst und den Eintritt ins All«.<sup>23</sup> Der pantheistische Aspekt wird dabei genauso betont wie eine gewisse erotische Komponente, die nicht nur bei Klinger, Lenz und Heinse auftaucht, sondern auch – vielleicht durchaus überraschend – bei Herder. In der Parathyrie »Der Tod. Ein Gespräch an Lessings Grab« wird der Tod mit dem von Lessing überlieferten Bild des die Fackel senkenden Knaben direkt mit Amor konnotiert. Es ist sogar, Äußerungen von Novalis vorwegnehmend, vom »wahren Genuss bräutlicher Freuden« die Rede, zu denen »die scheidende Seele« hinaufgeleitet werde.<sup>24</sup> In seiner »Elegie« drückt er das vielleicht noch pointierter und direkter so aus: »Komm Gruftkleid! Mich mit Freuden ins Brautgewand zu kleiden«.<sup>25</sup> In den »Teplitzer Fragmenten« formuliert Novalis diesen Gedanken ausführlicher folgendermaßen: »Eine »Geliebte« Verbindung, die auch für den Tod geschlossen ist – ist eine Hochzeit – die uns eine Genossin für die Nacht giebt. Im Tode ist die Liebe, am süßesten; für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht – ein Geheimnis süßer Mysterien«.<sup>26</sup>

Wenn Herder betont, dass »kein Tod [...] in der Schöpfung« ist, »sondern Verwandlung«, so entspricht das auch der Ansicht Goethes, der ewigen Palingenesie. »Was wir Überleben unserer selbst, also Tod nennen«, erläutert Herder an anderer Stelle, »ist bei besseren Seelen nur Schlummer zu neuem Erwachen, ein Abspannung des Bogens zu neuem Gebrauche«.<sup>27</sup> Die Bedingung der Möglichkeit der

<sup>20</sup> Zit. nach Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 241.

<sup>21</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock, Ausgewählte Werke, hg. von Karl August Schleiden, München 1962, S. 66.

<sup>22</sup> Zit. nach Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 301.

<sup>23</sup> Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romanik (wie Anm. 18), S. 301.

<sup>24</sup> Zit. nach Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 317.

<sup>25</sup> Zit. nach Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 318.

<sup>26</sup> Novalis, Werke. Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. von Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl und Hans Jürgen Balmes, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk, Darmstadt 1999, S. 411.

<sup>27</sup> Zit. nach Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 319.

Evolution einer höheren Existenz bedeutet allerdings die Annihilation der Individualität. Novalis definiert das 1798 geradezu umgekehrt so: »Aufhebung des Unterschieds zwischen Leben und Tod. Annihilation des Todes«,<sup>28</sup> während der Freund Johann Wilhelm Ritter in seinem 629. »Fragment« sowohl im Sinne Herders als auch von Novalis und der Romantiker ausführt: »Nur die Gattung ist ewig. Darum soll der Mensch lieben. Sterben und lieben sind Synonyme. In beyden wird die Individualität aufgehoben, und der Tod ist die Pforte des Lebens«.<sup>29</sup> Wie die Romantiker verbindet Herder Tod und Leben, Liebe und Tod, Tod und Schlaf, so dass man ihn mit Recht als eine wichtige Schaltstelle neben den Engländern für den Sturm und Drang und die Romantik bezeichnen kann. Novalis wird dann um 1799/1800 den Tod als »das romantisierende Prinzip unsers Lebens« bestimmen und dergestalt skizzieren: »Der Tod ist – das Leben +. Durch den Tod wird das Leben verstärkt«.<sup>30</sup> Das Zitat knüpft verkürzt an den Vorgang der »Annihilation des Todes« an, einen Gedanken, den Friedrich Schlegel in seinen »Ideen«, die Novalis mit Randbemerkungen versehen hat, geradezu dramatisch zusetzt: »In der Begeisterung des Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn göttlicher Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens«.<sup>31</sup> Doch Novalis hat diese Feststellung nicht kommentiert und ihr wahrscheinlich zugestimmt. Der Überlegung Schlegels geht außerdem eine Bestimmung des »geheimen Sinns des Opfers« voraus. Sie liegt für ihn in der »Vernichtung des Endlichen weil es endlich ist« und er erklärt: »Um zu zeigen daß es nur darum geschieht muß das Edelste und Schönste gewählt werden; vor allen aber der Mensch, die Blüthe der Erde. Menschenopfer sind die natürlichsten Opfer«. Doch der Mensch ist mehr als die »Blüthe der Erde«, er ist vernünftig »und alle Vernunft ist frey und selbst nichts anders als ein ewiges Selbstbestimmen ins Unendliche«. Dann folgt der entscheidende Satz: »Also kann der Mensch nur sich selbst opfern, und so thut er auch in dem allgegenwärtigen Heilithume von dem der Pöbel nichts sieht«.<sup>32</sup> Schlegel scheint hier indirekt an den Mündigkeitsdiskurs, an Vorstellungen Kants und Schillers anzuknüpfen, obwohl sie sicher mehr in den Kontext des *Fichtisierens* gehören, wie Schlegel und Novalis ihre philosophischen Gespräche im Sommer 1796 etikettiert haben. Novalis kommentiert die Bestimmung des »Sinns des Opfers« mit sanfter Ironie dergestalt: »Dem wahren Gott sollten wir alle geopfert werden, aber ist es nicht schrecklich, daß noch täglich die Blüthe der Welt falschen Götzen geopfert oder ihnen zu Ehren verstümmelt wird«. Für die Romantiker bedeutet Tod die höchste Potenzierung durch Entgrenzung, durch »Selbstbesiegung«,<sup>33</sup> den Akt der »Selbsttötung«, den Novalis als »ächten philosophischen Act«<sup>34</sup> definiert, womit

---

<sup>28</sup> Novalis, Werke (wie Anm. 26), S. 417.

<sup>29</sup> Johann Wilhelm Ritter, Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers, Faksimiledruck nach der Ausg. von 1810, Heidelberg 1969, S. 205.

<sup>30</sup> Novalis, Werke (wie Anm. 26), S. 756.

<sup>31</sup> Zit. nach Novalis, Werke (wie Anm. 26), S. 728.

<sup>32</sup> Zit. nach Novalis, Werke (wie Anm. 26), S. 727f.

<sup>33</sup> Novalis, Werke (wie Anm. 26), S. 223.

<sup>34</sup> Novalis, Werke (wie Anm. 26), S. 230.

er indirekt an Ciceros und Montaignes Auffassung anknüpft, dass Philosophieren nichts anderes als Todesvorbereitung sei.

An dem zeitgenössischen Todesdiskurs nehmen auch die Naturwissenschaftler und Mediziner teil. Für den Mediziner Heinrich Nudow beispielsweise ist der Tod keineswegs das »Ende des Lebens, sondern vielmehr nur die Fortsetzung desselben«, der Weg in die Freiheit.<sup>35</sup> Auch für den Naturphilosophen und Mediziner Gotthilf Heinrich Schubert, dessen Schriften von Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, den Schlegels und anderen rezipiert und kreativ angeeignet wurden, grenzen die »Momente des höchsten Lebensgenusses unmittelbar an den Tod«, denn nur dann findet die Erlösung von der Individuation statt und das Aufgehen ins Ganze.<sup>36</sup> Wenn Friedrich Müller in seinem Stück *Golo und Genoveva*, wahrscheinlich angeregt durch Goethes *Werther*, verkündet, dass das »Beste in der menschlichen Natur« sei, dass wir sie »abschütteln können, wenn uns etwa die Last zu schwer fällt«,<sup>37</sup> so hätte er sich auch auf den französischen Theologen und Philosophen Pierre Charron berufen können, der nicht nur den »freiwilligen Tod« als den »schönsten Tod« bezeichnete, sondern außerdem feststellte, dass der Mensch zwar nicht über das Leben bestimmen könne, »aber über seinen Tod« – denn man kann sich vom Todeszwang durch den Freitod befreien.<sup>38</sup> Schubert seinerseits definiert in Übereinstimmung mit den Romantikern den Tod als einen Akt der Befreiung und Erlösung von der Individuation. Schelling hat den Sachverhalt 1795 fast existentialistisch so formuliert: »Der höchste Moment des Seins ist für uns der Übergang zum Nichtsein, Moment der Vernichtung«, und vier Jahre später spekuliert er, umgekehrt wie Kierkegaard, ob der Tod nicht die Heilung von der Krankheit des Lebens bedeute, bis für ihn, nach dem Tod Carolines im Jahre 1809, wie er es Clara in dem Gespräch über den *Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt* ausdrücken lässt, der Tod zu der »Befreiung der inneren Lebensgestalt von der äußeren« wird, »die sie unterdrückt hält«.<sup>39</sup>

Der Tod stellt für die meisten Romantiker »eine höhere Offenbarung des Lebens dar«,<sup>40</sup> und es verwundert nicht, dass sowohl der junge Tieck als auch Friedrich Schlegel – zumindest in Gedanken – Selbstmord erwogen haben. In den »Ideen«, in denen Novalis in einer Randnotiz seinen Freund Schlegel zum »Apostel in unserer Zeit«, zum »Paulus der neuen Religion« erklärt, spricht er davon, wie ihn ein »herrliches Gefühl [...] in dem Gedanken« belebt, dass Schlegel sein Freund und mit ihm »in vielem Eins« sei. Als Begründung führt er an, dass »Eine

---

<sup>35</sup> Heinrich Nudow, Versuch einer Theorie des Schlafs, Königsberg 1791, S. 284f.

<sup>36</sup> Christoph Bernoulli und Hans Kern (Hg.), Romantische Naturphilosophie, Jena 1926, S. 284.

<sup>37</sup> Zit. nach Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 299.

<sup>38</sup> Zit. nach Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 181f.

<sup>39</sup> Zit. nach Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 389f.

<sup>40</sup> Zit. nach Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 391.

Hoffnung, Eine Sehnsucht unser Leben und unser Tod ist.«<sup>41</sup> Es kann keine Frage sein, dass für die Jenaer Romantik, was das Wissen vom Tode betrifft, Novalis die zentralen Ideen geliefert hat. Nicht von ungefähr schreibt Friedrich Schlegel 1799 an seinen Freund: »Vielleicht bist Du der erste Mensch in unserem Zeitalter, der Kunstsinn für den Tod hat.«<sup>42</sup> In den »Monologen« (1800), die man zu Recht nach Form und Inhalt als ein Dokument der Frühromantik einordnen kann,<sup>43</sup> scheint Friedrich Schleiermacher an diese Deutung anzuknüpfen, obwohl er sie in eigener Sache dergestalt verändert: »Der Gedanke in einem Werk der Kunst mein innres Wesen, und mit ihm die ganze Ansicht, die mir die Menschheit gab, zurückzulassen, ist in mir die Ahndung des Todes.«<sup>44</sup> Mit dem Bewusstsein »der vollen Blüte des Lebens« beginnt dieser jetzt, wie Schleiermacher ausführt, täglich in ihm zu wachsen und sich der Bestimmtheit zu nähern. Er hofft darauf, den Tod reifen zu lassen, dann könnte, »so wie das treue Ebenbild errschien in der Welt, mein Wesen selbst vergehen; es wäre vollendet«. Wie Jean Paul, den er besonders schätzte, spricht auch Schleiermacher von der Notwendigkeit des Todes und erklärt »sterben wollen können« als sein »höchstes Ziel«.<sup>45</sup> Auch Achim von Arnim scheint in seinen Werken auf andere Weise den Novalis zugeschriebenen Kunstsinn zu demonstrieren, so dass ihn Heinrich Heine in der »Romantischen Schule« gar als einen Dichter des Todes bezeichnete. Was die Dichtung des Lebens betrifft, so gesteht Heine ihm zu, auch die Liebe darstellen zu können, »zuweilen auch die Sinnlichkeit«, allerdings können wir selbst da nicht mit ihm fühlen, und er beschreibt seine Lesererlebnisse dergestalt: »wir sehen schöne Leiber, wogende Busen, feingebaute Hüften, aber ein kaltes, feuchtes Leichengewand umhüllt dieses alles. Manchmal ist Arnim witzig, und wir müssen lachen; aber es ist doch als wenn der Tod uns kitzle mit seiner Sense.«<sup>46</sup> Nicht von ungefähr zitiert Rehm in diesem Zusammenhang folgende als Frage formulierte Selbstinterpretation aus dem Roman »Hollins Liebesleben« (1802), der in der Werther-Nachfolge steht: »Ist dies das Leben, verwandelt sich nicht alles in meiner Hand in Tod?«<sup>47</sup>

Sowohl bei Novalis als auch bei Arnim finden sich die Vorstellung und der Wunsch, in der Gemeinschaft zu sterben. »Gemeinschaftlicher Wahnsinn«, so heißt es in einem Fragment von Novalis, »hört auf Wahnsinn zu seyn und wird Magie. Wahnsinn nach Regeln und mit vollem Bewußtseyn.«<sup>48</sup> Äußerungen Arnims wie »Seligkeit ist nur im Tode« oder »Wir leben um zu sterben, wir sterben

---

<sup>41</sup> Novalis, Werke (wie Anm. 26), S. 729.

<sup>42</sup> Zit. nach Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 393.

<sup>43</sup> Friedrich Schleiermacher, Schriften, hg. von Andreas Arndt, Frankfurt a.M. 1996, S. 1152.

<sup>44</sup> Schleiermacher, Schriften (wie Anm. 43), S. 202.

<sup>45</sup> Schleiermacher, Schriften (wie Anm. 43), S. 201.

<sup>46</sup> Heinrich Heine, Sämtliche Schriften, hg. von Karl Pörnbacher, Bd. 3, Darmstadt 1971, S. 458.

<sup>47</sup> Zit. nach Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 410.

<sup>48</sup> Novalis, Werke (wie Anm. 26), S. 335.

um zu leben«, gehören ebenso wie das schon von Schleiermacher thematisierte Reifwerden zum Tode zu den Grundsätzen des zeitgenössischen Todesdiskurses. Der Wunsch nach einem gemeinsamen Sterben scheint um diese Zeit keineswegs als ein revolutionärer Akt verstanden worden zu sein. Friedrich Schlegel liefert dazu in einem Aphorismus folgende Variante: »Die mystische Synthesis der Individuen in der Liebe besteht im Zusammensterben; das ist das Geheimnis des Todes«.<sup>49</sup> Der Gedanke eines zweisammen Todes ist auch einer der fixen Ideen Heinrich von Kleists gewesen, deren Verwirklichung er in Abständen immer wieder angestrebt hat. Einmal waren es die Freunde Brockes und Pfuel, die er zu einem gemeinsamen Sterben zu überreden versuchte, einmal Marie von Kleist, die aber alle ablehnten. Vielleicht teilte er auch diesen Wunsch seiner Schwester Ulrike mit, denn einer seiner Abschiedsbriefe an Marie von Kleist (DKV IV, 507) enthält die in diesem Zusammenhang immerhin überraschende Kritik an seiner Schwester:

Sie hat [...] die Kunst nicht verstanden sich aufzuopfern, ganz, für das was man liebt, in Grund und Boden zu gehn: das Seligste, was sich auf Erden erdencken läßt, ja worin der Himmel bestehen muß, wenn es wahr ist, daß man darin vergnügt und glücklich ist.

Wenn man will, kann man darin auch einen indirekten Vorwurf an Marie von Kleist, den Menschen, dem er sich am engsten verbunden fühlte, herauslesen, denn in dem letzten Abschiedsbrief vom 12. November 1811 (DKV IV, 510) erinnert er sie daran, »daß er [sie] mehrmals gefragt habe, ob [sie] mit [ihm] sterben« wolle, aber sie habe »immer nein« gesagt. Umso mehr muss es diese Lieblingskusine, die ihm offenbar zum Herzen gehende Briefe (DKV IV, 508) geschrieben hat, die leider nicht überliefert sind und in denen sie sicher alles versuchte, ihn vom Selbstmord abzuhalten, geschmerzt haben, als er von dem gemeinsamen Tod mit der neuen Freundin, Henriette Vogel, dergestalt schwärmt: »Ein Strudel von nie empfundner Seligkeit hat mich ergriffen, und ich kann Dir nicht leugnen daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen der Welt«.<sup>50</sup> Zumindest metaphorisch deuten die »Betten aller Kaiserinnen der Welt« und der Hinweis auf »die unerhörte Lust«, die ihm die Todesbereitschaft der neuen Freundin gewährt, einen erotischen Zusammenhang an, der im Kontext der Romantik ja keineswegs singulär ist. Für E.T.A. Hoffmann beispielsweise geht »der Liebe höchste Seligkeit, die Erfüllung der Geheimnisse im Tod« auf, und Friedrich Schlegel notiert in seinem Nachlassheft: »Tod und Wollust, beides unerschöpfliche Gegenstände für die Poesie«.<sup>51</sup>

Der Freund Kleists, Adam Müller, scheint in seinem Vorlesungen »Von der Idee der Schönheit« (1807/08) zwar eine Anregung Edmund Burkes aufzugreifen,

<sup>49</sup> Zit. nach Rehm, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 393.

<sup>50</sup> Die folgende Stelle in dem Brief Marie von Kleists an Friedrich Wilhelm III. kann nur als Versuch einer Ehrenrettung interpretiert werden: »Selbstmord war seinem ganzen Sein, seiner ganzen Natur zuwider« (zit. nach DKV VI, 1085).

<sup>51</sup> Zit. nach Rehm, Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik (wie Anm. 18), S. 446.

aber sie könnte ebenso an Vorstellungen Kleists anknüpfen. Er doziert gegen Ende der siebten Vorlesung etwas schullehrhaft in Frage- und Antwort-Form: »Hat denn niemand die Liebe verstanden? ist denn nicht jedes Opfer, jede Hingebung eine Art von Tod? Und ihr fragt noch, ob es eine Todeslust gebe? und wer möchte die Lust des Lebens empfinden als um dieser Todeslust willen? und so wird unaufhörlich das Leben in den Tod hinaübergetragen und eins im andern und durch das andre gefühlt.«<sup>52</sup> Man könnte argumentieren, dass sowohl der literarische als auch der philosophische Todesdiskurs um diese Zeit, von ein paar Ausnahmen abgesehen, vor allem ein Buchdiskurs war. In einer 1813 in Hannover erschienenen Monographie *Über den Selbstmord* interpretierte der Mediziner Friedrich Benjamin Osiander den Selbstmord Kleists als ein Beispiel »für die wachsende Zahl der Suizide, die durch ‚falsche Aufklärung, ‚Romanschwärmerik und ‚Frivolität‘ versursacht würden«. Kleist wird als ein »junger Schöngest« abgewertet, als ein Schriftsteller »aus der berüchtigten romantisch-mystischen und neuästhetischen Schule«.<sup>53</sup>

Schon im 18. Jahrhundert stellten allerdings diese Schöngeste in Stücken und Romanen solche altvorderlichen Ansichten kritisch aus, sei es in den *Soldaten* (1776) von Jakob Michael Reinhold Lenz, in Klingers *Das leidende Weib* (1775) oder auf höherer Ebene in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*. In *Kabale und Liebe* (1784) lässt Schiller in der brillanten Anfangszene seinen Musikus Miller als Repräsentanten sanktionierter bürgerlicher Werte gegen die »höllische[] Pestilenzküche der Bellatristen« wettern, die seine Tochter verderben (I, 1). Nichtsdestoweniger zeigt sich an solchen Beispielen, wie die Literatur dazu beiträgt, eingefahrene Wertvorstellungen zu relativieren und zu verändern. Was den Selbstmord und entsprechende poetische Aufwertungen oder gar mystische Tiefgänge betrifft, so wird er erst dann zum öffentlichen Ärgernis, wenn er zur Ausführung kommt. Brentano hat das wiederum belletristisch, aber mit deutlich kritischer Tendenz gegen falsche Wertvorstellungen in seiner *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerk* (1817) thematisiert. Außer den Vertretern der Romantik von Tieck, Novalis, den Schlegels bis hin zu Achim von Arnim, Brentano und E.T.A. Hoffmann waren es neben Heinrich von Kleist eigenwillige Dichter und Schriftsteller wie Friedrich Hölderlin und Jean Paul, die im zeitgenössischen Todesdiskurs besondere Zeichen gesetzt haben. Für Jean Paul bedeutete der 15. November 1790 eine Art Initiationserlebnis, was die Todeserfahrung und sein Nachdenken über den Tod betraf. Er hatte eine Art Vision von seinem eigenen Tod und ging vor seinem »künftigen Sterbebette durch 30 Jahre hindurch, sah [sich] mit der hängenden Todtenhand, mit dem eingestürzten

---

<sup>52</sup> Adam Müller, Von der Idee der Schönheit. In: Ders., Kritische, ästhetische und philosophische Schriften. Kritische Ausgabe, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Bd. 2, Neuwied und Berlin 1967, S. 99. Es spricht nicht für Müllers Charakter, wenn er in einem Brief an Friedrich Schulz vom 10.12.1811 seinem ehemaligen Freund und Henriette Vogel vorwirft, »das Andenken an uns in das frevelhafte Spiel ihrer letzten Gedanken verwickelt« zu haben (NR 50).

<sup>53</sup> Zit. nach Ursula Baumann, Vom Recht auf den eigenen Tod. Die Gedanken des Suizids vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, Weimar 2001, S. 146.

Krankengesicht, mit dem Marmorauge«.<sup>54</sup> Käte Hamburger hat zu dieser Schilderung einsichtig notiert, dass Jean Paul sich selbst nicht »als totes *Ich*, sondern nur als toten Körper sehen kann«, eben »nicht als Subjekt, sondern nur als Objekt«.<sup>55</sup> Sie erkennt in ihrer Darstellung des Todesproblems bei Jean Paul, wie ihn »die ungeheure Paradoxie des Todesphänomens, daß wir als Erlebende keine Tote und als Tote keine Erlebenden sind«, immer wieder aufs neue beschäftigte.<sup>56</sup>

Gerade weil für Jean Paul die zentrale Instanz geradezu fichtisch das Ich darstellt, das Bewusstsein als »höchstes Leben«, schon deswegen kann der Mensch seiner Ansicht nach »nichts Absolut-Totes denken«.<sup>57</sup> Der Tod besteht nur außerhalb unseres Bewusstseins und unserer Erlebnismöglichkeit. Deswegen versucht Jean Paul in seinem Werk immer wieder neue Antworten auf die quälende Frage zu finden, »wie [...] der Mensch um das innerste Wesen des Todes wissen« kann.<sup>58</sup> Ähnlich wie bei Schleiermacher beginnt sich schließlich bei Jean Paul eine Vorstellung an die Unsterblichkeit einzustellen, eine Fortsetzung des Daseins in anderer, höherer Form.<sup>59</sup> »Sterben eines Wesens, das Bewußtsein hatte, ist undenklich«, argumentiert Jean Paul in »Selina« und spricht dann seine Hoffnung in der Nachfolge Herders aus: »Der Gedanke der Unsterblichkeit ist ein leuchtendes Meer«.<sup>60</sup>

Doch bei Lichte besehen unterscheiden sich die verschiedenen Todesanschauungen Jean Pauls kaum von denen der Romantiker, die ja ebenfalls Tod und Liebe verbinden. Allerdings zeichnen die facettenreichen und originellen Darstellungen Jean Pauls, ob es sich um »Siebenkäs«, »Hesperus«, »Titan« oder andere relevante Werke handelt, durch eine unerschöpfliche Vielfalt aus, die sich nicht so ohne weiteres mit einer eindimensionalen Formel beschreiben lässt. Im »Titan« beschwört Jean Paul die Gefahren des Ästhetizismus, den bereits Wilhelm Wackenroder in seiner Musikernovelle und vor allem in dem Brief Joseph Bergingers einer überraschenden Kritik unterzogen hat. Die Kunst wird hier als »eine verführerische, verbotene Frucht« bezeichnet und als »ein täuschender, trüglicher Abergläub«, als ein »tödliches Gift« abgewertet, das »im unschuldigen Keime des Kunstgefühls innerlich verborgen liegt«. Bereits am Anfang der Romantik entlarvt Wackenroder den Scheincharakter der Kunst und diagnostiziert das Krankheits-syndrom dergestalt:

Das ists, daß der Künstler ein Schauspieler wird, der jedes Leben als Rolle betrachtet, der seine Bühne für die echte Muster- und Normalwelt, für den dichten Kern der

---

<sup>54</sup> Jean Paul, Ideen – Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichen Nachlaß, hg. von Thomas Wirtz und Kurt Wölfel, Frankfurt a.M. 1996, S. 236.

<sup>55</sup> Käte Hamburger, Das Todesproblem bei Jean Paul. In: Jean Paul, hg. von Uwe Schweikert, Darmstadt 1974, S. 74–105, hier S. 78f.

<sup>56</sup> Hamburger, Das Todesproblem bei Jean Paul (wie Anm. 55), S. 80.

<sup>57</sup> Jean Paul, Werke in zwölf Bänden, hg. von Norbert Miller, Nachworte von Walter Höllerer, Bd. 6, München und Wien 1975, S. 1179.

<sup>58</sup> Hamburger, Das Todesproblem bei Jean Paul (wie Anm. 55), S. 84.

<sup>59</sup> Vgl. Hamburger, Das Todesproblem bei Jean Paul (wie Anm. 55), S. 89f.

<sup>60</sup> Hamburger, Das Todesproblem bei Jean Paul (wie Anm. 55), S. 96.

Welt, und das gemeine wirkliche Leben nur eine elende, zusammengeflickte Nachahmung, für die schlechte umschließende Schale ansieht.<sup>61</sup>

Diese Problematik hat Jean Paul im *Titan* (1800/03) in der Gestalt des Roquairol als menschliche Fehlentwicklung des Geniekults und der Theatermanie ausgestellt. In seinem Brief an Albano bezeichnet Roquairol seinen Lebensbaum als »ausgehöhlt, verkohlt vom phantastischen Feuer« und schreibt jedem, »der alle Empfindungen oft auf dem Theater, dem Papier und dem Erdboden durchgemacht«, diese Eigenschaften zu. »Glaubst du«, so fragt er rhetorisch den angeblichen Freund, »daß die Romanen- und Tragödienschreiber, nämlich die Genies darunter, die alles, Gottheit und Menschheit, tausendmal durch- und nachgeäfft haben, anders sind als ich?« Seine Selbstkritik ist ebenso einsichtig wie radikal. »Die Affen sind Genies unter dem Vieh«, so führt er aus, »und die Genies sind [...] auch hier unten Affen, im ästhetischen Nachahmen, in der Herzlosigkeit, Bosheit, Schadenfreude, Wollust und – Lustigkeit.«<sup>62</sup> Es liest sich fast wie eine Parodie auf den romantischen Todesdiskurs, wenn er, an Lessing anknüpfend, mit Selbstmordgedanken spielt, die er dann später wirklich, das heißt auf dem Theater, auf der Bühne ausführt. Roquairol inszeniert den Selbstmord als Spektakel, in dem sein in der Rolle angelegter Theatertod, der ästhetische Schein Wirklichkeit wird.<sup>63</sup>

## II. Inszeniertes Sterben: Aspekte von Goethes *»Die Leiden des jungen Werthers«* und Kleists *»Prinz Friedrich von Homburg«*

Man kann zweifelsohne Goethes Briefroman als das einflussreichste literarische Dokument des Todes- und Selbstmordiskurses im 18. Jahrhundert bezeichnen. Steht der erste Teil mit den Versuchen des Protagonisten, seine Bestimmung als Künstler und Mensch mit Hilfe der Qualität des Naiven und Unsentimentalischen zu finden, im Zeichen Homers, so der zweite in dem des Priesters der poetischen Herbst- und Untergangsstimmung, des Pseudo-Ossian, dessen Gesänge die beiden empfindsamen Seelen, Werther und Lotte, dergestalt emotionalisiert, dass selbst Lotte ihre Kontrolle zu verlieren scheint. Bereits im ersten Teil veranschaulicht die Gewitterszene, die mit dem Namen »Klopstock« nicht nur spontan ihr empfindsame Erlebnis mit einem Schlag abruft, sondern beide über die gemeinsamen Interessen für die neue Literatur auf eine Weise näher bringt, welche schon auf die spätere Problematik vorausdeutet. Doch auch der erste Teil bietet schon früh Anspielungen auf den Tod als einen Weg zur Freiheit. Ich denke etwa an den Schluss des Briefes vom 22. Mai, in dem Werther dem selbstzufriedenen Bürger den Unglücklichen gegenüberstellt, der »auch seine Welt aus sich selbst« bildet und »auch glücklich [ist], weil er ein Mensch ist«. Danach folgt der entscheidende Satz: »Und

---

<sup>61</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder, Werke und Briefe, hg. von Gerda Heinrich, München und Wien 1984, S. 332ff.

<sup>62</sup> Jean Paul, Werke in zwölf Bänden (wie Anm. 57), Bd. 5, S. 486f.

<sup>63</sup> Vgl. Jean Paul, Werke in zwölf Bänden (wie Anm. 57), S. 755f.

[...], so eingeschränkt er ist, hält er doch immer im Herzen das süße Gefühl der Freiheit, und daß er diesen Kerker verlassen kann, wann er will.«<sup>64</sup>

In dem Gespräch zwischen Albert, dem Vertreter der Wertvorstellungen der Aufklärung, und Werther, der diese in Frage stellt, findet ein für das 18. Jahrhundert zentraler Diskurs über den Selbstmord statt. Während Albert einen Menschen, der sich von seinen Leidenschaften hinreißen lässt, als Wahnsinnigen abwertet, argumentiert Werther mit Entschiedenheit gegen solche Pharisäer-Maßstäbe, mit denen man nicht »außerordentliche Menschen«<sup>65</sup> beurteilen könne. Werther führt in diesem Zusammenhang den Begriff ›Krankheit zum Tode< ein, der, wie auch die spätere Darstellung von Sören Kierkegaard, auf die Lutherübersetzung von Johannes 11,4 zurückgeht; allerdings verleiht Werther ihm eine andere Bedeutung, mit der er versucht, die Motive des Selbstmords verständlich zu machen. Er weist auf die Grenzen der menschlichen Natur hin, welche »Freude, Leid, Schmerzen« nur »bis auf einen gewissen Grad ertragen« kann und zugrunde geht, »sobald der überstiegen ist«.<sup>66</sup> In einer Kritik an einem Aufsatz über den Selbstmord wird der Schüler Georg Büchner den Sachverhalt geradezu medizinisch so formulieren: »Der Selbstmörder aus physischen und psychischen Leiden ist kein Selbstmörder, er ist nur ein an Krankheit Gestorbener«.<sup>67</sup> Für Albert sind solche Ansichten »sehr paradox«<sup>68</sup> und unwürdig für »einen Mensch[en] von Verstande«, während Werther den Verstand gegenüber einer Leidenschaft abwertet, welche die »Grenzen der Menschheit« übersteigt.<sup>69</sup> Bald nach diesem Grundsatzgespräch mit Albert verwandelt sich vor Werthers »Seele«, wie er dem Freund am 18. August mitteilt, »der Schauplatz des unendlichen Lebens [...] in den Abgrund des ewig offenen Grabes«.<sup>70</sup> Er sieht bereits für seine unglückliche Liebe »kein Ende als das Grab«.<sup>71</sup> Bald darauf kommt es dann zu einem emotionalen Gespräch über den Tod, wobei Lotte das Wort führt und von ihrer verstorbenen Mutter dergestalt eindringlich und auf gefühlvolle Weise spricht, dass selbst der rationale Albert »ganz aus seiner Fassung« gerät.<sup>72</sup>

Angeblich beschließt Werther ohne »romantische Überspannung, gelassen«, schon unmittelbar vor der Ossian-Rezitation, sterben zu wollen, um sich für Lotte zu opfern.<sup>73</sup> Nach der ekstatischen Rezitation, die Werther und Lotte für einen Augenblick die Welt um sich vergessen lassen, inszeniert Werther seinen Tod mit deutlichen Anspielungen auf die Passion Christi. Er schickt seinen Bedienten mit einem Zettel zu Albert, um von diesem die in ihrem Selbstmorddiskurs erwähnten

---

<sup>64</sup> Goethe, Goethes Werke (wie Anm. 7), Bd. VI: Romane und Novellen I, S. 14.

<sup>65</sup> Goethe, Goethes Werke (wie Anm. 64), S. 47.

<sup>66</sup> Goethe, Goethes Werke (wie Anm. 64), S. 48.

<sup>67</sup> Georg Büchner, Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden, hg. von Henri Poschmann, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1999, S. 42.

<sup>68</sup> Goethe, Goethes Werke (wie Anm. 64), S. 48.

<sup>69</sup> Goethe, Goethes Werke (wie Anm. 64), S. 50.

<sup>70</sup> Goethe, Goethes Werke (wie Anm. 64), S. 52.

<sup>71</sup> Goethe, Goethes Werke (wie Anm. 64), S. 55.

<sup>72</sup> Goethe, Goethes Werke (wie Anm. 64), S. 59.

<sup>73</sup> Goethe, Goethes Werke (wie Anm. 64), S. 104.

Pistolen für eine angebliche Reise zu erbitten. Als Werther hört, dass der Bediente die Waffen aus Lottes Hand erhalten hatte, lässt er sich Brot und Wein kommen, schreibt seine Abschiedsbriebe. Lotte teilt er im Bibelton mit, dass er nicht schaudern werde, »den kalten schrecklichen Kelch zu fassen, aus dem [er] den Taumel des Todes trinken soll«.<sup>74</sup> Er begründet seinen Selbstmord als Opfertod für Lotte, den er auch um Mitternacht am 23. Dezember ausführt. Nicht ohne Grund hat Herbert Schöffler anhand von Nachweisen der biblischen Anspielungen im Text die »Leiden des jungen Werthers« als eine *Passio Wertheri adolescentis*, einen »Leidens- und Sterbensbericht« bezeichnet.<sup>75</sup>

Auch der Protagonist von Kleists letztem Drama versteht seinen freiwilligen Tod als Opfertod, aber die Gründe, die ihn dabei leiten, könnten nicht unterschiedlicher sein. Es ist eben nicht die Liebe zu Natalie, die den Prinzen von Homburg dazu bewegen, den Tod zu erdulden (DKV II, Vs. 1745), sondern er will, wie er im Kreis der Offiziere im 7. Auftritt des fünften Akts verkündet, »das heilige Gesetz des Kriegs, / Das [er] verletzt, im Angesichte des Heers, / Durch einen freien Tod verherrlichen« (DKV II, Vs. 1750–1753). In dem Diskurs mit Albert führt Werther von mehreren Begründungen des Opfertodes auch die patriotische Befreiungstat vom Joch eines Tyrannen auf. Im letzten Drama Heinrich von Kleists richtet sich dieses patriotische Opfer gegen Napoleon. Knapp ein halbes Jahr nach Fertigstellung des Stücks spricht er in einem Brief an seine Vertraute Marie von Kleist deutlich seine Befürchtungen aus: »Die Zeit ist ja vor der Thür, wo man wegen der Treue gegen [den preußischen König], der Aufopferung und Standhaftigkeit und aller andern bürgerlichen Tugenden, von ihm selbst gerichtet, an den Galgen kommen kan« (DKV IV, 509). Immerhin scheint die ebenso metaphorisch-poetische als ästhetische Liebes- oder Verlobungsszene im 6. Auftritt des zweiten Akts, in der sich der Prinz bereits als Nachfolger des totgeglaubten Kurfürsten fühlt, nach seinem Entschluss, »das heilige Gesetz des Kriegs« durch »einen freien Tod [zu] verherrlichen«, am Ende eine offizielle Bestätigung zu finden.

Ich möchte mich im Folgenden auf drei Szenen beschränken, auf den ersten Auftritt des Ersten Akts, den fünften Auftritt des Dritten Akts und die Schlussszene. Graf von Hohenzollern führt, aus welchen Motiven auch immer, seinen Freund Homburg der Kurfürstlichen Familie als Nachtwandler und Sternngucker vor, der damit beschäftigt ist, »sich träumend«, wie es eigens heißt, den »prächt'gen Kranz des Ruhmes einzuwinden« (DKV II, Vs. 27f.), den Heldenlorbeer. Die Inszenierung, die Hohenzollern beginnt und der Kurfürst fortsetzt, machen den Schlafwandler zur Versuchsperson. Der Kurfürst vor allem will herausfinden, welche Ehrgeizträume »dieses jungen Toren Brust« bewegen und »wie weit er's treibt« (DKV II, Vs. 55, 64). Während die Herzogin und Natalie den jungen Mann für krank und hilfebedürftig halten, beteuert der Graf von Hohenzollern, dass sein Freund absolut gesund sei. Die systematische Verdinglichung und Depersonalisierung im hämischen Theaterprozess, an dem Hohenzollern durchaus aktiv mitwirkt

---

<sup>74</sup> Goethe, Goethes Werke (wie Anm. 64), S. 123.

<sup>75</sup> Herbert Schöffler, Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Essays zur Geistes- und Religionsgeschichte, Göttingen 1967, S. 167.

und sich nicht scheut, auf die narzisstische Mädcheneitelkeit des hohen Offiziers anzuspielen, wird erst beendet, als das Opfer der Veranstaltung ein Pfand, einen Signifikanten und, wie sich dann herausstellt, einen Fetisch bei der Namen- und Wirklichkeitssuche erhascht, der Aufklärung in die Traumszene bringen soll. Am Ende schickt der Kurfürst den wie auch immer erniedrigten Helden und General der Reiterei ins Nichts zurück, in dem die Ehrgeizvisionen der Traumwelt ein für allemal erloschen und versinken sollen.

Als Homburg dann von dem Kriegsgericht zum Tode verurteilt wird, weil er eigenmächtig gegen die befohlene Order verstößen hat, ergreift den kriegserprobten Prinzen eine existentielle Todesfurcht, die selbst Natalie nicht verstehen kann. »Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben / Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!« (DKV II, Vs. 1003f.), klagt er der Kurfürstin auf Knieen. Er will auf alle Ansprüche auf Ruhm und Glück, also selbst auf Natalie verzichten und sich auf seine Güter zurückziehen und »in den Kreis herum das Leben jagen, / Bis es am Abend niedersinkt und stirbt« (DKV II, Vs. 1035f.). Natalie, die sich beim Oheim für ihn einzusetzen verspricht, empfiehlt nichtsdestoweniger dem »junge[n] Held[en]«, beim Rückweg ins Gefängnis sich »noch einmal ruhig / Das Grab«, anzuschauen, denn es sei nicht »finstrer und um nichts breiter«, als es ihm »tausendmal die Schlacht gezeigt!« (DKV II, Vs. 1054–1057) Wie man die Szene auch interpretieren mag, es ist in jeder Hinsicht bemerkenswert, mit welcher geradezu atemberaubenden authentischen Intensität es Kleist gelingt, diese Todesfurcht seines Protagonisten bis in die letzten Fasern verbaler Todesängste auszudrücken. Bekanntlich hatte er der Verlobten am 21. Juli 1801 von einem »unerhörten Sturm« auf dem Rhein berichtet, der eine »ganze Gesellschaft im Schiff «in Schrecken setzte«, und dieses Verhalten dergestalt verurteilt: »Ach, es ist nichts ekelhafter, als diese Furcht vor dem Tode!« (DKV IV, 247). Das Leben wird hier als »das einzige Eigenthum« bezeichnet, »das nur dann etwas werth ist, wenn wir es nicht achten«. In einem Brief an die Stiefschwester formuliert er den Gedanken im Mai 1802 mit einem ästhetischen Begriff: »Denn das Leben hat doch immer nichts Erhabneres, als nur dieses, daß man es erhaben wegwerfen kann« (DKV IV, 307). Wer so abschätzig vom Leben redet und doch auf der anderen Seite eine Angst vor dem Tode darzustellen vermag, die bis in die letzte Faser der Existenz reicht, muss auch mit dieser Seite des Lebens vertraut gewesen sein, wie es für den zeitgenössischen Todesdiskurs durchaus keine Seltenheit darstellt. In der Schlusszene des Stücks wird die Überwindung der Todesfurcht mit der poetischen Vision der Unsterblichkeit auf eine höhere Ebene gehoben. Wenn auch in der ersten Zeile von Homburgs Monolog Klopstocks Ode »An Fanny« anklingt, die poetische Instrumentalisierung ist durchweg die von Kleist. Eine Variante der an beiden Schultern wachsenden Flügel findet sich auch in seinem Abschiedsbrief an Sophie Müller (DKV IV, 511). In der letzten Szene wird gewissermaßen die Traumszene, in welcher der Kurfürst den somnambulen General ins Nichts verwiesen hat, positiv aufgeführt, sie kippt gewissermaßen vom Traum in die Wirklichkeit um. Allerdings fällt der Prinz in Ohnmacht, er ist also ohne Bewusstsein und hält, als er wieder zu sich kommt, die Wirklichkeit für einen Traum. Kottwitz scheint das zu bestätigen, was den Visionscharakter dieser Schlusszene noch unterstreicht.

Werther verweist, nachdem sein Fluchtversuch in die politische Karriere gescheitert ist, auf eine edle Art von Pferden, »die, wenn sie schrecklich erhitzt und aufgejagt sind, sich selbst aus Instinkt eine Ader aufbeißen, um sich zum Atem zu helfen«. Er wendet diesen Hinweis ohne Umschweife mit folgenden Worten auf seinen Zustand an: »So ist mir's oft, ich möchte mir eine Ader öffnen, die mir die ewige Freiheit schaffte.<sup>76</sup> Als letzter Ausweg aus seinem, wie er meint, hoffnungslosen Zustand bleibt für ihn nur noch der Selbstmord, den er allerdings als einen Opfertod für Lotte versteht. Während Werther seinen Tod mit biblischen und literarischen Anspielungen und Verhaltensritualen als eine verschlüsselte *imitatio Christi* versteht und inszeniert, ist der Prinz von Homburg weitgehend das unbewusste und bewusste Objekt von Inszenierungen, deren Opfer er wird, was nicht zuletzt der Graf von Hohenzollern dem Kurfürsten vorwirft (V,5), der seinerseits nicht ganz zu Unrecht der »delphschen Weisheit [seiner] Offiziere« (DKV II, Vs. 1720), eben Hohenzollern, die Schuld an dem angeblichen Scherz gibt. Das Todesurteil des Kriegsgerichts ruft bei Homburg Bitterkeit und Unverständnis und schließlich eine existentielle Todesangst hervor, die nicht nur im Stück bei Natalie auf Unverständnis stößt, sondern auch von Hegel bis Fontane massiv kritisiert wurde.<sup>77</sup> Allerdings hat der Dramatiker Friedrich Hebbel erkannt, dass gerade »durch die bloßen Schauer des Todes [...] die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden<sup>78</sup> erreicht wurde. Der Prinz besinnt sich auf die Autonomie seiner Person, beschließt aus freien Stücken, wenn man den Brief des Kurfürsten nicht als eine weitere Inszenierung in Anschlag bringen, sondern die Wende bereits im vorausgehenden Monolog (IV,3) erkennen will, durch sein Selbstopfer das Kriegsgesetz zu verherrlichen, das vorher von ihm, den anderen Offizieren und natürlich auch von Natalie grundlegend dem Zweifel ausgesetzt worden war. Mit seiner Todesbereitschaft schließt er sich fast an den Mündigkeitsdiskurs der Aufklärung an, wie ihn auch Schiller in seinen Dramen immer wieder mit den Mitteln seiner dramaturgischen Ästhetik praktiziert hat.

Obwohl der Tod in Kleists Leben und Werk, wie Günter Blamberger zu Recht betont, »eine zentrale Denkfigur von der Kindheit an<sup>79</sup> ist, sind seine Todesdarstellungen zum Teil auffallend radikal und anti-idealisch. Sie unterscheiden sich darin beispielsweise auch von dem Todesexperten der Romantik, von Novalis, allerdings weniger von Zeitgenossen wie August Klingemann, Jean Paul oder E.T.A. Hoffmann. Auch die Einsicht, dass »Erhaltung nur durch Zerstörung möglich [ist], so wie oft Leben nur aus dem Tode hervorgeht«,<sup>80</sup> widerspricht keines-

---

<sup>76</sup> Goethe, Goethes Werke (wie Anm. 64), S. 71.

<sup>77</sup> Vgl. Fritz Hackert (Hg.), Heinrich von Kleist. *Prinz Friedrich von Homburg. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1979, S. 127–139.

<sup>78</sup> Friedrich Hebbel, *Der Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin*. Ein Schauspiel von Heinrich Kleist. In: Ders., Friedrich Hebbel's sämmtliche Werke, Elfter Band: Charakteristiken – Kritiken, Hamburg 1867, S. 176–194, hier S. 176.

<sup>79</sup> Günter Blamberger, *Tod [Art.]*. In: Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ingo Breuer, Stuttgart und Weimar 2009, S. 369f, hier S. 369.

<sup>80</sup> Walter Hinderer, *Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist*, Würzburg 2011, S. 57.

wegs dem zeitgenössischen Todesdiskurs, allerdings hat wohl kaum jemand mit einer solchen Entschiedenheit wie eben Kleist argumentiert, dass das Leben nur dann etwas wert sei, »wenn wir es nicht achten«. Für ihn besteht die höchste Lebenskraft eben darin, das Leben opfern zu können (DKV IV, 247), was man vielleicht sogar auch für Hölderlins *›Empedokles‹* reklamieren könnte. Allerdings macht es einen essentiellen Unterschied, ob sich solche Ansichten und Darstellungen eines Autors auf literarische oder poetische Handlungen beschränken oder in einer bewussten Entscheidung zum Selbstmord führen. Man scheint heute Kleists Freitod als eine mehr oder weniger erfolgreiche Inszenierung zu verstehen, die sich »ins Gedächtnis« eingebettet und »auch die Erinnerung an seine Werke lebendig erhalten hat«.<sup>81</sup> Doch ich meine, dass auch der spektakulärste Selbstmord nicht die Werke lebendig halten kann, wenn sie nicht die außerordentliche Qualität besitzen, die eben für die Dramen und Erzählungen Kleists charakteristisch sind.

Was die diversen Vorbereitungen zum gemeinsamen Tod mit Henriette Vogel betrifft, so scheinen sich mir die Abschiedsbriebe der beiden bis zu der von August Sauer als »Todeslitanei« bezeichnenden und von Holger Helbig und Günter Blamberger gattungsmäßig als »Liebesbrief« (Helbig) und »Spiegelbrief« (Blamberger) eingeordneten Texte kaum als Beweisstücke für eine bewusste Inszenierungsstrategie zur Sicherung des Nachruhms zu eignen. Hans-Joachim Kreutzer hat in seinem spartanischen Bändchen über Heinrich von Kleist zu bedenken gegeben, dass die »Todesart, die [er] gewählt hat, Mord und Selbstmord oder Doppelsebstmord, [...] nicht leicht zu beschreiben [sei], geschweige denn zu erklären«.<sup>82</sup> Man kann, wie László F. Földényi vorgeschlagen hat, Kleists Tod als eine Art »Auflehnung gegen die Kausalkette der Welt [...] betrachten« und als ein »Übermaß von Leben«<sup>83</sup> verstehen, doch der plötzliche Entschluss scheint erst in dem Augenblick erfolgt zu sein, als er eine Partnerin gefunden hatte, die bereit war, mit ihm zu sterben. Nimmt man Kleists Abschiedsbriebe ernst, so spricht er in dem ersten dieser Briefe an Marie von Kleist davon, dass seine Seele durch die andere Freundin »zum Tode ganz reif geworden« sei und er fügt den auch für Marie sicher schmerzlichen Hinweis auf Ulrike an, welche die Kunst nicht verstanden habe, »sich aufzuopfern, ganz, für das was man liebt, in Grund und Boden zu gehn« (DKV IV, 507). Da ihre Briefe, die ihm wie Kleist einen Tag später an sie schreibt, »das Herz zerspalten« (DKV IV, 508) hätten, nicht erhalten sind, lassen sich nicht einmal Vermutungen darüber anstellen, mit welchen Argumenten sie versucht hat, ihm den Entschluss zum Selbstmord auszureden.

Obwohl Kleist in seinem Brief an Marie vom Oktober von der Lust gesprochen, »bei einem tüchtigen Manne zu sein«, denn »in solcher Nähe und unter solchem Schutze« würden Kräfte »wieder zu einem neuen freudigen Leben« aufwachen, und von einem offenbar anregenden Gespräch mit Gneisenau berichtet

---

<sup>81</sup> Blamberger, Tod (wie Anm. 79), S. 370.

<sup>82</sup> Hans Joachim Kreutzer, Heinrich von Kleist, München 2011, S. 117f.

<sup>83</sup> Günter Blamberger, László F. Földényi, Joachim Pfeiffer, Eva S. Poluda, Alexander Weigel und Gisela Stelly, Kleists letzte Inszenierung. Podiumsdiskussion in der Akademie der Künste in Berlin, 12.10.2000. In: Kjb 2001, S. 245–264, hier S. 249f.

hatte, scheinen seine Hoffnungen in der Tat, wie befürchtet, »wieder vom Winde verweht« (DKV IV, 505) worden zu sein. In dem Brief vom 10. November führt er dann verschiedene Gründe auf, familiäre und politische, die zu der allgemeinen Verzweiflung und einer bitteren Lebensenttäuschung geführt haben. Im Gegensatz dazu steht dann die Metapher von der »jauchzende[n] Sorge [...], einen Abgrund tief genug zu finden um mit ihr [Henriette] hinab zu stürzen« (DKV IV, 509). Man könnte das als ein Symptom einer absoluten Ichverkleinerung und Selbstentfremdung diagnostizieren, doch Kleist malt im nächsten Brief vom 12. November 1811 die Abwechslung von Tod und Liebe als einen seligen Moment aus, ja, er kniee sogar morgens und abends nieder, was er nie gekonnt habe, »und bete zu Gott«. Der »wollüstigste[ ] aller Tode«, so schreibt er, würde ihm das »allerqualvollste« (DKV IV, 510) Leben, das je ein Mensch geführt habe, vergüten.

Die religiöse Wendung, die Kleist in diesem Brief andeutet, steht allerdings im Gegensatz zu den Anordnungen, welche die beiden zum Tode Entschlossenen getroffen haben. Nur der Familienfreund der Vogels, Ernst Friedrich Peguilhen, sprach von »schwärmerischen religiösen Gesinnungen«, welche Kleist und Henriette Vogel teilten, sie wären außerdem »ganze Abende am Fortepiano gesessen« und hätten »geistliche Choräle gespielt, und zusammen gesungen« (LS 522). Es ist nicht auszuschließen, dass die beiden an einen Neubeginn nach dem Tode, an die Unsterblichkeit im Sinne von Homburgs Monolog in der vorletzten Szene geglaubt haben, an ein nicht näher bestimmbar Numinoses, aber man findet weder in ihren Abschiedsbriefen noch in ihren schriftlichen Verfügungen Spuren einer traditionellen oder schwärmerischen religiösen Einstellung. Die »langen Flügel[ ] an den Schultern« und das Bild von den »zwei fröhliche[n] Luftschiffer[n]« sind wie die »himmlische[n] Fluren und Sonnen« (DKV IV, 511) literarische Metaphern für die andere Welt. Wie Fichte verstanden sie »die Todes-Stunde« als »Stunde der Geburt zu einem neuen herrlichern Leben« und den Tod selbst als das »sichere Ende alles Schmerzes, und aller Empfänglichkeit für den Schmerz«.<sup>84</sup> Trotz allem ist die »Freude und unaussprechliche[ ] Heiterkeit« (DKV IV, 513), die Kleist in seinem Abschiedsbrief an Ulrike rühmt, ebenso erstaunlich wie die messerscharfe, radikal unsentimentale Formulierung von Schmerz. Ich denke etwa an die vielzitierte Stelle in dem Brief vom 10. November 1811 an Marie. Kleist beschreibt seinen Zustand ebenso präzis wie anschaulich: »meine Seele ist so wund, daß mir, ich mögte fast sagen, wen ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe thut, das mir darauf schimmt« (DKV IV, 508).

Kleists Abschiedsbriebe sind fern von aller Theatralik und allem Bühnenbewusstsein, sie belletrisieren auch nicht den Ernst der Lage und vermeiden jede Art von Selbstmitleid. Für mich ist und bleibt es erstaunlich, mit welcher Sachlichkeit und Umsicht die beiden die nötigen Anstalten getroffen und mit welcher Leichtigkeit, ja Unbekümmertheit sie ihre letzten Studien verbracht haben. Der Taglöhner Johann Friedrich Riebisch berichtet als Augenzeuge wie »beide Fremde Hand in Hand den Berg hinunter nach dem See« sprangen. »schäkernd, und sich jagend, als

---

<sup>84</sup> Johann Gottlieb Fichte, Schriften zur Wissenschaftslehre. Werke I, hg. von Wilhelm G. Jacobs, Frankfurt a.M. 1997, S. 371.

wenn sie Zeck spielten«. Er habe selten »2 Leute gesehen, die so freundlich zusammen gewesen wären, wie diese auf dem Berge. Sie nannten sich beständig Kindchen, Liebes Kindchen und waren außerordentlich vergnügt«.<sup>85</sup> Die sogenannte »Todeslitanie«, die beiden »Spiegelbriefe«,<sup>86</sup> scheinen mir gerade diese Leichtigkeit und Ausgelassenheit zu reflektieren. Es sind spielerische Texte, Wortpaletten, deren Teile Zitate und Anspielungen enthalten, die aber gleich wieder auf lustige Weise parodiert oder ironisiert werden. Meiner Ansicht nach sollte man diesen Texten nicht eine literarische Qualität zusprechen, die sie nicht besitzen und die auch dem ausgelassenen und fröhlichen Spielcharakter nicht gerecht werden. Holger Helbig schwingt sich sogar zu folgendem überraschenden Werturteil auf: »Der Text wird von seinen herkömmlichen kommunikativen Funktionen befreit und damit zur Kunst. Wenn je zwei Briefe in den Bereich der Kunst gehörten, dann diese«.<sup>87</sup>

Was die Tötung und den Selbstmord am Wannsee betrifft, so löste das, was zu erwarten war, nach der Tat eine Diskussion unter den Freunden und Missfallen bei den Feinden und dem preußischen König aus (LS 540–544; NR 9–103). Zweifelsohne gehört der freiwillige Tod Heinrich von Kleists wie ähnliche Fälle zum kulturellen Gedächtnis, aber sein Nachruhm wird allein durch die außerordentliche literarische Qualität seines Werkes bestimmt. Was die angebliche Selbstinszenierung seines Todes betrifft, so ist mir kein Beispiel bekannt, in dem zwei Menschen, die gemeinsam sterben wollten, mit einer dergestalt ausgelassenen Heiterkeit das geplante Ende erwartet haben. Doch das scheint den Zeitgenossen kaum aufgefallen zu sein. Selbst Thomas Mann, der doch ein Gespür für extreme und schwierige Verhaltensweisen besaß, ging nicht auf den in den Briefen so anschaulich artikulierten »Strudel von nie empfundner Seeligkeit« (DKV IV, 510) ein. Für ihn war Kleist ein tief unglücklicher, um das Unmögliche ringender Sonderling, »von psychogenen Krankheiten niedergeworfen alle Augenblicke und zu frühem Tode bestimmt«. Nichtsdestoweniger hat er dem Dichter und Dramatiker folgendes unvergessliche Denkmal gesetzt:

Er war einer der größten, kühnsten, höchstgreifenden Dichter deutscher Sprache, ein Dramatiker sondergleichen, – überhaupt sondergleichen, auch als Prosaist, als Erzähler, – völlig einmalig, aus aller Hergebrachtheit und Ordnung fallend, radikal in der Hingabe an seine exzentrischen Stoffe bis zur Tollheit, bis zur Hysterie [...].<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Georg Minde-Pouet, Kleists letzte Stunden. Teil I: Das Akten-Material, Berlin 1925, S. 38.

<sup>86</sup> Vgl. Günter Blamberger, Ökonomie des Opfers. Kleists Todes-Briefe. In: Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung, hg. von Detlev Schöttker, München 2008, S. 145–160, bes. S. 156–160.

<sup>87</sup> Holger Helbig, Herr von Kleist und Frau Vogel beschließen ihren Tod und verwirren die Wissenschaft. Der Briefwechsel zwischen Heinrich von Kleist und Henriette Vogel als philologische Grenzsituation. In: Grenzsituationen. Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur, hg. von Dorothea Lauterbach, Uwe Spörl und Uli Wunderlich, Göttingen 2002, S. 107–130, hier S. 128f.

<sup>88</sup> Thomas Mann, Heinrich von Kleist und seine Erzählungen. In: Ders., Gesammelte Werke in zwölf Bänden, hg. von Hans Bürgin, Bd. IX: Reden und Aufsätze 1, Frankfurt a.M. 1960, S. 823–842, hier S. 823.

Gerhard Neumann

## OPFER-APORIEN Iphigenie und Penthesilea

Zwei Werte hat ein jeder Mensch: den einen  
Lernt man nur kennen aus sich selbst, den andern  
Muß man erfragen. (SW<sup>9</sup> I, 79)

### I.

Im 24. Auftritt, dem letzten der Penthesilea-Tragödie, erfindet die Titelheldin ein Todes-Ritual, das viele Rätsel aufgibt und offen lässt. Es heißt da:

Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,  
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,  
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.  
[...]  
Und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;  
Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:  
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ists gut.  
*Sie fällt und stirbt.* (SW<sup>9</sup> I, 427)

Diese überaus merkwürdige, ja einzigartige Textstelle wirft eine Frage – auf neue Weise – auf, die schon seit der Antike virulent ist: die Frage nach der Funktion des Menschenopfers und seiner Ritualisierung in der Kultur. In dieser verborgen sind zwei weitere Probleme: die Frage nach dem Tieropfer, als Vermeidung des Menschenopfers; und die damit zusammenhängende nach der »Stellvertretung« anstelle der »Realpräsenz« im Opfer. Dabei ist von drei Beobachtungen auszugehen. Dieses unerhörte Ritual, das Penthesilea erfindet, wird erstens ohne externe Instanz vollzogen, die das Opfer fordern oder gar erzwingen könnte; es lässt zweitens offen, wie das Opfer selbst seine Rolle einschätzt, als frei gewählte zum Beispiel oder als erzwungene – wodurch und durch wen? Und das Ritual fungiert offenbar drittens ohne Kontext, ohne Kommunikations-Milieu oder Kommunikations-Partner, für den dieses Ritual vollzogen werden könnte, als Sühne-Ereignis etwa oder beispielsweise im Sinne eines Sündenbocks. Mit einem Wort: Was hier fehlt, ist, rhetorisch gesprochen, die Apostrophe, die Anrede an ein Du, an ein Anderes, an eine höhere Instanz.

Das Problem, das mich in diesem Zusammenhang beschäftigen wird, ist die soziale Funktion des »erfundenen Rituals«. Gibt es so etwas überhaupt? Sind nicht

Rituale immer schon da, wenn es um Ordnungs-Stiftung geht? Durch welche Theorie ist diese Annahme gedeckt?

Die in den Sozial- und Kulturwissenschaften kursierenden Ritual-Theorien tragen auf den ersten Blick nicht unbedingt zum Verständnis dieser Rätselstelle im Kleistschen Text bei. Ich lasse einige dieser Theorien Revue passieren.<sup>1</sup> Da ist zum Beispiel Victor Turners generelle These von der Bändigung überschüssiger Gewalt durch das Ritual,<sup>2</sup> jener Gewalt, die bei der Stiftung von kultureller Ordnung frei wird – ein Vorgang, innerhalb dessen die antike Tragödie ihren Ursprung hat (*Orestie*). Da ist der Altphilologe Walter Burkert, der das Ritual durch die Jagd – und das durch diese wiederum ermöglichte Gastmahl – entstehen lässt: »Die ideale Jagd wird zum Opfer«, schreibt er; und »das Opfer wird zur Jagd«.<sup>3</sup> Von entscheidender Bedeutung ist dann für Burkert, dass die Zuteilung des Fleisches als ein initialer Vorgang kultischer und sozialer Ordnungsstiftung betrachtet werden kann. Die Moiren, die Schicksalsgöttinnen, sind, wie die Etymologie des Namens ausweist, ursprünglich die ›Fleischverteilerinnen‹. Die Tragödie, so Burkert, hat ihren Ursprung in diesem Feld. Eine dritte These in Bezug auf das Ritual und seine soziale Funktion hat René Girard beigesteuert. Für ihn sind Rituale Ventile für überschüssige Gewalt.<sup>4</sup> Catherine Bell schließlich hat die gesellschaftliche Funktion des Rituals noch verschärft herausgearbeitet. Für sie sind Rituale ›strategische Formen der Sozialisation‹; der interessanteste Punkt sei dabei aber der, wo die Relais-Struktur des Rituals in den Blick kommt; wo der sakrale Bezug des Rituals in dessen säkularen ›umspringt‹.<sup>5</sup>

Wirft man von diesen Ritual-Modellen einen Blick zurück auf den 24. Auftritt der Penthesilea, so scheinen sie alle zu seiner Erklärung nicht eigentlich beizutragen. Das Opfer Penthesileas ist, wenn man es denn so nennen will, allein verantwortet und allein vollzogen, ohne Rücksicht auf ein soziales Milieu: Es ist erfunden. Es gibt keinen anderen, der das Opfer vollzieht, denn das eigene Gefühl ist die Waffe, die den Tod bringt. Diese Tat ist von niemand erzwungen und für niemanden dargebracht. Die Forschung hat versucht, diesen Befund zu psychologisieren: Ich denke etwa an die vorzülichen Aufsätze von Günter Blamberger und

---

<sup>1</sup> Hier seien einige neuere Äußerungen zu Begriff und Funktion des Rituals genannt: Michael Ott, Ritualität und Theatralität. In: *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*, hg. von Gerhard Neumann, Caroline Pross und Gerald Wildgruber, Freiburg i.Br. 2000, S. 310–342; Gerhard Neumann, Rituale der Liebe. In: *Die neue Kraft der Rituale*, hg. von Axel Michaels, Heidelberg 2008, S. 45–65; Gerhard Neumann, Begriff und Funktion des Rituals im Feld der Literaturwissenschaft. In: *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, hg. von Gerhard Neumann und Sigrid Weigel, München 2000, S. 19–52.

<sup>2</sup> Vgl. Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a.M. und New York 1989.

<sup>3</sup> Vgl. Walter Burkert, *Anthropologie des religiösen Opfers. Die Sakralisierung von Gewalt*, München 1983, S. 31.

<sup>4</sup> Vgl. René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Zürich 1987. Ders., *Ausstoßung und Verfolgung. Eine historische Theorie des Sündenbock*, Frankfurt a.M. 1992.

<sup>5</sup> Vgl. Catherine Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York und Oxford 1992.

Anthony Stephens über den Opfergedanken im Werk Kleists.<sup>6</sup> Der »Freitod« Penthesileas, so Stephens, sei der »Eingang in die Freiheit und Abschied von der Uneinigkeit mit sich selbst«. Penthesilea sterbe »einzig und allein für sich selbst«, und zwar, »um ihrer unerträglichen Verstrickung in Schuld und Widersprüche zu entkommen«.<sup>7</sup> Damit stünde die Szene des einsamen »Freitodes«, wie Stephens sagt, als eine Möglichkeit in einer Serie von Möglichkeiten zwischen designiertem und ausgebliebenem Opfer, zwischen Sanierung der kulturellen Ordnung und folgenlosem Freitod (Selbst-Mord), vergegenwärtigt im Ritual.

Dieses Problem von prätendierter Funktionalität oder, genauer gesagt, von Dysfunktionalität des Selbstopfers ist im Abendland durch zwei paradigmatische Figuren präsent: Abrahams Sohn Isaak im alten Testament und Jesus im Neuen Testament. Weder Isaak noch Abraham nehmen Stellung zur Funktion und zum Adressaten des Opfers – sie unterwerfen sich ganz einfach als designierte Opfer und akzeptieren zum Schluß ebenso bereitwillig das Ausbleiben dieses Opfers. Und nun gar der zweite Fall: Jesus, der Menschensohn, hat nach dem Figuralprinzip, wie es die Kirchenväter erfanden und Erich Auerbach es beschrieb,<sup>8</sup> die Verheißung, die das Modell Isaaks aus dem Alten Testament vorgibt, im Neuen Testamente erfüllt. Er unterwirft sich dem Vollzug und ist ebenfalls in seinem Opfer allein: von Gott und den Menschen verlassen. Die Problematik dieses Opfers ohne Umfeld sozusagen – als Frei-Tod im Wortsinne verstanden – hat Kleist genau gesehen und seinerseits psychologisiert. In einem Brief vom 5. September 1800 schreibt er an Wilhelmine von Zenge:

Doch ganz auf sein Selbstbewußtsein zurückgewiesen zu sein, nirgends ein paar Augen finden, die uns Beifall zuwinken – und doch *recht tun*, das soll freilich, sagt man, die Tugend des Helden sein. Aber wer weiß ob Christus am Kreuze getan haben würde, was er tat, wenn nicht aus dem Kreise wütender Verfolger seine Mutter und seine Jünger feuchte Blicke des Entzückens auf ihn geworfen hätten. (SW<sup>9</sup> II, 548)

Es ist ganz offensichtlich, dass Kleist Schwierigkeiten mit der Funktionalisierung des Opfers bei der Herstellung von Individualität in der Kultur hat. Um dieses Dilemma zu beschreiben, ziehe ich probeweise eine weitere Ritual-Formel heran, die auf die Subjekt-Bildung in der Kultur zielt. Sie ist rudimentär, daher aber anpassbar auch an Sondersituationen.

---

<sup>6</sup> Vgl. Anthony Stephens, Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1994, S. 193–248; Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 450–468 (Kap. »Ökonomie und Anökonomie des Opfers. Kleists letzte Inszenierung. Der Freitod am Wannsee«).

<sup>7</sup> Stephens, Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist (wie Anm. 6), S. 216.

<sup>8</sup> Vgl. Erich Auerbach, Figura. In: Archivum Romanicum 22 (1938), S. 436–489; wieder abgedruckt in: Erich Auerbach, Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern und München 1967, S. 55–92.

## II.

In seinem Aufsatz »Sacrifice as Quintessential Process« schlägt Victor Turner folgende – lakonisch strukturelle – Definition des Rituals als Opfer vor: »The structural self is immolated to liberate the antistructural identity« (Im Ritual wird das strukturelle Selbst geopfert und setzt die antistrukturrelle Identität frei).<sup>9</sup> Diese Formel richtet die Aufmerksamkeit auf die Dynamik der Identitätsbildung durch das Ritual des Opfers in der Kultur. Das Opfer hat hier seine Stelle zwischen unstrukturiertem Magma des Lebensstoffes – wie Castoriadis vielleicht gesagt hätte – und sozialer Strukturierung durch Formen der kulturellen Ordnung. Das Opfer-Ritual zerlegt sozusagen das soziale Selbst und lässt es, verwandelt durch die Gegenstruktur der Lebendynamik, wieder zu einem veränderten Identitäts-Kern zusammenwachsen. Es ist ein Prozeß der Umstrukturierung, der Neubestimmung von Identität im Lauf einer Lebenskarriere, ein Ereignis, das schon das antike Drama kennt. Schlüsselfiguren bei dieser Erkundung der dynamischen Umstrukturierung von Identität sind Frauen – ihre Begegnung mit dem Fremden und ihr Umgang mit diesem Fremden durch Bildung einer verwandelten Identität; wobei das Fremde in doppeltem Sinne zu verstehen ist: als das Fremde des anderen Geschlechts und als das Fremde der anderen Kultur. Judith Butler hat gelegentlich von gender trouble gesprochen;<sup>10</sup> ich möchte den Begriff des *culture trouble* für diese doppelt spezifische Fremheitserfahrung hinzufügen. Musterbeispiele für diese zweifache Irritation bei der Herstellung von Individualität in der Kultur sind in der Antike die Frauenfiguren der Iphigenie und der Medea, nicht zu vergessen: Antigone. In der deutschen Klassik ist es Goethes »Iphigenie auf Tauris«, die diesen doppelten trouble in der Kultur offenbart; im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts nimmt hierbei Grillparzers großartige Trilogie »Das goldene Vließ« einen besonderen Platz ein.<sup>11</sup>

Ich möchte dieses Problem zunächst an den beiden Iphigenie-Dramen des Euripides – »Iphigenie in Aulis« und »Iphigenie bei den Taurern« – entwickeln und dann einen Blick auf Goethes »Iphigenie« werfen, bevor ich mich noch einmal Kleists »Penthesilea«-Tragödie zuwende.

Die beiden Dramen des Euripides sind Musterbeispiele für dasjenige, was ich mit Max Weber eine Kasuistik des nomologischen Wissens nennen möchte. Es sind Probelaufe zur Erkundung des Zusammenhangs von Gesetz und Schuld – im Zeichen des Rituals – in der griechischen Gesellschaft; und zwar, zeitlich wie argumentativ gesehen, *nach* der »Orestie«. Man kann ihr Thema die Frage nach den Ordnungsmustern nennen, die das kulturelle Leben regeln. Denn dort, im Wunder

---

<sup>9</sup> Victor Turner, Sacrifice as Quintessential Process Prophylaxis or Abandonment? In: History of Religions 16, No. 3 (Feb. 1977), S. 189–215, hier S. 214. Siehe auch Victor Turner, Das Ritual. Struktur und Antistruktur, Frankfurt a.M. und New York 1989.

<sup>10</sup> Vgl. Judith Butler, Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, New York 1990.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu meinen Aufsatz: Das goldene Vließ. Die Erneuerung der Tragödie durch Grillparzer. In: Tragödie. Idee und Transformation, hg. von Hellmut Flashar, Stuttgart und Leipzig 1997, S. 258–286.

der griechischen Tragödie, wird diese Frage zum erstenmal erörtert. Beide Dramen des Euripides stellen dann die Frage nach der Notwendigkeit oder Absurdität von Menschenopfern in der Kultur: am deutlichsten *Iphigenie in Aulis*. Ihr möchte ich mich zunächst zuwenden.<sup>12</sup> Am Anfang des Dramas steht die Forderung der Jagd-Göttin Artemis an den – im Troja-Feldzug begriffenen – Agamemnon, seine Tochter Iphigenie zu opfern, damit die Windstille, die die Schiffe an der Weiterfahrt hindert, aufgehoben werde und der Feldzug fortgesetzt werden könne: Die Devise, die hier gilt, lautet: Der Krieg steht an Bedeutung über allen anderen Dingen und Argumenten; und natürlich über einem Menschenleben.

Dieses geforderte Opfergeschehen wird von dem Aufklärer und Psychologen Euripides in seinem Drama jedoch von Anfang an in seiner Gültigkeit in Frage gestellt und die Problematik in Szene gesetzt schon an jener Stelle, wo Agamemnon den Befehl zur Herbeischaffung des Opfers Iphigenie in ein Schreibtäfelchen einträgt, zögernd wieder löscht und dann erneut niederschreibt;<sup>13</sup> und schließlich vollends realisiert als Kritik am Überlieferten, indem Euripides den Mythos einfach umschreibt, das überlieferte Narrativ verändert. Nach Euripides' Fassung der Geschichte hat die Göttin gar kein Menschenopfer gefordert. Das ganz Szenario erweist sich als Fehldeutung des (wahnsinnig gewordenen) griechischen Sehers Kalchas; die Windstille, die eingetreten ist, ist keine Strafe der in ihrem Jagdgeschick beleidigten Göttin gewesen, sondern ein *Fatum*. So kommt denn auch Artemis als *dea ex machina*, entführt Iphigenie nach Kolchis, um sie dort zur Priesterin und Pflegerin ihres Heiligtums zu machen – und ersetzt das Menschenopfer durch ein Tieropfer, in Gestalt einer bereitgestellten Hirschkuh.

Bemerkenswert bleibt hierbei, dass Iphigenie, das designierte Opfer, anders als Isaak und später Jesus, über ihre Opferrolle räsoniert und sich erst ganz zuletzt dem Argument fügt, dass sie *nicht* für die Buhlerin Helena – als eigentlicher Ursache des Krieges – sterben wird, sondern für Hellas, das die Kultur ordnende Staatswesen, dem sie selbst angehört. Die Einbettung des Opfers in den sozialen Zusammenhang ist also schon hier überdeutlich.

Wie es in der *Iphigenie in Aulis* um die Spannbreite zwischen »designiertem« und »ausgebliebenem« Opfer und um den Kompromiss des stellvertretenden (Tier-)Opfers geht, so auch in *Iphigenie bei den Taurern*.<sup>14</sup> Hier ist es Orest, der als designiertes Opfer auftritt. Er soll durch seine (von ihm selbst und den anderen nicht erkannte) Schwester, die Priesterin der Artemis, getötet werden. Zuletzt aber entgeht er – das Opfer bleibt aus – durch List und Flucht dem Opfertod. Dabei ist wichtig hervorzuheben, dass in dieser Tragödie die geforderte Opferung des Fremden – und zwar *jedes* Fremden, der das Land betritt – völlig unbegründet und unerklärt bleibt; vielmehr einfach als dem grausamen Barbarenkult geschuldet

---

<sup>12</sup> Vgl. Euripides, *Iphigenie in Aulis*, nach der Übersetzung von J.J.C. Donner, Stuttgart 2008.

<sup>13</sup> Vgl. Euripides, *Iphigenie in Aulis* (wie Anm. 12), S. 5.

<sup>14</sup> Vgl. Euripides, *Iphigenie bei den Taurern*, übers. und hg. von Paul Dräger, Stuttgart 2011.

erscheint. (Ist Agamemnons Opferbereitschaft unter diesem Gesichtspunkt dann auch als barbarisch einzustufen?)

Für die Frage nach der Notwendigkeit oder Absurdität des Menschenopfers in der Kultur von entscheidender Bedeutung ist aber nun eine weitere Thematik – die des Erkennens des Anderen, des Fremden – in einem zweiten Ritual, das zu demjenigen des Opfers hinzutrifft: Es ist das Ritual der »Erkennungsszene«, wie es Aristoteles in seiner »Poetik« bestimmt hat. Schon bei der Erörterung der »Anagnorisis«, wie Aristoteles diese Situation in seiner »Poetik« nennt, hat dieser die Kultivierung des genannten Erkennungsrituals als eine der entscheidenden Leistungen der Euripideischen »Iphigenie bei den Taurern« hervorgehoben. Die Erkennungsszene erweist sich also als komplementär zum Opferritual, zur Szene des Menschenopfers, weil sie diesem ein »rettendes« Wechselerkennen der Fremden entgegengesetzt und so das Opfer verhindert: an die Stelle der Tötung tritt der Dialog. Man kann also sagen: Der Vollzug des Opfers wird durch den Dialog, der die Fremdheit zwischen den Protagonisten zur Sprache bringt und potentiell behebt, hinausgeschoben: Der Dialog setzt das Ritual des Opfers außer Kraft. Bemerkenswert ist dabei zweierlei: Der Dialog zwischen Mann und Frau wird nicht (nur) als Liebesgeschichte gestaltet, sondern gleichsam als (humane) Geschwisterrede – daraus wird noch Goethe seine »werteufelt humane« Strategie des Iphigenie-Dramas ableiten. Und der Dialog als Medium der Wechselerkennung findet bei Euripides nur und ausschließlich zwischen den Griechen statt – nicht zwischen Griechen und Barbaren. Dies wird Goethe zu ändern suchen, und zwar mit der – von Adorno als solcher bezeichneten – »erpressten« Versöhnung<sup>15</sup> zwischen Iphigenie und Thoas, dem Barbaren. Bei Euripides dagegen drücken sich Orest und Pylades hier, Thoas dort, »mit verhüllten Gesichtern«, wie es im Text heißt,<sup>16</sup> aneinander vorbei.

Besonders interessant für den vorliegenden Zusammenhang ist aber, dass Euripides die Frage nach der Notwendigkeit oder Absurdität des Menschenopfers auf neue Weise und mit In-Anspruchnahme eines neuen Rituals beantwortet – und damit schon einen Schritt in Richtung der Goetheschen »Iphigenie« tut. Dabei ist noch Folgendes zu bemerken: Es scheint zwar zunächst, als biege sich die Tragödie bei Euripides, die ja selbst ursprünglich (nach Burkert) aus dem Opferritual hervorgegangen ist und die auf einer Meta-Ebene das Problem des Menschenopfers noch einmal zum Thema macht, doch wieder in ihren eigenen Ursprung zurück; und zwar dadurch, dass am Schluss des Dramas an den Protagonisten Orest von Seiten der Göttin die Aufforderung ergeht, an anderem Ort ein neues Heiligtum und einen neuen Opferkult zu stiften. Aber diese Rückwendung ist kein Rückfall, sondern gleichsam ein kultur-utopischer Akt der Steigerung. Das Opfer, das nun neu gestiftet wird, ist kein Menschen- und auch kein Tier-Opfer mehr,

<sup>15</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, Erpreßte Versöhnung. In: Ders., Noten zur Literatur II, Frankfurt a.M. 1961, S. 152–187.

<sup>16</sup> Ich gebe hier die präzisere Übersetzung von J.J.C. Donner: Euripides, Iphigenie bei den Taurern. Tragödie, übers. von J.J.C. Donner, Stuttgart 1994, S. 60: »Orestes und Pylades werden gefesselt und mit verhülltem Gesicht hergeführt. Thoas verhüllt sein Gesicht.«

sondern nur noch dasjenige, was man ein »symbolisches« Opfer nennen könnte. Denn an den geretteten Orest ergeht aus dem Mund Athenes der folgende Auftrag:

Und stifte diesen Brauch: Begeht man als Ersatz  
Für deinen Opfertod ein Fest, so ritz' der Stahl  
Der Priestrin blutig nur den Nacken eines Manns,  
Damit der Göttin heil'ges Recht gewahrt bleib!<sup>17</sup>

Auch von diesem Punkt aus wird Goethe seine »Iphigenie« weiterschreiben. Bei ihm wird, in nochmaliger Reduktion oder Steigerung, an die Stelle des »geritzten« Blutes die Sprache, der Dialog treten, das symbolische Medium schlechthin.

### III.

Damit wende ich mich der Goetheschen »Iphigenie« zu.<sup>18</sup> Das rituelle Menschenopfer als symbolische Handlung: Es ist diese von Euripides in der »Iphigenie bei den Taurern« aufgeworfene Frage und Möglichkeit, an die der Goethe der »Iphigenie auf Tauris« anknüpft. Auch er bietet eine Kasuistik des Opfers und seiner möglichen kulturellen Funktion; auch er lässt das Drama des Opferrituals in eine Sequenz von Anagnorisis-Situationen »umspringen«, wie es Euripides tut – und wie es Kleist so exzessiv wie vergeblich immer wieder erproben wird, mit der »Familie Schroffenstein« beginnend und in der »Penthesilea« kulminierend. Aber Goethe geht noch einen Schritt weiter als Euripides. Er ersetzt nämlich das Opfer als symbolische Handlung, wie es Euripides suggeriert, durch ein das ganze Drama durchflechtendes Sprachspiel, in dem eine Geschwister-Rede Schritt um Schritt zur Sozialutopie gerät. Initiatorin und Gestalterin dieses kulturdynamischen Geschehens, das, statt auf das Opferritual zu setzen, allein für die Sprache als Medium der Konstruktion einer humanen Gesellschaft optiert, ist die Frau. Während die Frauengestalten der antiken Tragödie gleichsam Katalysatoren von Fremderfahrung zwischen den Geschlechtern wie zwischen den Kulturen sind, ist Goethes Iphigenie noch sehr viel mehr: nämlich Erfinderin und Selbstschöpferin eines neuen nomologischen Diskurses, ja eines Paradigmas der Fremderkundung. Durch Engführung von Opfer und Anagnorisis, von Todesritual und Wechselerkennen gelingt es Goethe, den Opfer-Diskurs in einen Entzündungs-Diskurs zu verwandeln – durch »der reinen Schwester Segenswort«, wie es im Text heißt; und zwar, indem er das Bildfeld von Opfertod und Flamme in das alternative Bildfeld von Wasser und geweihtem Nass verwandelt; das Opferblut in strömenden Regen, die Opfer-Greuel in »süßes Rauchwerk« der Sprache,<sup>19</sup> indem er also, mit einem Wort, die Umschmelzung der Opfer-Rede in eine Verständigungs-Rede unternimmt.

---

<sup>17</sup> Euripides, Iphigenie bei den Taurern (wie Anm. 14), S. 68.

<sup>18</sup> Johann Wolfgang Goethe, Iphigenie auf Tauris, Stuttgart 2001.

<sup>19</sup> Goethe, Iphigenie auf Tauris (wie Anm. 18), S. 37.

Was Goethe mit seiner *Iphigenie* anstrebt, ist abermals ein neues nomologisches Paradigma: nämlich die Entfernung der Gewalt aus dem Gesetz und seinen Ritualen; und zwar durch verhandelndes Sprechen. Es ist erst spät in der Geschichte der Forschung, von Theodor W. Adorno nämlich,<sup>20</sup> bemerkt worden, dass Goethe damit seinerseits die Gewalt nur auf eine höhere Ebene verschiebt, auf der sie vielleicht noch subtiler wirksam ist: von der Ebene der Handlung und des Verhaltens in das Medium der Sprache, die eine andere Art von (versteckter) Performativität besitzt: Sprache als Organ familialer und politischer Gewalt – ein Deutungsmodell, das erst nach Austin und seiner Unterscheidung von konstatiivem und performativem Sprechen denkbar geworden ist; ebenso erst nach der Aufdeckung der sprachlichen Paradoxien durch Watzlawick.<sup>21</sup> So gesehen ist die Versöhnung zwischen Iphigenie samt ihren Griechen auf der einen Seite, und Thoas auf der anderen, *»erschlichen«*, ja *»erpresst«* (Lukács), wie die Diagnose Adornos lautet.

#### IV.

Vor diesem skizzierten Hintergrund ist es nun möglich, sich noch einmal der *»Penthesilea«* Kleists zuzuwenden. Auch das Stück Kleists bietet, mit dem Blick auf das Todesritual, eine Kasuistik des nomologischen Wissens, des Wissens über das Ritual in der Kultur: im gegebenen Fall jetzt als die kritische Konfrontation zweier gegensätzlicher Kulturmuster, dem des Amazonenstaates und dem des Staatsgebildes der Griechen; einer Frauenwelt und einer Männerwelt. Kleist schreibt ganz offensichtlich gegen die antike Tragödie und gegen Goethe an – indem er das Muster imitiert und gleichzeitig destruiert. Das zeigt sich vor allem in der parallelen Konzeption von Opferritual und Anagnorisis. Was aber bei Euripides gelingt, und bei Goethe erst recht, nämlich das Aussetzen des Opfers aufgrund von verständigem, »sich verständigendem« Wechselerkennen, scheitert bei Kleist – trotz einer Häufung von nicht weniger als sechs Erkennungsszenen zwischen Penthesilea und Achill, mit der stereotypen Frage »Wer bist du« und »Wie nenn' ich dich«, der scheiternden Apostrophe. Die Aussetzung des Todesrituals misslingt, weil Penthesilea versucht, ihre Liebeserklärung an Achill auf einer Tötungsorgie, der amazonischen Urszene des Rosenfestes also, zu begründen; weil sie versucht, das Tötungsritual zur Liebeserklärung umzuerzählen. Es ist im Grunde der Versuch, eine anonyme Opferhandlung radikal zu individualisieren: auf eine Herstellung von Individualität durch das Opfer, wie sie Victor Turners Definition

---

<sup>20</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, Zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie*. In: Ders., *Nothen zur Literatur IV*, Frankfurt a.M. 1974, S. 7–33.

<sup>21</sup> Vgl. John Langshaw Austin, Zur Theorie der Sprechakte, Stuttgart 1972 sowie Paul Watzlawick, Janet H. Beavin und Don D. Jackson, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern u.a. 1969.

anbietet, hinzuarbeiten. Der fünfzehnte Auftritt hat hierbei Schlüsselfunktion: Er operiert mit der Anagnorisis und er liefert die Erzählung des Amazonen-Mythos.<sup>22</sup>

Ein letzter Bewältigungsversuch ereignet sich dann im vierundzwanzigsten Auftritt, und zwar durch Reihung von drei Ritualen: erstens durch die Tötung und Zerfleischung Achills – es ist der Versuch Penthesileas, das Gründungsritual des Amazonenstaates zu reproduzieren; zweitens durch das kathartische Ritual der Waschung; und drittens durch den unerhörten Versuch der Protagonistin, ein nicht in der Kultur bereitgestelltes Ritual ad hoc zu erfinden; ein Ritual, das Einverleibung und Selbstingabe, ja Selbstaufgabe zu verbinden vermag; oder, anders gesagt, Verschmelzung mit dem Geliebten und Behauptung des Selbst ihm gegenüber in eine undenkbare Formel zusammenzwingt. Was hier konstruiert wird, ist die aporetische Formel der Liebe mit Fremdheitskoeffizient, wie sie sich dann im weiteren 19. Jahrhundert artikulieren wird – beispielsweise bei Hegel.

Hierzu einige Überlegungen: In dem Spannungsfeld von Wechselanerkennung und Wechselaufzehrung verbirgt sich, nach Hegel, die moderne Formel der Individualität, von der Hegel in der »Phänomenologie des Geistes« spricht. Es ist das Paradox von der Anerkennung des Anderen (bis hin zur Liebe) als Einverleibung des Anderen und Selbstingabe an diesen Anderen. Es ist aber zugleich die Aufmerksamkeit auf die Konkurrenz von Mensch und Tier bei der Weltaneignung. So heißt es bei Hegel vom Menschen:

Jedes ist des anderen Mitte, durch welche jedes sich mit sich selbst vermittelt und zusammenschließt, und jedes sich und den Anderen unmittelbares für sich sciendes Wesen, welches zugleich nur durch diese Vermittlung so für sich ist. Sie anerkennen sich als gegenseitig sich anerkennend.<sup>23</sup>

Dagegen aber wird vom Tier gesagt:

Auch die Tiere sind nicht von dieser Weisheit ausgeschlossen, sondern erweisen sich vielmehr, im tiefsten in sie eingeweih zu sein; denn sie bleiben nicht vor den sinnlichen Dingen als an sich scienden stehen, sondern verzweifeln an dieser Realität [...] langen sie ohne weiteres zu und zehren sie auf [...].<sup>24</sup>

Was hier umschrieben wird, ist die aporetische Vorstellung, Selbst zu sein, ja Selbst zu werden, durch Hingabe an den Anderen: durch Verschmelzung mit ihm. An genau dieser Aufgabe scheitert Penthesilea. Mit der Erfindung ihres tödlichen Rituals antwortet sie auf die Einsicht in dieses Scheitern. Um mit den Worten Victor Turners und seiner Ritualdefinition zu sprechen: Sie opfert zwar das strukturierte Selbst, aber dieses Opfer setzt keine antistrukturelle Identität frei. Sie sucht Verschmelzung und erhofft dadurch Selbst-Profilierung, aber dieses Tun

---

<sup>22</sup> Dieser Vorgang wird in aller Ausführlichkeit entwickelt in meinem Aufsatz: Bildersurz. Metaphern als generative Kerne in Kleists »Penthesilea«. In: Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz, hg. von Rüdiger Campe, Freiburg i.Br. 2008, S. 93–124.

<sup>23</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Die Phänomenologie des Geistes. In: Ders., Werke in 20 Bänden, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1970, S. 147.

<sup>24</sup> Hegel, Die Phänomenologie des Geistes (wie Anm. 23), S. 91.

misslingt. Und die Aporie des Identität stiftenden Rituals bricht auf, weil Penthesilea in vollkommener Einsamkeit die Modellierung des Ich und die Verschmelzung mit dem Du zugleich betreibt: zwischen den Geschlechtern und zwischen den Kulturen. Die Geschichte der Tragödie ist, unter anderem, die Geschichte des immer wiederkehrenden Versuchs, das tödliche Opfer aus dem Ritual zu entfernen; ein Versuch, in Szene gesetzt namentlich durch die Aufklärung in ihren historischen Varianten. Kleist aber widerruft diese Tradition und greift auf das archaische Muster der Realpräsenz im Opfer zurück. Es gelingt ihm jedoch nicht, die Leerstelle des »ausgebliebenen Opfers« neu zu besetzen. Davon zeugt Penthesileas vergeblicher Versuch, ein neues Ritual zu erfinden und in Geltung zu setzen. So weit die ersten Konturen meiner Analyse.

## V.

Im Folgenden möchte ich nun versuchen, meine These noch schärfer zu formulieren und zugleich in einen weiteren historischen Zusammenhang zu stellen. »Penthesilea« ist, wie kaum ein anderes Kleistsches Werk, ein Experimentierfeld für die Frage nach der Gewinnung und Behauptung von Individualität in der Gesellschaft; also nach der Modellierung des Subjekts in einer fremden, einer »gebrechlichen« Welt. Kleist erfindet eine fremde Kultur, den Amazonen-Staat, an und in dem ein solches Experiment stattfinden kann. Und er stellt sich die Frage, im Hinblick auf seine Figuren, wie dieser Fremdheitserfahrung neue Individualität abzugewinnen sei – nicht im Sinne einer Kolonisierung und Vereinnahmung des Fremden; sondern in Gestalt der Suche nach einem Ritual, das dem Subjekt Abgrenzung von diesem Fremden und – paradoxerweise – zugleich Verschmelzung mit diesem Fremden ermöglichen soll. Ein solches Ritual suchen beide, Achill, der Kolonisator, und Penthesilea, die Kolonisierte, welche ihrerseits einer die Kolonialisierung zum Ziel habenden Kultur angehört: Achill glaubt es in einer gleichsam anakreontischen Schäfer-Huldigung zu finden; Penthesilea in der Spitzung des Wort-Dolchs im vierundzwanzigsten Auftritt. Für dieses Fremde, das als das Eigene durchfühlt werden muß, gilt aber die Turnersche Ritual-Formel: Es ist ein Selbstopfer, die Selbst-Auflösung im Ritual, die die Chance zur Bildung einer neuen Identität eröffnet. Dabei ist ein kompliziertes Spiel von Abgrenzung *vom* Fremden und Aneignung *des* Fremden zu spielen, wenn eine neue Identität gewonnen werden soll. Es handelt sich dabei um die moderne, die Hegel'sche Perspektive: Die Anerkennung des Fremden ist es, die zur Erkenntnis und Gewinnung des Fremden im Eigenen führt. Genau dieses Spiel der Selbst-Zerlegung als des versuchten Selbst-Aufbaus wird hier, in der »Penthesilea«, um den Einsatz des Lebens gespielt: Tod oder Wiedergeburt. Und es ist dieses Spiel, das Penthesilea im vierundzwanzigsten Auftritt noch ein letztes Mal aufnimmt – und endgültig verliert.

Um dieses Neue an Kleists Subjekt-Konzeption besser zu würdigen, war ein Blick zurück auf den Opferdiskurs in der Geschichte der Literatur hilfreich. Die Griechen kennen das Fremde nur unter dem Namen der »Barbaren«. Sie bedürfen des Fremden zum Verständnis des Eigenen nicht. Eine Verständigung im Anagnorisis-Ritual findet nur zwischen Griechen, nie mit Barbaren statt – zwischen

Bruder und Schwester im Idealfall, zumindest zwischen Blutsverwandten. Auch für Goethe gilt noch das Verständigungsargument unter Griechen, ja Geschwistern. Dem Barbaren wird die Versöhnung bloß abgepresst. Festzuhalten bleibt in diesem Zusammenhang, dass seit der griechischen Antike dem Opfer-Diskurs ein Gegen-Ritual beigesellt ist, die Erkennungsszene, die Anagnorisis. Was im Opfer vernichtet wird, kann in der Erkennungsszene wieder aufgebaut werden. Das Fremde wird für einen kritischen Moment zum Elixier des Eigenen. Das beherrschende rhetorische Mittel, das die Erkennungs-Szene charakterisiert, ist aber dann die Apostrophe. Diese Anrede an den Anderen birgt die Chance der Verständigung; die Chance dafür, dass das Opfer ausbleibt. Kleist nutzt dieses Stilmittel ausgiebig – aber vergeblich. Ein Extremfall auf der schmalen Grenze zwischen Glücken und Misslingen ist die sogenannte ‚Todeslitanei‘, welche Kleist und Henriette Vogel in ihrem Todesritual niederschreiben, bevor Heinrich von Kleist beiden den Tod gibt (SW<sup>9</sup> I, 46 und 917f.). Letztes Ziel der von Kleist genutzten Erkennungs-Szene und ihres rhetorischen Mediums, der Apostrophe, ist aber dann die Suche nach einer Liebesformel, welche Fremdheit und Verschmelzung im Blick auf das Du zusammenzwingt; also der Versuch, Selbstbehauptung gegenüber dem Fremden des anderen Geschlechts und Selbstingabe, bis zur gänzlichen Aneignung dieses Fremden – bis zu seinem buchstäblichen Verzehr – gleichzeitig zu erzielen. Penthesileas Versuch, diese Liebesformel wörtlich zu nehmen, also das Paradox der Kleistschen Kommunikationsutopie zu realisieren, sozusagen in »Realpräsenz«, endet tödlich – die Verschmelzung wird zu Zerfleischung. Penthesilea hat sich – wie sie selbst sagt – »nur versprochen.«

Die von Kleist so zerstörerisch gehandhabte Dialektik von Eigenem und Fremdem bleibt über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinaus virulent: Grillparzers »Goldenes Vließ« zum Beispiel arbeitet sich daran ab. Einen markanten Einschnitt bedeutet dann aber – spätestens – Franz Kafkas Werk. Kafka tritt über das von Kleist problematisierte Konzept der Aneignung des Fremden als der Fremdheit des Eigenen hinaus: in ein Szenario verworrener Orientierungs-Strategien und einer radikalen Orientierungslosigkeit. Das Opferritual hat für ihn seine gründende Kraft, das Gefühl des Selbst zu zerlegen und wieder aufzubauen, gänzlich verloren. Es ist gleichviel, ob das Opfer vollzogen wird oder ob es ausbleibt. Kafka gibt seine ganz eigene Version des Opfers, wie es Abraham und Isaak praktizierten: nämlich als das ausgebliebene Opfer in einer leeren, bedeutungslosen Welt. Kafka schreibt in einem Brief an Robert Klopstock im Juni 1921:

Ich könnte mir einen andern Abraham denken, der – freilich würde er es nicht bis zum Erzvater bringen, nicht einmal bis zum Altkleiderhändler – der die Forderung des Opfers sofort, bereitwillig wie ein Kellner zu erfüllen bereit wäre, der das Opfer aber doch nicht zustandebrächte, weil er von zuhause nicht fort kann, er ist unentbehrlich, die Wirtschaft benötigt ihn, immerfort ist noch etwas anzuordnen, das Haus ist nicht fertig, aber ohne daß sein Haus fertig ist, ohne diesen Rückhalt kann er nicht fort [...].

Die neuen Abrahame, fährt Kafka in seinem Brief fort,

stehn auf ihrem Bauplatz und sollen nun plötzlich auf den Berg Morija; womöglich haben sie noch nicht einmal einen Sohn und sollen ihn schon opfern. Das sind Unmöglichkeiten und Sarah hat Recht, wenn sie lacht [...]. Einer, der durchaus richtig opfern will und überhaupt die richtige Witterung für die ganze Sache hat, aber nicht glauben kann, daß er gemeint ist, er, der widerliche alte Mann und sein Kind, der schmutzige Junge. [...] Er fürchtet, er werde zwar als Abraham mit dem Sohne ausreiten, aber auf dem Weg sich in Don Quixote verwandeln. Über Abraham wäre die Welt damals entsetzt gewesen, wenn sie zugesehen hätte, dieser aber fürchtet, die Welt werde sich bei dem Anblick totlachen [...]. Ein Abraham, der ungerufen kommt!<sup>25</sup>

Kafka hat Kleist einmal seinen »Blutsverwandten« genannt. An der Opferthematik zeigt sich, wie nahe sie sich stehen; und wie fern sie einander denn doch sind. Dies würde sich zeigen im Vergleich von Penthesileas dramatischem Selbstopfer mit der prosaischen Hinschlachtung Josef K.s durch die beiden Tenöre am Ende des Prozess-Romans.

---

<sup>25</sup> Franz Kafka, Gesammelte Werke, hg. von Max Brod, Bd. 10: Briefe 1902–1924, Frankfurt a.M. 1966, S. 333f.

Daniel Weidner

## ZERREISSEN, VERSCHLINGEN, ZERRINNEN

Opfer, Abendmahl und Trauerspiel in Kleists  
»Penthesilea«

Kleists »Penthesilea« endet mit dem doppelten Tod, der vielleicht die radikalste Entfaltung der Opferthematik in Kleists Werk darstellt. Diese Radikalisierung ist in der Forschung oft als Überschreitung des klassischen Dramenmodells betrachtet worden, insbesondere als Sprengung der Gattungsform der Tragödie. Indem »Penthesilea« das der Tragödie zugrundeliegende Kultopfer aktualisiert, legt es deren wilden Ursprung frei;<sup>1</sup> indem es im letzten Auftritt die Katharsis selbst auf die Bühne bringt, nimmt es Aristoteles gewissermaßen beim Wort;<sup>2</sup> indem es die aristotelische Konzeption des Tragischen mit der einer erhabenen Tragödie verbindet, löst es die Tragödie ins Amorphe auf.<sup>3</sup> Aufbauend auf diesen Lektüren soll im Folgenden versucht werden, den diskursgeschichtlichen Ort dieser Überschreitung genauer in den Blick zu nehmen, indem zum einen danach gefragt wird, welche Opfermodelle denn hier durchgespielt werden – als besonders interessant werden sich dabei die Anspielungen auf die Eucharistie am Schluss der »Penthesilea« erweisen. Denn die Krise des Opfermodells, die sich bei Kleist manifestiert, vollzieht sich zwar im antiken Gewand und reagiert auch auf eine allgemeine Veränderung der Repräsentationslogik mit der Moderne, zumindest im gleichen Maße bezieht sie sich aber auf den spezifischeren Fall der schwindenden Integrationskraft *christlicher* Opferlogiken, die jedenfalls noch in den konfessionellen Gesellschaften des 17. Jahrhunderts – also durchaus schon in der Moderne, immerhin im Jahrhundert

---

<sup>1</sup> Vgl. Gerhard Neumann, Erkennungsszene und Opferritual in Goethes »Iphigenie« und in Kleists »Penthesilea«. In: Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner, hg. von Günther Emig und Anton Philipp Knittel, Heilbronn 2000, S. 38–80.

<sup>2</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter, »Penthesilea. »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In: Kleists Dramen. Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 75–115.

<sup>3</sup> Vgl. Bernhard Greiner, »Penthesilea. Ein Trauerspiel. Tragödie der Umkehrung des Weges der Tragödie. In: Ders., Keists Dramen und Erzählungen. Experimente zum Fall der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 148–173.

der Naturwissenschaften – eine zentrale Bedeutung für die symbolische Ordnung gespielt hatten.

Zum anderen soll Kleists Drama nicht nur im Rahmen des Diskurses der Tragödie gelesen werden. Die Leitgattung der Tragödie soll vielmehr durch ein zweites Modell ergänzt werden: durch das des Trauerspiels, wie es Walter Benjamin in »Ursprung des deutschen Trauerspiels« für das deutsche Barockdrama entwickelt hat und das von der jüngeren Forschung immer wieder als wichtiges Modell einer gegenüber der Tragödie differenten Theatralität herangezogen wird.<sup>4</sup> Es handelt sich dabei wohlgernekt nicht um eine andere »Gattung«, und demgemäß geht es auch nicht um eine Umetikettierung, die nun behaupten würde, »Penthesilea« sei »eigentlich« keine Tragödie, sondern ein Trauerspiel. Es wird sich vielmehr zeigen, dass beide Modelle im Wechselverhältnis zueinander zu verstehen sind und verschiedene Momente der theatralen Darstellung betonen: Steht die Tragödie für das Momentenhafte, die Unterbrechung und den Einzug ästhetischer Distanz, so verbindet sich das Trauerspiel eher mit der Wiederholung und der »Ostentation«,<sup>5</sup> also der expliziten Ausstellung der Darstellung. Beide Momente werden sich bei Kleist finden, beide lassen sich aber nicht als abstrakte Merkmale ablesen, sondern in ihrer Bedeutung nur in der konkreten Analyse verstehen.

Beide Argumentationsbewegungen, die Frage nach dem Opfermodell und der Rekurs auf das Trauerspiel, sollen es erlauben, den diskursgeschichtlichen Ort von Kleists Texten genauer zu bestimmen, anstatt in die verbreitete Suggestion zu verfallen, seine Texte seien irgendwie (post)modern *avant la lettre*. Im diskursgeschichtlichen Kontext der Veränderung der Theatralität und der Krise der Repräsentation um 1800 situiert sich Kleists Text vielmehr im Prozess der Umwandlung und Ersetzung des bürgerlichen Trauerspiels und älterer Formen wie der barocken Staatstragödie durch das klassische Drama, insbesondere durch den Rückgriff auf das antike Modell. Kleists Drama kann als Extremfall dieses Rückgriffs gelesen werden, in dem die Übertragung des antiken Modells zu einem Kurzschluss gerät und in dem gerade das wiederkehrt, was an der antiken Tragödie fremd und unheimlich ist – insbesondere ihr Gewaltmoment. Sie unterläuft damit die Bewe-

<sup>4</sup> Vgl. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders., Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,1, Frankfurt a.M. 1974, S. 203–430. Auf eine umfängliche Auseinandersetzung mit Benjamin muss hier aus Gründen der Übersicht verzichtet werden. Vgl. dazu Daniel Weidner, Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock. In: Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung, hg. von Daniel Weidner, Frankfurt a.M. 2010, S. 120–138 sowie insgesamt zu Benjamins Modell der Theatralität Bettine Menke, Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen, Bielefeld 2010. Zur Übertragung von Benjamins Modell vgl. auch Christopher Menke und Bettine Menke (Hg.), Tragödie – Trauerspiel – Spektakel, Berlin 2007. Im Februar 2012 fand in Berlin eine Tagung »Das Nachleben des Trauerspiels« statt, die Ergebnisse werden 2013 veröffentlicht.

<sup>5</sup> Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 298. Benjamin betont, dass die barocken Trauerspiele »vom Beschauer aus zu verstehen« seien, sie sind »nicht so sehr Spiel, das traurig macht, als jenes, über dem die Trauer ihr Genügen findet: Spiel vor Traurigen. Ihnen eignet eine gewisse Ostentation. Ihre Bilder sind gestellt, um gesehen zu werden, angeordnet, wie sie gesehen werden wollen« (ebd., S. 298f.).

gung der Humanisierung des Theaters bzw. legt deren Kehrseite frei.<sup>6</sup> Dabei kommt aber auch ein christliches Moment wieder zum Vorschein, das seinerseits durch die Entstehung des Humanitätsdramas aus dem Theater verschwunden war. Paradigmatisch wurde schon mit der Etablierung des bürgerlichen Trauerspiels das Christentum von der Bühne abgedrängt, wenn Lessings Kritik an der Bewunderungsästhetik zur Kritik an der Märtyrerfigur als »flachem Charakter führte und schließlich im Wunsch gipfelte, »man ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführten«.<sup>7</sup> Explizit polemisiert Lessing gegen einen bestimmten Figurentyp, implizit aber gegen eine bestimmte Form von Theatralität, die sich insbesondere für die Präsentation des Körpers auf der Bühne interessierte.<sup>8</sup> Auch die Rückwendung zur Antike um 1800 übernimmt – trotz erneuter Hinwendung zu »erhabenen Gegenständen und Charakteren – diese Form eines auf die Handlung und insbesondere den Dialog konzentrierten dramatischen Theaters. Erst in Kleists Körperszenarien kehrt jenes Moment zugleich exzessiver und exzessiv bedeutsamer Körperlichkeit zurück, das – in je spezifischer Weise – die antike Tragödie wie das barocke Trauerspiel bestimmte. Im folgenden soll daher zunächst (1) gezeigt werden, wie sich in »Penthesilea« die Szenarien des Opfers mit besonderer Hinsicht auf das Selbstopfer entwickeln, bevor exkurshaft (2) verdeutlicht wird, welche Rolle das christliche Opfer repräsentationstheoretisch im zeitgenössischen Diskurs spielt, bevor (3) daraus ein spezifisches Verhältnis von Bühne und Tod entwickelt wird, das (4) in den deutlichen eucharistischen Konnotationen der letzten Szenen seinen Höhepunkt bildet.

## I. Opfer und Selbstopfer

Wie die Forschung breit gezeigt hat, ist das Opfer in »Penthesilea« als Indifferenzstelle von Kult und Kultur situiert.<sup>9</sup> Das Aufrufen der Opfersemantik ruft den kultischen Grund der Kultur auf; im Spezifischen konterkariert dabei das Auftreten des grotesken, zerteilten oder geöffneten Körpers die Vorstellung einer trans-

<sup>6</sup> Vgl. dazu Walter Müller-Seidel, Kleists »Penthesilea« im Kontext der deutschen Klassik. In: Ders., Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik. Literatur und Denkformen um 1800, Stuttgart 1983, S. 209–230 sowie Helmut J. Schneider, Entzug der Sichtbarkeit. Kleists »Penthesilea« und die klassische Humanitätsdramaturgie. In: Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz, hg. von Rüdiger Campe, Freiburg i.Br. 2008, S. 127–151.

<sup>7</sup> Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 2. Stück. In: Ders., Werke, hg. von Herbert G. Göpfert, Bd. IV: Dramaturgische Schriften, bearbeitet von Karl Eibl, München 1973, S. 239–243, hier S. 240.

<sup>8</sup> Vgl. Christopher J. Wild, Fleischgewordener Sinn. Inkarnation und Performanz im barocken Märtyrerdrama. In: Theatralität und die Krisen der Repräsentation, hg. von Erika Fischer-Lichte, Stuttgart 2001, S. 125–154. Zum metatheatralen Potential des Märtyres vgl. Daniel Weidner, Gespielte Zeugen. Der Schauspieler-Märtyrer auf dem Barocktheater. In: Grenzgänger der Religionskulturen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Gegenwart und Geschichte der Märtyrer, hg. von Silvia Horsch und Martin Treml, München 2011, S. 259–280.

<sup>9</sup> Vgl. Neumann, Erkennungsszene und Opferritual in Goethes »Iphigenie« und in Kleists »Penthesilea« (wie Anm. 1), S. 68ff.

figurativen Kraft des Opfers.<sup>10</sup> Dabei lässt sich zeigen, wie dieses Moment der Defiguration im Drama in mehreren Schritten und mit verschiedenen intertextuellen Bezügen zur Figur des Selbstopfers in Beziehung gesetzt wird.

Schon bevor in »Pentesilea« ein Körper auf der Bühne zerstört wird, spielt die Phantasie davon eine entscheidende Rolle. Bereits im vierten Auftritt kündigt Achill an, Pentesilea zu seiner Braut zu machen und sie »die Stirn bekränzt mit Todeswunden, / [...] durch die Straßen häuptlings mit mir [zu] schleifen« (DKV II, Vs. 614f.). Im dreizehnten Auftritt kündigt er Prothoe an: »Mein Will' ist, ihr zu tun, muß ich dir sagen, / Wie ich dem stolzen Sohn des Priam tat« (DKV II, Vs. 1513f.). Prothoe entgegnet entsetzt:

Du willst das Namenlos' an ihr vollstrecken?  
Hier diesen jungen Leib, du Mensch voll Greuel,  
Geschmückt mit Reizen, wie ein Kind mit Blumen,  
Du willst ihn schändlich, einer Leiche gleich –? (DKV II, Vs. 1516–1519)

Achill antwortet wiederum unvermittelt: »Sag' ihr, daß ich sie liebe« (DKV II, Vs. 1520). Das »Namelose«, um das es hier geht, ist Achills »schändliche[r] Frevel«, der im XXII. Gesang der »Ilias« erzählt wird.<sup>11</sup> Achill bindet den vorher besieгten Hektor an seinen Streitwagen und schleift ihn davon. Der Text betont dabei die Entstellung: Vorher, nach seinem Tod im Kampf, lag Hektors Haupt »lieblich« im Staub, »[a]llein nun hatt es den Feinden / Zeus zu entstellen verliehn in seiner Väter Gefilde«.<sup>12</sup> Explizit wird dabei betont, welchen Jammer das bei allen Trojanern auslöst und nicht nur bei den Trojanern: »Kläglich weint auch der Vater und jammerte; doch von den Völkern / Tönte Geheul ringsher und Angstgeschrei durch die Feste«.<sup>13</sup> Schon hier bricht also ein, was nach Nicole Loreaux aus der attischen Tragödie konstitutiv ausgeschlossen werden muss: die Klage der Frauen, die den sozialen Körper zu zerreißen droht, nicht zuletzt, indem sie die Männer in Frauen verwandelt.<sup>14</sup> Freilich ist die Zerstörung des wirklichen und des sozialen Körpers an dieser Stelle nicht absolut. Zwar wird Hektor im XXIV. Gesang noch einmal geschleift, aber Apollon

Schützte den schönen Leib vor Entstellungen, weil ihn des Mannes  
Jammerte, selbst im Tod', und deckt' ihn ganz mit der Ägis  
Goldenem Schirm, daß schleifend auch nicht er die Haut ihm verletzte [...].<sup>15</sup>

<sup>10</sup> Vgl. Bettine Menke, Körper-Bild und Zerfall, Staub. Über Heinrich von Kleists »Pentesilea«. In: Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, hg. von Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens, Berlin 1997, S. 122–158; Bianca Theisen, »Helden und Köter und Fraun. Kleists Hundekomödie. In: Pentesileas Versprechen (wie Anm. 6), S. 153–164.

<sup>11</sup> Homer, Ilias, übers. von J.G. Voss, Stuttgart 1961, Vs. 395.

<sup>12</sup> Homer, Ilias (wie Anm. 11), Vs. 403f.

<sup>13</sup> Homer, Ilias (wie Anm. 11), Vs. 408f.

<sup>14</sup> Vgl. Nicole Loreaux, Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik, Frankfurt a.M. 1992.

<sup>15</sup> Homer, Ilias (wie Anm. 11), Vs. 18–21.

Schließlich kommt es in eben diesem Gesang zur Versöhnung, indem Achill die Leiche an Priamos übergibt.

Wenn Kleist auf diese Szene referiert, schlägt die »namenlose« Gewalt unmittelbar in Liebe um: Indem Prothoës »einer Leiche gleich« von Achill mit »daß ich sie liebe« beantwortet wird (DKV II, Vs. 1519f.), werden Hass und Liebe, Tod und Leben unmittelbar aufeinander bezogen, ohne einen Umweg über den toten Körper, gemeinsame Trauer oder das Gespräch mit dem Vater zu nehmen. Schon Prothoës Frage, ob Penthesilea »einer Leiche gleich« behandelt werden solle – bezeichnenderweise bricht sie die Frage ab, so dass das eigentliche Tun »namenlos bleibt –, impliziert die Steigerung gegenüber dem homerischen Bericht, dass Achill die *lebendige* Penthesilea schleifen will. Während also in der *Ilias* der tote Körper letztlich bestattet und mit dem Leben der Polis versöhnt werden kann, ist bei Kleist der lebendige Körper immer schon der tote Körper, dem seine Entstellung eingeschrieben ist. Gerade der Vergleich mit einer Leiche macht das Geschehen auf unentscheidbare Weise metaphorisch. In dieser Unentscheidbarkeit ist Penthesileas Körper, mit Benjamin gesprochen, ein allegorischer Körper, wenn man unter Allegorie das Nebeneinander von insistierender Materialität des Signifikanten und Bedeutung versteht. Denn bedeutsam werde die Welt im barocken Trauerspiel »nur in den Stationen ihres Zerfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräßt. Ist aber die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher<sup>16</sup>. Gerade weil der Tod und der Verfall in ihn zur Bedingung der Bedeutungsproduktion werden, zeigt die Allegorie als solche das Stocken der Transfiguration von Körper in Bedeutung an.

Der zerstörte Leib und insbesondere der in Liebe zerstörte Leib verweist auch noch auf andere Intertexte, besonders deutlich auf Jean Racines *Phèdre*. Bei Racine wird der Tod Hippolytes, den Phèdre heimlich liebte, ebenfalls mit einer Entstellung verbunden: Hippolyte wird von seinen Rossen zu Tode geschleift und sein Körper an den Felsen zerschlagen. Der teichoskopische Bericht über seinen Tod gipfelt in der Beschreibung seines Leichnams:

[C]e héros expiré  
N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré  
Triste objet, où des Dieux triomphe la colère,  
Et que méconnaîtrait l'œil même de son père [...]<sup>17</sup>

Weil der Leichnam so entstellt ist, dass er auch von seinem Vater nicht wiederzuerkennen ist, ist Hippolyte gewissermaßen aus der genealogischen Linie gelöst: Er ist kein Thronfolger mehr und damit auch »defiguriert« in dem Sinne, dass er kein politischer Körper mehr ist, sondern nur noch Fleisch, nur noch Ding, ein *triste object*, das nicht mehr Gegenstand von symbolischen Intentionen sein kann, sondern allenfalls von Trauer. Diese Trauer ist für Phèdre verschärft, da ihre *eigene* Leidenschaft für Hippolyte die Katastrophe herbeigeführt hat: Ihre Liebe hat ihr

<sup>16</sup> Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 343.

<sup>17</sup> Jean Racine, *Phèdre*. In: Ders., *Oeuvres complètes*, hg. von Raymond Picard, Bd. I, Paris 1950, S. 735–803, hier S. 800.

Objekt vernichtet bzw. es zu einem Ding entstellt, das sich ihr entzieht und sie ihrerseits aushöhlt. Konsequenterweise bleibt ihr nur der Tod – und mit Phèdres Selbstmord endet denn auch das Stück. Allerdings wird parallel zu diesem Tod – oder Selbstopfer – und ganz unberührt von ihm, eine neue Ordnung gestiftet: Denn Hippolyte hat vor seiner Entstellung ein letztes Wort gesprochen und seinem Vater die Botschaft übermittelt, er möge Arikeia, die von Hippolyte geliebte vermeintliche Feindin des Hauses, verschonen: »Pour apaiser mon sang et mon ombre plaintive, / Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive.<sup>18</sup> Wie in der *Ilias* ist also eine Versöhnung möglich, die Theseus umgehend ins Werk setzt, indem er Arikeia als Tochter annimmt, damit sich das Blut seines Sohnes beruhigt, und er wünscht, alles sei nun zu vergessen: »D'une action si noire / Que ne peut avec elle expirer la mémoire?<sup>19</sup> Der doppelte Schluss – Selbstmord und Adoption, Auflösung und Vergessen – macht also das doppelte Opfer zugleich zu einer Begründung einer neuen Ordnung. Genau das ist nach Benjamin die grundsätzliche Funktion der Tragödie:

Die tragische Dichtung ruht auf der Opferidee. Das tragische Opfer aber ist seinem Gegenstande – dem Helden – unterschieden von jedem anderen und ein erstes und letztes zugleich. Ein letztes im Sinne des Sühnopers, das Göttern, die ein altes Recht behüten, fällt; ein erstes im Sinn der stellvertretenden Handlung, in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich ankündigen [...].<sup>20</sup>

Freilich erscheint die Ordnung, die sich bei Racine am Schluss des Dramas ankündigt, keine epochale Neugründung zu sein – keine Prophetie einer humaneren Ordnung –, sondern eher das schier dynastische Weiter-So. Das ist umso auffälliger, als Theseus' abschließender Wunsch zu vergessen in offensichtlichem Widerspruch zum Erinnern dieser Geschehnisse steht, die das Drama vollzieht. Insofern scheint hier das Gründungsmodell der Tragödie bereits untergraben bzw. auf eine Form hin geöffnet, die schon immer die Gefallenheit der Welt beträuft.

Kleist wird diese Krise des Tragödiendiskurses ungleich deutlicher gestalten. *»Penthesilea«* stellt wie *»Phèdre«* die Zerstörung des Körpers durch die Leidenschaft dar. In den techoskopischen Szenen im 22. und 23. Auftritt wird das Zerreißen des Körpers vor allem durch die Assoziation mit dem Tierischen, mit den Hunden, betont, das Interesse richtet sich aber von vornherein weniger auf den zerrissenen Körper als auf das im Text insistierende Zerreißen und die Zerreißende: »Sie liegt, den grimm'gen Hunden beigesellt, / Sie, die ein Menschenschoß gebar, und reißt, – / Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken« (DKV II, Vs. 2595–2597). Vor allem aber beschreibt Penthesilea selbst in ihrem letzten Auftritt noch einmal die Zerstörung und ihre Konsequenzen für die Leidenschaft, wenn sie wissen will, wer Achill zerrisen habe,

wer diesen Jüngling,  
Das Ebenbild der Götter, so entstellt,  
Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten,

---

<sup>18</sup> Racine, *Phèdre* (wie Anm. 17), S. 800.

<sup>19</sup> Racine, *Phèdre* (wie Anm. 17), S. 803.

<sup>20</sup> Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 285.

Wem er gehört, wer ihn so zugerichtet,  
Daß ihn das Mitleid nicht beweint, die Liebe  
Sich, die unsterbliche, gleich einer Metze,  
Im Tod noch untreu, von ihm wenden muß:  
Den will ich meiner Rache opfern. (DKV II, Vs. 2929–2936)

Wie bei Racine wird die Defiguration des Körpers betont, der – eben als allegorischer Körper – bereits tot und verwest ist, der nicht mehr erkennbar ist und damit seinen Platz in der genealogischen Linie und seine Möglichkeit, Liebesobjekt zu sein, verloren hat. Radikaler ist er aber nicht einmal ein *triste object*: Er erweckt auch kein Mitleid mehr, er hat nicht nur seine politische Natur, sondern auch seine Götterebenbildlichkeit und damit sein Menschsein verloren. Die Opferkonnotation dieser Vernichtung wird dabei in der zitierten Passage überschrieben durch das angekündigte zweite Opfer: das Opfer der Rache und der Bestrafung des Frevels, wobei die Passage natürlich hier bereits das abschließende Selbstopfer präfiguriert, weil Penthesilea ja die Entstellung nicht nur – wie Phèdre – provoziert, sondern selbst hervorgebracht hat. Gerade durch diese Verschlingung löst sich bereits die Grenze von Opferndem und Geopfertem auf und die positive oder auch nur stabilisierende Funktion des Opfers wird fraglich. Daher wird bei Kleist auch, anders als bei Racine, das abschließende Opfer keine neue Ordnung begründen und keine alte Ordnung perpetuieren – im Gegenteil zeigt es den Amazonenstaat in Auflösung. War bereits bei Racine die gründende Gewalt des Opfers nur noch in der bereits fragwürdig werdenden Kontinuierung der dynastischen Ordnung sichtbar, so erscheint in »Penthesilea« das Opfer als Ende einer Ordnung, ohne dass eine andere Form oder Ordnung erkennbar ist.

Die enge Beziehung von Opfer und Opferndem wird dabei durch einen dritten Zug der Zerstörung des Körpers – nach entstellender Schändung und vollständiger Defiguration zur Unkenntlichkeit – betont: durch die Tatsache, dass Penthesilea den Körper Achills verzehrt, also durch das Element, das wohl den eigentlichsten Skandal des Textes ausmacht. Mit dieser Verspeisung wird ein weiterer Kontext aufgerufen, der in letzter Zeit vermehrt Aufmerksamkeit in der Forschung gefunden hat: die Eucharistie und die Passion, die auch an anderer Stelle – etwa durch Penthesileas Beschreibung von Achills Leiche mit dem »Kranz von Wunden um sein Haupt« (DKV II, Vs. 2908) – evoziert wird.<sup>21</sup> In Zerstückelung und Verspeisung Achills inszeniert Kleist eine eigentümliche »Verschränkung von Einverleibung und Selbstingabe; einer seltsamen Kontamination von eucharistischem Opfer des »Gott-Essens« und Verströmung des Selbst in einem autoenerge-

---

<sup>21</sup> Vgl. Gerhard Neumann, Das Essen in der Literatur. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 23 (1982), S. 173–190, hier S. 184ff. sowie ders., Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists. In: Codierungen von Liebe in der Kunstperiode, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 1997, S. 169–196, zu »Penthesilea« bes. S. 187f. Vgl. auch Bettine Menke, Die Intertextualität, die Aussetzung der Darstellung und die Formeln der Passion. In: Penthesileas Versprechen (wie Anm. 6), S. 211–252, hier S. 243ff.

tischen Akt«.<sup>22</sup> Die rituelle Verspeisung und das Gottes-Opfer können in gewissem Sinne als die radikalste Steigerung der Opfersemantik gelesen werden; der Verweis auf die Eucharistie hat aber um 1800 auch eine besondere Bedeutung, die im Folgenden in einem Exkurs untersucht werden soll.

## II. Exkurs: Opfer und Abendmahl um 1800

Warum wird für Kleist der Opferdiskurs gerade um 1800 virulent? Anthony Stephens hat argumentiert, dass Kleist mit dem Modell des Opfers und der ihm eigenen reziproken Kausalität eine Kritik der Aufklärung entwickele. Zugleich zeige er, dass im Zeichen des aufklärerischen Freiheitsbegriffs nur noch eine Form des Selbstopfers möglich sei, das keine Gemeinschaft mehr begründe.<sup>23</sup> Tatsächlich hat der Opfergedanke immer, und insbesondere im Theater und in der Tragödie, eine politische wie eine epistemische Dimension: Er verweist auf Gemeinschaft und auf Repräsentation. Das zeigte im Ansatz schon *»Phèdre«*, wo die Entstaltung des politischen Körpers mit der Frage der Kontinuität dynastischer Repräsentation verbunden wurde. Diese Frage ist tatsächlich um 1800 umso akuter, als mit der Französischen Revolution und der Hinrichtung des Souveräns die Frage nach der Verkörperung der Gemeinschaft ein brennendes und immer wieder auf dem Theater verhandeltes Problem ist.<sup>24</sup>

Trotzdem ist der Rückgriff auf das Modell der Eucharistie spezifischer und komplexer, als es der Gegensatz zwischen einer archaischen Opferlogik einerseits, der Aufklärung andererseits suggeriert. Denn auch die Französische Revolution beendet nicht einfach eine mittelalterliche Vorstellung sakralen Königtums, sondern löst die frühneuzeitliche politische Ordnung ab, deren Verhältnis zum Religiösen bereits gespalten ist – im wörtlichen Sinne »gespalten«, denn diese Ordnung definiert sich nach der Reformation durch die Entgegensetzung der Konfessionen. Die politische Ordnung wie auch die Ordnung der Repräsentation wird dabei nicht einfach durch das Verschwinden der Religion bestimmt, wie es eine allzu teleologische Genealogie der Moderne glauben machen will, sondern durch ein symbolisches Patt, in dem beide Seiten ihre religiöse Begründung aufrechterhalten, aber zugleich von der anderen Seite in Frage gestellt werden. Wenn es daher bei Benjamin heißt, dass für die Menschen des 17. Jahrhunderts »nirgends die religiösen Anliegen ihr Gewicht [verloren]: nur die religiöse Lösung war es, die das Jahrhundert ihnen versagte, um an deren Stelle eine weltliche ihnen abzufordern oder aufzudrängen«,<sup>25</sup> so bestimmt gerade diese Differenz von Anliegen und Lösung,

<sup>22</sup> Neumann, Erkennungsszene und Opferritual in Goethes *»Iphigenie«* und in Kleists *»Penthesilea«* (wie Anm. 1), S. 68.

<sup>23</sup> Vgl. Anthony Stephens, Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist. In: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1994, S. 193–248.

<sup>24</sup> Vgl. Albrecht Koschorke u.a., Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, Frankfurt a.M. 2007, S. 219ff.

<sup>25</sup> Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 258. Dies ist auch der Punkt, wo Benjamin von Carl Schmitt und den auf diesen zurückgehenden gegenwärtigen Reformulierungen der Politischen Theologie abweicht. Vgl. dazu Samuel Weber, Von der

von Frage und Antwort die gesamte Kultur der Frühen Neuzeit, in deren spezifischem Darstellungsverständnis Enthüllung und Verhüllung, Zeigen und Verbergen immer zusammen gedacht werden.<sup>26</sup> Dabei erweist sich das Theater in seiner ambivalenten Medialität gerade für die Form der Repräsentation, die ihren eigenen Repräsentationscharakter ausstellt, geeignet, insbesondere in dem für die frühneuzeitliche Bühne typischen allegorischen Theater, das immer mehrfach lesbar und metatheatral reflektiert ist.

Für diese spezifische frühneuzeitliche Repräsentationskultur ist nun die Frage des Sakraments und insbesondere der Eucharistie entscheidend, gerade in Deutschland.<sup>27</sup> Seitdem sich auch innerhalb der Reformation eine tiefe Spaltung zwischen Lutheranern und Reformierten gerade in der Abendmahlsfrage herausgebildet hatte, wurde permanent über das Sakrament gestritten, und in jeder dieser zahlreichen Debatten wurden allgemeine Probleme der Repräsentation aufgeworfen. Was ›Repräsentieren‹ bedeutet, wie sich Zeichen zu Körpern und Bildern verhalten, was ein ›bloßes‹ Zeichen ist und welche Zeichen ›mehr‹ als ›bloßes‹ Zeichen sind – all diese Fragen werden im 17. Jahrhundert immer auch mit Seitenblick auf die konfessionellen Differenzen und die Abendmahlsfrage verhandelt. Erst im 18. Jahrhundert, im Verlauf der Aufklärung, treten diese Debatten langsam in den Hintergrund zugunsten einer Ästhetik der Transparenz und einer Politik des Konsenses bzw. der vernünftigen Debatte: Um 1800, im Moment der Erfüllung und der Krise dieser Aufklärung in der Französischen Revolution, wird die Figur des Sakraments aber wieder aufgerufen, um die repräsentationslogischen Paradoxien der Situation zu denken.

Was das bedeutet, soll exkurshaft an Georg W. F. Hegels ›Der Geist des Christentums und sein Schicksal von 1798/99 verdeutlicht werden, einem Text, den Werner Hamacher lesbar gemacht hat als Ursprung der späteren Dialektik wie auch als Widerstand gegen ihre ›Lösungen‹.<sup>28</sup> Darüber hinaus ist der Text auch für die Herausbildung von Hegels – an Einfluss gar nicht zu überschätzender – Konzeption der Tragödie zentral: Hegel versucht hier, das Schicksal des Christentums als ein ›tragisches‹ zu beschreiben – als einen Verfall in positive Religion und engen Kirchenglauben –, umgekehrt aber die Tragödie christlich als geschichtsphilosophisch notwendig zu denken – als rettenden Durchgang durch die Vernichtung. Gerade diese Verschmelzung von Christlichem und Tragischem erlaubt ein Modell von Geschichte, in dem die Realität des Todes und Leidens ebenso Platz findet wie ein heilsgeschichtlich teleologischer Ausblick; zugleich soll mit der Verbindung von Gottesdienst und Theater auch eine Form von Öffentlichkeit gedacht werden, welche moderne Innerlichkeit mit antiker Sichtbarkeit verbindet.

---

Ausnahme zur Entscheidung. Walter Benjamin und Carl Schmitt. In: Das Vergessen(e). Anamnesen des Understellbaren, hg. von Elisabeth Weber und Georg Christoph Tholen, Wien 1997, S. 204–224.

<sup>26</sup> Vgl. etwa Louis Marin, *Das Porträt des Königs*, Zürich 2005.

<sup>27</sup> Vgl. Stefanie Ertz, Heike Schlie und Daniel Weidner (Hg.), *Sakramentale Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit*, München 2012.

<sup>28</sup> Vgl. Werner Hamacher, *Pleroma. Reading in Hegel*, Athlone 1997. Hegels Text ist erst postum erschienen und kann daher selbstverständlich keine ›Quelle< Kleists gewesen sein.

»Der Geist des Christentums« versucht nun, dieses Modell an der Urgeschichte des Christentums zu entwickeln. Für diese ist entscheidend, was nach dem Tod Christi passiert. Wie kann das Christentum weiter existieren und diesen Tod »aufheben« bzw. (von Aufhebung ist hier noch nicht die Rede) den Tod in Leben verwandeln? Für Hegel ist dafür das Abendmahl zentral, in dem sich die christliche Gemeinschaft als Gemeinschaft der Liebe konstituiert, wozu sie sich zwar äußerlicher Zeichen bedient, ohne dass diese aber zu zwingenden Gesetzen würden:

[D]ie objektiv gemachte Liebe, dies zur Sache gewordene Subjektive kehrt zu seiner Natur wieder zurück, wird im Essen wieder subjektiv. Diese Rückkehr kann etwa in dieser Rücksicht mit dem im geschriebenen Worte zum Dinge gewordenen Gedanken verglichen werden, der aus einem Toten, einem Objekte, im Lesen seine Subjektivität wiedererhält. Die Vergleichung wäre treffender, wenn das geschriebene Wort aufgelesen [würde], durch das Verstehen als Ding verschwände; so wie im Genuß des Brots und Weins von diesen mystischen Objekten nicht bloß die Empfindung erweckt, der Geist lebendig wird, sondern sie selbst als Objekte verschwinden.<sup>29</sup>

Das Abendmahl ist nach Hegel also zugleich Objektivierung der Liebe im Ritual und Subjektivierung des Objektiven, weil das Materielle des Rituals, weil Brot und Wein eben verzehrt werden. Das Essen ist wie Lesen – und gerade dieses Verschwinden ist der Sache selbst angemessen – der Geistigkeit des Gemeinten ebenso wie dem eigentlichen Referenten des Rituals, dem scheidenden Christus. Später, in der entfalteten Religionsphilosophie und Philosophie der Geschichte, wird Hegel an dieser Stelle – bei der Verhandlung der richtig aufgefassten »Geistigkeit der Zeichen – die konfessionellen Gegensätze eintragen und einer fetischisierenden katholischen These und der bloß zeichenhaften reformierten (aufgeklärten) Antithese die lutheranische Synthese gegenüberstellen, die allein Wirklichkeit und Geistigkeit im Akt vereine.

In diesem frühen Text ist Hegel jedoch nicht so zuverlässig, und er bekommt bald Zweifel, ob diese sakramentale Aufhebung der Materialität wirklich gelingt. So wenig wie – in Hegels Vergleich – das Lesen die Buchstaben wirklich »auflesen« kann, so wenig kann auch im Abendmahl das Sinnliche gänzlich verschwinden, denn die Verinnerlichung stockt, und es bleibt in der Erinnerung ein Moment von Trauer:

Nach dem Nachtmahl der Jünger entstand ein Kummer wegen des bevorstehenden Verlustes ihres Meisters, aber nach einer echt religiösen Handlung ist die ganze Seele befriedigt; und nach dem Genuß des Abendmahls unter den jetzigen Christen entsteht

---

<sup>29</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Der Geist des Christentums und sein Schicksal*. In: Ders., *Werke in 20 Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl M. Michel, Bd. I, Frankfurt a.M. 1970, S. 317–418, hier S. 367f. Hamacher betont die supplementäre Funktion des Abendmahls, welche die inneren Spannungen von Hegels Lektüre zur Geltung bringt: »Das Komplement [der Liebesgemeinschaft] bedarf eines weiteren Komplements [des Abendmahls], so wie es selbst schon ein anderes Komplement des Gesetzes, die Tugend, zu ergänzen hatte« (Hamacher, *Pleroma*, wie Anm. 28, S. 116).

ein andächtiges Staunen ohne Heiterkeit, oder mit einer wehmütigen Heiterkeit, [...], es war etwas Göttliches versprochen, und es ist im Munde zerronnen.<sup>30</sup>

Die reine Liebe ist damit tatsächlich zu schön, um wahr zu sein, und das Christentum fällt unter sein Schicksal, indem die christliche Religion gerade jene Spaltung perpetuiert, von der sie befreien sollte: »Es ist ihr Schicksal, daß Kirche und Staat, Gottesdienst und Leben, Frömmigkeit und Tugend, geistliches und weltliches Tun nie in Eins zusammenschmelzen können«.<sup>31</sup>

Hier wird das Abendmahl zu einer Figur der Nicht-Identität und der Trauer – und als solche Figur kann sie auch die Ambivalenz der Moderne und die Melancholie der postrevolutionären Erfahrung ausdrücken. Es gibt den Vorgeschmack von etwas, aber der Vorgeschmack zerrinnt im Munde, es beansprucht, sich selbst zu verzehren, aber es bleibt eine traurige Erinnerung. Zwischen den erinnerten Körpern und den verzehrten Körpern schiebt sich somit nach Hegel eine Differenz, und es ist diese Differenz, in der dann die Kirche als Institution entsteht, und zwar als Institution neben dem Staat. Es ist, mit den Worten Michel de Certeaus, der *corps manquant*, der fehlende Körper des Heilands, der das Christentum nicht nur immer wieder zwingt, Körper zu produzieren – am prominentesten eben in der Eucharistie –, sondern der auch alle diese Produktionen fundamental unterhöhlt.<sup>32</sup>

In dieser Differenz, in dieser neuen Spaltung schreiben sich nicht nur die Spaltungen der Frühen Neuzeit fort, die ja in den Abendmahlsstreitigkeiten ihrerseits dazu beigetragen hatten, die Matrix der Repräsentation immer weiter zuzuspitzen und in die Nähe der Paradoxie zu stellen. Sie schließt auch an eine Differenz an, die schon das biblische Abendmahl prägt und wahrscheinlich ihrerseits auf die schwierige Beziehung des Christentums zu seiner Geschichte zurückzuführen ist. Denn das Abendmahl ist auch deshalb so produktiv für semiotisches Denken, weil schon sein biblisches Vorbild durch eine eigenartige Spannung von Signifikat und Signifikant charakterisiert ist. Betrachtet man das Abendmahl des Neuen Testaments im Kontext der Religionsgeschichte, so handelt es sich rituell um ein Geschehen, das einfacher, ja profaner nicht sein könnte: Es wird Brot gegessen und Wein getrunken, ohne besonderen Aufwand, ohne entwickeltes Zeremoniell und ohne einen Rest einer besonderen Regelung zu unterziehen. Was dieses Geschehen aber darstellen soll, ist das Bedeutendste und Schockierendste überhaupt: Nicht nur werden die Teilnehmer aufgefordert, Blut zu trinken – jedem Juden ein Gräuel –, dieser Genuss soll auch noch ein Menschenopfer, ja den Verzehr Gottes darstellen.<sup>33</sup> Als ritueller Vollzug betrachtet ist das Abendmahl also weit mehr oder weit radikaler als eine symbolische Darstellung der Transzendenz in der Immanenz: Es ist eher eine paradoxe Verschlingung von Profanem und Heiligem, Verbot und Erfüllung.

---

<sup>30</sup> Hegel, Der Geist des Christentums und sein Schicksal (wie Anm. 29), S. 369.

<sup>31</sup> Hegel, Der Geist des Christentums und sein Schicksal (wie Anm. 29), S. 418.

<sup>32</sup> Vgl. Michel de Certeau, Die mystische Fabel, Frankfurt a.M. 2010, S. 124ff.

<sup>33</sup> Über den vanikonalen Charakter von Taufe und Eucharistie und das ›Auseinanderdriften von äußerem Vollzug und religiösem Sinn‹ vgl. Gerd Theissen, Die Religion der ersten Christen. Eine Theorie des Urchristentums, Gütersloh 2000, S. 184ff.

### III. Bühne, Tod und Trauer

Es sind die explosiven Potentiale dieser Figur, die bei Hegel und dann bei Kleist angesichts der politischen und symbolischen Krise der Moderne wieder aufbrechen. Während Hegel sie aber in seinen späteren Texten geschichtsphilosophisch perspektivieren wird – und gerade dadurch, durch die Versöhnung, später das ›Tragische‹ der historischen Entwicklung vom bloß ›Taurigen‹ der insistierenden Differenz und des ›Zerrinnens‹ im Mund unterscheiden wird –, stellt Kleist diese Paradoxie der Verkörperung selbst auf die Bühne. Denn die Bedeutung der Figur des Abendmahls um 1800 liegt nicht zuletzt darin, dass in ihm die Frage des Opfers unmittelbar mit jener der Repräsentation verbunden ist: mit der Frage nach der Repräsentierbarkeit des Opfers ebenso wie mit dem Opfermodell. Dabei lässt sich die Logik einer Repräsentation, die ihren Gegenstand verzehrt, aber doch nicht auflesen kann, auf das Theater übertragen, wie bereits Hegels Rekurs auf die Tragödie zeigt. Denn Theater ist nicht nur dramatische Vorstellung von Handlung, sondern auch Verkörperung. Es bringt Körper zum Erscheinen, aber als ephemere, die bald wieder verschwinden. »Lebendig, belebend im Hegel'schen Sinne, wäre ein Theater freilich nur dann, wenn Erscheinen und Verschwinden vollständig wären – wenn es dem Zuschauer gelänge, die Materialität der gezeigten Körper zu vergessen, wenn er die theatrale Vorstellung so in Sinn verwandeln könnte wie der Leser die Buchstaben, wenn nichts vom Theater übrig bliebe. Das ist tatsächlich die Form der theatralen Illusion, wie sie das bürgerliche Trauerspiel und noch stärker die klassizistische Tragödie darzustellen beansprucht.<sup>34</sup> In dem Maße aber, in dem diese Ver- und Entkörperung stockt, in dem Maße, in dem der Zuschauer Bühne und Wirklichkeit nicht trennen kann, in dem die lebendige Darstellung auf der Bühne im Zuschauer gerade keine Befriedigung, sondern Mangel auslöst, wird auch das Theater zu einer Agentur der Differenz: zum Trauerspiel.

Für Benjamin zeichnet sich nämlich das barocke Trauerspiel dadurch aus, dass seine Schauspieler nicht einfach Darsteller sind, sondern ihre Körperlichkeit in besonderer Weise ausstellen: Auf der barocken Bühne changiert der Körper immer zwischen dem figurierten Körper, der Herrschaft und Heiligkeit repräsentiert, und dem defigurierten Fleisch auf der Marterbank. Das prägt sich paradigmatisch in der Figur des Souveräns aus, die im Barockdrama bestimmt sei vom »Mißverhältnis der unbeschränkten hierarchischen Würde, mit welcher Gott ihn investiert, zum Stande seines armen Menschenwesens«<sup>35</sup> und dessen Fall damit nicht nur ein tragischer Fall der Person in der Handlung sei, sondern die Gefallenheit der Kreatur als solcher ausstelle: »So hoch er über Untertan und Staat auch thront, sein Rang ist in der Schöpfungswelt beschlossen, er ist Herr der Kreaturen, aber er

---

<sup>34</sup> Vgl. die Zusammenfassung dieser Konzeption des dramatischen Theaters bei Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999, S. 41ff.

<sup>35</sup> Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Ann. 4), S. 250. Jederzeit könne »im Herrscher, der hoherhabenen Kreatur, das Tier mit ungeahnten Kräften auferstehen« (ebd., S. 265).

bleibt Kreatur«.<sup>36</sup> Auch seine Gegenfigur, der Märtyrer, gewinnt gerade dadurch seinen Heilszustand, dass er seinen Körper als verwundbaren ausstellt: Beide Figuren haben daher gewissermaßen zugleich zu viel und zu wenig Sinn im Verhältnis zu einem mittleren Bereich des Humanen, in dem sich das Theater der dramatischen Illusion bewegt. Der Zuschauer erfährt nicht nur im Verlauf der Handlung, in Marter und Tod des Protagonisten, dass das Heilige Fleisch wird, sondern – das ist auch seine theatrale Erfahrung, indem er sieht, oder sogar, als Darsteller: spürt – dass die Hohen und Heiligen von Menschen aus Fleisch und Blut gespielt werden. Nicht zufällig sind Souverän und Märtyrer dabei immer auch sakramental konnotiert, nämlich im Sinne jener radikalen Zweideutigkeit, die nach Hegel dem Sakrament anhaftet: Sie stehen nicht »symbolisch« für die Verkörperung von Sinn, sondern »allegorisch« für das Schwanken zwischen unsinnlicher Transzendenz und purer Sinnlichkeit.<sup>37</sup>

Diese Oszillation prägt auch Kleists »Penthesilea«. Der Umschlag von der schieren Physis des geschändeten Körpers in die Liebe prägte bereits die oben zitierte Diskussion Achills mit Prothoe. Die Zerklüftung der Handlung in das unsichtbare Schlachtgeschehen und die sichtbare Szenerie prägt das ganze Stück; sie wird besonders deutlich in den letzten Szenen, in denen Körper und Wort, Bericht und Pantomime nebeneinanderstehen, ohne sich zu ergänzen. Die Schlachtung Achills sehen wir nicht, sondern bekommen sie in mehreren Anläufen berichtet: Zunächst beobachtet eine Amazone den Vorgang, die »der Hölle grauenvolle Götter« (DKV II, Vs. 2591) zu Zeugen aufruft und über dem Bericht verstummt, »als ob sie die Medus' erblickte« (DKV II, Vs. 2593), dann erscheint Meroe »bleich, wie eine Leiche« (DKV II, Vs. 2599) und berichtet das Geschehen; auch sie tritt als Verstummte auf: »Die afrikanische Gorgone bin ich, / Und wie ihr steht, zu Steinen starr' ich euch« (DKV II, Vs. 2603f.). Diese Berichte ergänzen die sprachliche Handlung nicht, sondern steigern und verdoppeln sie, indem sie die »Anstrengung der Augenzeugen« ausstellen;<sup>38</sup> die Bühne ist damit kein klarer Handlungsräum, auf dem das Wissen über die nicht sichtbare Handlung vermittelt wird, sondern ein schwankender Boden, auf dem Sichtbares und Unsichtbares, Sagbares und Unsagbares in immer wieder neuer Weise aufeinander prallen.

Das wiederholt sich ein weiteres Mal im pantomimischen Spiel im 24. Auftritt. Hier schreitet Penthesilea heran und spricht zunächst nicht, sondern »winket« (DKV II, Vs. 2714), »winket immer fort –«, »Winkt immer wieder –«, »Winkt immer« (DKV II, Vs. 2718f.): Sie spricht nicht, sondern wird als Stumme gesehen und beschrieben in einer Handlungsweise, die für ihre Zuschauer zunächst nicht verständlich ist. An die Stelle der Verständigung ist so eine Geste getreten, die immer wiederholt werden kann und die nicht nur den eigenen Körper ausstellt,

---

<sup>36</sup> Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 264.

<sup>37</sup> Vgl. Daniel Weidner, »Schau in dem Tempel an / Den ganz zerstückten Leib, der auf dem Kreuze lieget«. Sakramentale Repräsentation in Gryphius' »Leo Armenius«. In: Daphnis 39 (2010), S. 287–312.

<sup>38</sup> Volker Klotz, Radikaldramatik, Bielefeld 1996, S. 89; vgl. hier auch die Untersuchung von Kleists »mauerloser Mauerschau« (ebd., S. 105), welche die Verhältnisse von hier und da permanent durcheinander bringt.

sondern auch auf einen anderen Körper verweist. Denn Penthesileas Winken will, so verstehen die Zuschauer endlich, den Schauplatz dieser letzten Szene einrichten: »Den Peleiden sollte man, das wars, / Vor der Diana-Priestrin Füßen legen« (DKV II, Vs. 2724f.).

Marianne Schuller hat ›Penthesilea‹ als ›Trauerspiel der unmöglichen Trauer‹ charakterisiert, weil die Radikalisierung des Konflikts die Trauerarbeit unmöglich mache und schließlich Introjektion in Inkorporation umkippen lasse.<sup>39</sup> Diese Verunsicherung der Objektbeziehung, die dazu führt, dass sich die Körper aus ihrer symbolischen Funktion lösen, ist tatsächlich nicht nur Kleist eigen, sondern konstitutiv für das Trauerspiel als solches, dessen Szenerie immer wieder durch ›Schaustellungen des entseelten Körpers‹ bestimmt wird.<sup>40</sup> Somit lässt sich das barocke wie das moderne Trauerspiel auch als Gegenstrebung gegenüber dem Gründungsmoment der Tragödie verstehen. Im Trauerspiel ist das neuzeitliche Theater nicht nur Ort der politischen Repräsentation, aus welcher dann die Frauen und die Klage ausgeschlossen werden müssten oder sich – wie in ›Phèdre‹ – selbst ausschließen. Es ist auch der Ort der Körpererfahrung, und zwar der Differenz von Körper und Fleisch, damit auch ein Ort einer radikalen Trauer, die sich auch nicht durch symbolische Introjektion beruhigen lässt. So ist die Bühne nicht nur – tragisch – Ort der Begründung der Zukunft und des Vorscheins einer kommenden Gemeinschaft, sondern auch einer der Trauer um den verlorenen Körper und des gespenstischen Nachlebens dieser Toten.

Der historische Kontext dieser Trauer wäre wohl nicht nur im Niedergang der repräsentativen Institutionen zu suchen, letztlich auch in der Betrauerung der verlorenen Gemeinschaft der Christenheit. Er besteht auch unmittelbar in der Geschichte des Todes, die ebenfalls zentral von der Spaltung der frühneuzeitlichen symbolischen Ordnung und den daraus entstehenden Spiegelungsphänomenen betroffen ist. Denn mit der konfessionellen Spaltung wird auch die Frage nach dem Tod bzw. nach dem Nachleben der Toten generell problematisch, und gerade diese Problematik treibt wiederum das Theater an. Das Verhältnis zu den Toten muss jetzt ausverhandelt werden, weil es nicht mehr selbstverständlich ist, weil der Austausch zwischen Toten und Lebenden, die Heilsökonomie, durch die protestantische Kritik in Frage gestellt wird. Indem dieses Nachleben auf dem Theater ausverhandelt wird, nimmt das Theater selber Züge des Gespenstischen an und wird zu einem Ort, an dem sich Wirkliches und Fiktives nicht sicher unterscheiden lassen.<sup>41</sup> Wieder ist es die Form der Allegorie, die diese Frage in besonderer Weise darstellt: »Vergänglichkeit ist in ihr nicht sowohl bedeutet, allegorisch dargestellt, denn, selbst bedeutend, dargeboten als Allegorie. Als die Allegorie der Auferstehung«.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Vgl. Marianne Schuller, Liebe ohne Gleichen. Bildersprache in Kleists Trauerspiel ›Penthesilea‹. In: Campe (Hg.), Penthesileas Versprechen (wie Anm. 6), S. 47–61, hier S. 71.

<sup>40</sup> Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 393.

<sup>41</sup> Vgl. Stephen Greenblatt, Hamlet in Purgatory, Princeton 2001 sowie Samuel Weber, Theatricality as Medium, Fordham 2004, S. 181ff.

<sup>42</sup> Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 405f.

Die neuzeitliche Dramatik kann damit auch als Versuch verstanden werden, mit Tod und Trauer umzugehen. Dieses Problem verschärft sich noch im Zuge der Aufklärung, in dem Maße nämlich, in dem der Tod aus der neuen Ordnung nachrhetorischen, empfindsamen Sprechens zunehmend ausgeschlossen wird und in die Position des Undarstellbaren gerät.<sup>43</sup> Der nicht mehr adressierbare Tod wird zum Motor einer Sinnbildung, die sich vor allem als permanente Verwandlung von Tod in Leben vollzieht, also als gelungene Verwandlung von Tod in Leben, die gerade das Modell der Tragödie wieder aktuell macht. Denn als notwendiger Untergang, als sinnhafter Konflikt oder auch als Selbstspaltung betrachtet, gewinnt auch das scheinbar Sinnwidrige Sinn; der Tod, wenn sich auch seine Körperlichkeit der Beschreibung entzieht, erhält somit tragische Bedeutung.

Auch »Penthesilea« ruft immer wieder solche Modelle der Überwindung des Todes auf. So kündigt Achill einen Kampf »auf Tod und Leben« an (DKV II, Vs. 2362), also einen tragischen Agon; der Amazonenkampf wird selbst immer wieder als reproduktiv notwendig figuriert; Penthesilea wähnt sich in der 24. Szene nach dem Erwachen im »Elisium« (DKV II, Vs. 2844), also in einem Leben nach dem Tod. Aber all diese Versuche, dem Tod Sinn abzugewinnen, misslingen und schlagen am Schluss um in den universellen Tod. Im zerrissenen Körper ebenso wie im stummen Spiel insistiert der Tod und verwandelt sich nicht in Leben, sondern transformiert umgekehrt das Theater insgesamt in einen Trauer- und Gespensterdiskurs.

#### IV. Selbstopfer und Abendmahl

Die theatralen Mittel, die am Schluss von »Penthesilea« auseinandertreten, konvergieren noch einmal in der Inszenierung des Selbstopfers in der letzten Szene, ohne sich freilich hier noch zu einer Einheit zu fügen. Kleists Text »widerruft das Bewahrheitsmodell der Eucharistie, wo die Bewegung der Sprache und die Bewegung der Körper einander wechselseitig beglaubigen«.<sup>44</sup> Denn das Abendmahl, das er aufruft, ist also um 1800 keineswegs mehr eine Figur einer Einheit oder ein stabiles Ritual, sondern hochgradig paradox, wie ja bereits Hegels Lektüre zeigte. Kleist nutzt die Krise des Opfer- und Gemeinschaftsdiskurses und schreibt sie aus, indem er dieses paradoxe Potential aufruft und in Szene setzt.

Das geschieht zunächst in der Szene der Verspeisung Achills, wie sie zunächst Meroe berichtet:

Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,  
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,  
Sie und die Hunde, die wetteifernden,  
Oxus und Sphynx den Zahn in seine rechte,  
In seine linke sie; als ich erschien,  
Troff Blut von Mund und Händen ihr herab. (DKV II, Vs. 2669–2674)

---

<sup>43</sup> Vgl. Eva Horn, Trauer Schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit, München 1998.

<sup>44</sup> Neumann, Das Essen in der Literatur (wie Anm. 21), S. 185.

Der tragische Kampf wird hier durch das – im Text insistierende – »Schlagen« der Zähne ersetzt, das nicht nur die dramatische »Auseinandersetzung« gewissermaßen entmetaphorisiert und unmittelbar auf das Körperliche bezieht, sondern auch die Grenzen von Geopfertem und Opferndem vollkommen auflöst. Denn im Ver-speisen vermischt sich Aggression und Liebe, Inkorporation und Internalisierung.<sup>45</sup> Damit wird auch die Reihe von Opfer und Selbstopfer zu Ende geführt, denn in dem Maße, in dem das Geopferte verzehrt wird, lässt es sich vom Opfern-den nicht mehr unterscheiden. Dass Kleist dabei auf die Symbolik der Eucharistie zurückgreift, ist alles andere als zufällig, konvergieren doch in dieser drei Figuren: die Figur des Selbstopfers – die Eucharistie symbolisiert das Selbstopfer Christi, das sich in der Passion vollzieht –, die Figur der Verwandlung von Tod in Leben – das Abendmahl vollzieht sich angesichts der Passion, in ihm verwandelt sich das Blut des Leidens in die Gabe des Lebens – und die Figur der radikalen Auflösung des Körpers ins Materielle – aus dem Körper Christi werden die eucharistischen Gaben von Brot und Wein – also jene Figuren, die den Opferdiskurs immer schon prägen. In dem Maße, in dem der Opferdiskurs auch der griechischen Religion in der europäischen Neuzeit immer schon aus einer christlichen Perspektive wahrgenommen wird, das heißt: aus einer Perspektive, in der das Opfer Christi das letzte Opfer ist, das alle anderen Opfer erfüllt. So ist es auch nicht verwunderlich, dass dessen Figuration eine zentrale Stellung einnimmt. Zugleich zeigt diese Szene bereits die Abgründe und Paradoxien der eucharistischen Semantik. Denn wenn schon bei Hegel der Prozess der Aufhebung stockte und Trauer statt Heiterkeit hervorrief, so produziert das Verspeisen bei Kleist nicht nur das Entsetzen aller Seiten, sondern sprengt auch die Darstellung, die immer wieder in betontem Schweigen gipfelt.

Dieses Schweigen prägt auch die letzte Szene. Penthesilea tritt hier auf als jene, »die fortan kein Name nennt« (DKV II, Vs. 2607), als »die Entsetzliche« (DKV II, Vs. 2705) und als die »Gräßliche« (DKV II, Vs. 2708); sie ist jetzt »Mensch nicht mehr« (DKV II, Vs. 2731). Die Ebene des Humanen und des Humanitätsdramas hat sie verlassen, indem sie dem Bereich der namenlosen Gewalt anheimgefallen und verstummt ist. Aber die Logik des Selbstopfers wie auch die der zugespitzten Anagnorisis erfordert, dass sie als Person zurückkehrt, was in der inszenierten Katharsis in der Träne und im idiosynkratischen Ritual der Waschung vollzogen wird.<sup>46</sup> »Sie kehrt ins Leben uns zurück« (DKV II, Vs. 2830), so Meroe, und das heißt auch: Sie spricht, wenn auch zunächst nicht artikuliert: »Ach Prothoe« (DKV II, Vs. 2828), »Ach! – Wie wunderbar« (DKV II, Vs. 2836). Sie scheint jenseits des Humanen zu sprechen, wähnt sich nun im Elysium, wird aber von Prothoe korrigiert: »Es ist die Welt noch, die gebrechliche, / Auf die nur fern die Götter niederschaun« (DKV II, Vs. 2854f.). Penthesilea wird wieder zur Sprechenden und zur dramatischen Person, aber nicht zum souveränen Subjekt, sondern zur

---

<sup>45</sup> Vgl. dazu Michail Bachtin, Rabelais und seine Welt, Frankfurt a.M. 1995, S. 324f. Speziell zum Sakrament des Essens vgl. auch Maggie Kilgour, From Communion to Cannibalism. An Anatomy of Metaphors of Incorporation, Princeton 1990, S. 85ff.

<sup>46</sup> Vgl. Brandstetter, Penthesilea (wie Anm. 2).

Kreatur: Sie ist gefallen und findet sich in einer gefallenen Welt fern der Götter. Es ist im übrigen die Welt, in der das Stück von vornherein situiert ist, wenn Odysseus gleich anfangs betonte, dass die Götter in den verbissenen – schon hier ist Kämpfen gleich Beißen – Kampf nicht mehr eingreifen:

Wenn Mars entrüstet, oder Delius,  
Den Stecken nicht ergreift, der Wolkenrüttler  
Mit Donnerkeilen nicht dazwischen wettert:  
Tot sinken die Verbißnen heut noch nieder,  
Des einen Zahn im Schlund des anderen. (DKV II, Vs. 7–11)

Es ist eine Welt, in der es nur noch Kampf gibt und nicht einmal mehr einen privaten Bereich des Melodramatischen neben der Politik. In dieser Welt ist Versöhnung nur in der Fiktion des Spiels im Spiel möglich, so etwa im 15. Auftritt, in dem sich Penthesilea als Siegerin wähnt, während sie tatsächlich die Gefangene Achills ist, oder eben im irrtümlichen Glauben, schon tot zu sein.

Diese Welt ist auch theatrical durch den Tod bestimmt. Denn die Anagnorisis wird noch nicht durch die wiederhergestellte Sprachfähigkeit Penthesileas hergestellt, sondern erst die Präsenz des toten Körper Achills – die Leiche, nach Benjamin »oberstes emblematisches Requisit schlechthin«<sup>47</sup> – ermöglicht die Erkenntnis des Namenlosen, dem sie selbst verfallen ist. Indem sie den Leichnam küsst und damit symbolisch und gewissermaßen »vernünftig« verspeist, aktiviert sie allerdings nur ein weiteres Mal die Gleichung von ›Küssen‹ und ›Bissen‹ und damit jenen Ort in der Sprache, an dem Figürlichkeit und Wörtlichkeit nicht zu unterscheiden sind. Dieser Nicht-Unterschied organisiert dann auch ihr finales Selbstopfer durch Sprache, das als invertierte Prosopopoeia lesbar ist, die noch einmal die Grenze von Tod und Leben aufhebt:<sup>48</sup>

PENTHESILEA Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,  
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,  
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.  
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers  
Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,  
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;  
Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,  
Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch;  
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:  
So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.

*Sie fällt und stirbt. (DKV II, Vs. 3025–3034)*

Bettine Menke hat jüngst noch einmal gezeigt, dass es hier im gleichen Maße um die performative Kraft der Sprache wie um deren Aussetzung geht, insofern zum einen jene Kraft eben nur realisierbar sei im Moment des Todes und insofern

---

<sup>47</sup> Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 392.

<sup>48</sup> Neumann, Erkennungsszene und Opferritual in Goethes *Iphigenie* und in Kleists *Penthesilea* (wie Anm. 1), S. 65f.: »Nur hier können Sprache und Körper – in unauslöslicher Differenz – zum Zeichen ihrer selbst werden; als das Aporetische schlechthin der Inszenierung von ›Realpräsenz‹.«

dieser zweitens »unablösbar von der *Aporie* inszenierter Realpräsenz« bleibe,<sup>49</sup> die sich etwa daran zeigt, dass der performative Akt im vierfachen »so doch wiederholt werden muss, also keineswegs »reine« Performanz ist. Auch diese Paradoxien verweisen, so Menke, auf die Eucharistie, und das ist auch nicht überraschend, weil die Performativität und Figuralität der Sprache traditionell gerade am Abendmahl und an der Interpretation von »Dies ist mein Leib« entfaltet wurden – diese Formel war eben jener Indifferenzpunkt von Wörtlichkeit und Figürlichkeit, der am Schluss von »Penthesilea« in Szene gesetzt wird.<sup>50</sup> Indem Kleist hier das Verzehren und die Passion aufruft, stellt er seine zentrale Opferszene in diese Diskussion und macht sie damit auch zu einer zentralen Verhandlung über Repräsentation auf dem Theater.

Diese theatrale Reflexion wird am Schluss des Dramas noch einmal wiederholt und gewissermaßen besiegelt. Denn auf den performativen Akt des Selbstopfers, der die Handlung abschließt, folgt eine weitere Szene: ein für Kleists so typischer doppelter Schluss.<sup>51</sup> Anders als etwa in »Phèdre« hebt dieser Schluss das Vorige allerdings nicht auf; er stellt keinen Ausblick in die Zukunft und auch keine Versöhnung dar, sondern eine rückblickende Reflexion:

DIE OBERPRIESTERIN Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!  
Wie stolz, die hier geknickt liegt, noch vor Kurzem,  
Hoch auf des Lebens Gipfeln, rauschte sie!  
PROTHOE Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!  
Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,  
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,  
Weil er in ihre Krone greifen kann. (DKV II, Vs. 3037–3043)

Dieses Schlussbild hat emblematischen Charakter: Es fasst das Geschehen noch einmal zusammen und deutet es in seiner Gesamtheit durch einen Rekurs auf das von Kleist mehrfach benutzte Sinnbild der Eiche im Sturm. Ein solcher Schluss ist bekanntlich typisch für das barocke Trauerspiel, das üblicherweise mit einem emblematischen »Reyen« schließt, welcher die vorhergehende Handlung an einem – oft szenisch dargestellten oder auch als Kulisse gemalten – Bild emblematisch deutet: So schließt etwa Andreas Gryphius' »Carolus Stuardus« mit einem Chor der ermordeten Könige, die über der Leiche des hingerichteten Königs Rache schwören.

Kleist schließt mit einer Doppelsentenz, in der ein Bild gegen ein anderes gesetzt wird, so dass sich die Metapher des Baumes in eine zweipolige Allegorie verwandelt. Penthesilea wird einerseits als Abbild der Gebrechlichkeit, andererseits als Abbild der Gesundheit figuriert, und beide Figuren unterscheiden sich auch formal: Während die Oberpriesterin das Geschehen und konkreter die aktuelle

<sup>49</sup> Menke, Die Intertextualität, die Aussetzung der Darstellung und die Formeln der Passion (wie Anm. 21), S. 252.

<sup>50</sup> Vgl. etwa die Analyse der »Logique du Port Royal bei Louis Marin, The Body of Divinity Captured by Signs. In: Ders., Food for Thought, Baltimore und London 1989, S. 3–25.

<sup>51</sup> Vgl. den Beitrag von Ernst Ribbat im vorliegenden Jahrbuch.

Szene auf der Bühne »hier« kommentiert, ruft Prothoe ein imaginäres Bild auf, eben jenes Sinnbild der Eiche; während die Oberpriesterin sich an die Götter wendet, deren Abwesenheit gerade vorher festgestellt worden war, wendet sich Prothoe an niemanden mehr.

Offensichtlich steht bei der Deutung dieses Schlusses viel auf dem Spiel, gerade was die Frage nach dem tragischen Charakter des Stückes angeht: Wird hier noch einmal die Hybris des tragischen Helden beschworen, der trotzig zu Fall kommt, oder eher darauf verwiesen, dass letztlich jede Eiche stirbt? Gerade diese Deutungsoffenheit ist charakteristisch für die emblematischen Bilder als solche, und sie ist es insbesondere für den emblematischen Kommentar zum Theater. Denn die Emblematik verknüpft nicht einfach Bild und Wort, sondern auch Darstellung und Deutung:<sup>52</sup> Im Fall des Dramas führt die emblematische Verdopplung der Handlung im kommentierenden Reyen nicht zu einer stabilen Bedeutung, mit Benjamin gesprochen »enthüllt« der emblematische Kommentar weniger die vorhergehende Handlung als dass er sie »entblößt«:<sup>53</sup> Er zeigt noch einmal, dass die Dinge und Körper allegorische Körper sind, dass sie etwas bedeuten *sollen*, auch wenn diese Bedeutung dem Leser oder Zuschauer überlassen sein mag. Der emblematische Schluss hat daher metatheatralen Charakter, er entspricht strukturell den Szenen der Devestitur und der Entkleidung, in denen etwa am Schluss von »Carolus Stuardus« der Herrscher die Attribute seiner Macht ablegt und damit nicht nur seinen kreatürliche Status betont, sondern auch das Ablegen der Verkleidung und die Rückverwandlung der Figur in den Schauspieler vorwegnimmt.

Wie auch immer man also Kleists Schlusszene inhaltlich deutet, sie ist immer auch ein Kommentar zu ihrer eigenen Theatralität, indem sie die Deutung des Stücks selbst noch mal in Szene setzt. Gerade der abschließende Charakter des Eichen-Emblems ist dafür zentral, denn in diesem Bild wird die Dynamik des Bühnengeschehens stillgestellt und gespiegelt in einem Bild des Todes. Der Schluss wiederholt damit noch einmal eine Spannung, welche die Analyse immer wieder gezeigt hat: Kleists »Penthesilea« ist nicht nur lesbar als Rückverwandlung der Tragödie in ein archaisches Opferszenario, sondern rekurriert auch auf die Tradition des christlichen Theaters; es inszeniert nicht nur radikale Körperereignisse, sondern betont auch den »ostentativen« Charakter des Körpers im Theater, der immer auch ein allegorischer Körper ist. Erst in diesem Zusammenhang kann man den diskursgeschichtlichen Ort von Kleist insbesondere in Beziehung zur neueren Tragödie angemessen erkennen. Was Kleist in Szene setzt, ist von vornherein nicht die Überwindung des Todes durch das Leben, als welche Freud die Trauerarbeit charakterisiert – und Hegel die Tragödie –, sondern das Insistieren des Todes, weil gerade er es ist, der Zeichen macht. Kleist aktiviert beide Modelle – die Tragödie und das Trauerspiel – und er referiert damit auch auf

---

<sup>52</sup> Vgl. Carsten P. Warncke, Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987.

<sup>53</sup> Vgl. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (wie Anm. 4), S. 360: »Nicht sowohl Enthüllung als geradezu Entblößung der sinnlichen Dinge ist die Funktion der barocken Bilderschrift«.

zwei Diskurse, auf die wilde Antike und auf die Abgründe des Christentums, gelesen in einer nachchristlichen (und nachantiken) Zeit. In der Eucharistie, die selbst wild und traurig gelesen wird, konvergieren beide Momente, denn in ihr ist immer schon zu viel und zu wenig, sie verspricht das Wirkliche, das doch im Munde zerrinnt, und nur als solches Zerrinnendes wirklich ist, sie verwischt die Grenzen von Gabe und Empfänger, Opfer und Selbstopfer, von Darstellung und Dargestelltem.

Martin Roussel

## KLEISTS ÜBERLEBEN

Ja es ist wahr, ich habe dich hintergangen, oder vielmehr ich habe mich selbst hintergangen; wie ich dir aber tausendmal gesagt habe daß ich dies nicht überleben würde, so gebe ich dir jetzt indem ich von dir Abschied nehme, davon den Beweis. *An Marie von Kleist*

### I. Figuren des Überlebens

Stendhals »La beauté n'est que la promesse du bonheur« könnte als ironisches Motto zu Pedro Almodóvars »Die Haut in der ich wohne« dienen. Der Film spielt an der Grenze vor allem zwischen dem Körper, in dem ich lebe, und der Welt, in der sich mein Leben formt. Als Versprechen, als Verheißung kann Schönheit leicht auch Trugbild sein – selten aber hat man den Abgrund dieses Versprechens so eindrücklich zu sehen bekommen wie bei Almodóvar: In »Die Haut in der ich wohne« wird ein junger Mann aus Rache einer Operation unterzogen, die sein Geschlecht umwandelt, eine neue Haut überzieht, bis aus dem Mann die wunderschöne Frau Vera geworden ist. »Respiro«, »Ich atme« schreibt sie immer wieder an die Wand ihres Raumes, jedes Mal mit Datum, als sei jedes das erste Mal; am Ende steht *sie* ihrer Mutter, die *ihn* geboren hat, gegenüber, und *sie* muss *seine* Vergangenheit erzählen, um wieder und gegen die Geschichte der Person, die sie geworden ist, Kind zu werden. Doch wessen Kind erkennt man – das der biologischen Mutter oder das des modernen Frankenstein? Und man könnte antworten, dass im Falle Veras wahrhaft das nackte Leben, griechisch *zōē*, »überlebt« hat – aber wäre das nicht bedeutungslos ohne die Geschichte dieser spezifischen Lebensform, die sogar den sichtbaren Körper ausgelöscht hat?

Nach Giorgio Agamben manifestiert sich in der Trennung der erzählbaren Geschichte eines Individuums vom Dasein seines Körpers die moderne Biomacht, nämlich »in einem menschlichen Körper die absolute Trennung von Lebewesen und sprechendem Wesen, von *zōē* und *bios*, von Nicht-Mensch und Mensch zu erzeugen: das Überleben.«<sup>1</sup> Und hätte dann der Film nicht beides, *zōē* und *bios*,

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Homo sacer III, Frankfurt a.M. 2003, S. 136. »Unter dem Begriff der Lebens-Form verstehen wir dagegen ein Leben, das niemals von seiner Form geschieden werden kann, ein Leben, in dem es niemals möglich ist, etwas wie ein bloßes Leben zu isolieren« (Giorgio Agamben, Lebens-

getrennt, um beides am Ende im Blick der Mutter, des Zuschauers und gegen die Fiktion des Films zusammenzuführen?

Literarischer Nachruhm, Überleben, weil man geschrieben hat, funktioniert wie ein Gegenstück hierzu: Nichts bleibt vom Atem, vom belebten Körper; kenntlich wird der Name, vergessen die Vergänglichkeit, die doch genauso Voraussetzung des Überlebens ist. Dass die Seele unsterblich sei und mit den Ideen wandern könne, hat die Antike geglaubt; auch Almodóvars Film könnte »bei allem schwarzen Pessimismus an die Unverfügbarkeit der Seele [glauben], die kein chirurgischer Zwangseingriff zum Schweigen bringen kann.<sup>2</sup> Aber gilt das Mutterwissen gegen die Evidenz des Augenscheins? Und kann er, der Sohn, als Tochter nur überleben, weil ihm zuletzt das Leben eines Körpers bleibt? Ein Begriff des Überlebens, der in der Oszillation zwischen dem Körper, der seine Identität sucht, und der gespenstischen Abwesenheit des Nachruhms disponiert ist, müsste sich hier aufspalten, müsste entscheiden, ob der Körper fortlebt, obwohl das *cogito* ausgelöscht ist, oder ob der physische Tod dem Überleben eingezeichnet bleibt. Wer ist ein Überlebender? Jean-Josephe Sue unterschied 1799 gleich drei einander überlagernde Überlebens-Modi:

Das intellectuelle, das moralische und das animalische Ich können daher einige Zeit eines von dem anderen unabhängig leben, und ein jedes kann (in einem vom Körper getrennten Theil, oder auch in Bezug auf einen solchen) eine Nachempfindung [...] haben.<sup>3</sup>

Wie kann man sich nun Kleists Überleben vorstellen – intellektuell, moralisch oder animalisch? Die Frage stellt vor Probleme; sie sind nur vorschnell damit abzutun, indem man auf den bloß uneigentlichen, jedenfalls nicht metaphysischen Sinn des Wortes »überleben« hinweist. Denn natürlich hat Kleist überlebt, insofern wir ihn, das heißt metonymisch rückgeschlossen, sein Werk lesen, zitieren und kommentieren. Mit dem Gedenken sieht es schon schwieriger aus, zumal die Geschichte der Gedenkjahre jeweils einen anderen Kleist präsentiert. Das Gedenken gilt dem Toten – wie aber kann es, im Wandel der Zeiten, auch dem Überlebenden gelten?

Kleists Überleben kann aber dem Wortsinn nach auch auf das Überleben gerichtet sein, das Kleist selbst eingesetzt hat: Wie überlebt es sich bei Kleist? Und hat Kleist, in und mit all dem, was bei ihm, in seinem Schreiben überlebt, gleich-

---

Form. In: Ders., Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik [1996], aus dem Italienischen von Sabine Schulz, Zürich und Berlin 2006, S. 13). Vgl. hierzu Bastian Ronge, Raumgewinn – Eine Auseinandersetzung mit der Philosophie Giorgio Agambens, Norderstedt 2006, S. 10; Falko Schmieder, Überleben. Geschichte und Aktualität eines neuen Grundbegriffs. In: Überleben. Historische und aktuelle Konstellationen, hg. von Falko Schmieder, München 2011, S. 9–29, hier S. 11–13. – Für seine Hinweise danke ich Klaus Müller-Salget.

<sup>2</sup> Ijoma Mangold, Der spanische Frankenstein. Pedro Almodóvars bisher unheimlichster Film »Die Haut, in der ich wohne«. In: Die Zeit, 20. Oktober 2011, S. 57.

<sup>3</sup> J.J. Sue, Physiologische Untersuchungen und Erfahrungen über die Vitalität. Nebst dessen Abhandlung über den Schmerz nach der Enthauptung, und den Abhandlungen der Bürger Casanus und Léveillé über denselben Gegenstand, übersetzt von Dr. Joh. Christian Friedrich Harleß, Nürnberg: Raspe 1799, S. 113.

falls, als Ganzer oder in Teilen, überlebt? – Die Frage nach dem Überleben ist auch eine der Trennung, Scheidung, der Schwelle: Wer oder was überlebt wen oder was? Don Quixote, der Überlebende der Ritterzeit, Robinson Crusoe, der die soziale Isolation überlebt, oder Melvilles Ismael werden als Überlebende gezeichnet, um das zu tun und von dem zu berichten, was normalerweise unerzählbar bliebe, was in ihrer Person insistiert und ihrer Figur Sinn gibt. Überlebender ist, wer lebt, wenn die anderen tot sind. Erscheinen Überlebende (der Literatur) als Vexierbilder, deren Sinn nicht im Überleben, sondern in der Logik ihres Erscheinens zu erkennen ist? Was dann vom Überlebenden Kleist bliebe, fasst Robert Walser in seiner 1907 erschienenen Erzählung »Kleist in Thun« zusammen:

[Z]u allerletzt kann man sich ja noch die Bemerkung erlauben, daß an der Front des Landhauses, das Kleist bewohnt hat, eine marmorne Tafel hängt, die darauf hindeutet hat, wer da gelebt und gedichtet hat. Reisende mit Alpentourenabsichten können's lesen, Kinder aus Thun lesen und buchstabieren es, Ziffer für Ziffer, und schauen einander dann fragend in die Augen.<sup>4</sup>

Mit dieser Persiflage auf die touristische Funktion des Überlebens eines Dichters ist aber noch nicht alles gesagt, denn es gibt noch einen, der die Tafel, »gelegentlich auch wieder einmal lesen« kann:

Thun steht am Eingang zum Berner Oberland und wird jährlich von vielen tausenden Fremden besucht. Ich kann die Gegend ein bißchen kennen, weil ich dort Aktienbierbrauereiangestellter gewesen bin.<sup>5</sup>

»Aktienbierbrauereiangestellter«: Mit diesem einen Wort lässt sich eine ganze literarische Überlebenskultur aus den Gelenken hebeln, denn was für ein Kleist wäre das, der aus der Bierlaune eines Schweizer Aushilfsangestellten heraus noch einmal an den Thuner Schauplatz zurückgekehrt ist? – Will man diese große kleine Walser-Erzählung vom Schweizer Kleist ernst nehmen, so muss man sich mit Verlegenheitsformeln behelfen, etwa von der »fernen Nähe«.<sup>6</sup> Tatsächlich aber ist Distanz, sozusagen Nicht-Überleben, der Modus, den Walser zur Erinnerung vorschlägt. »Eine Fremdheit blieb er immer«, heißt es dazu im »Kleist-Essay«, der fürs Jubiläumsjahr 1927 geschrieben, aber erst im Dezember 1936 zum 125. Todestag in der »Prager Presse« erschien.<sup>7</sup> Während Walser in seinen insgesamt über 20 Kleist-Miniaturen in beinahe drei Jahrzehnten einerseits eine genaue Kenntnis der

---

<sup>4</sup> Robert Walser, Kleist in Thun. In: Ders., Sämtliche Werke in Einzelausgaben, hg. von Jochen Greven, Zürich und Frankfurt a.M. 1986, Bd. 2, S. 70–81, hier S. 80.

<sup>5</sup> Walser, Kleist in Thun (wie Anm. 4), S. 80f.

<sup>6</sup> Vgl. Wolfram Groddeck u.a. (Hg.), Robert Walsers »Ferne Nähe«. Neue Beiträge zur Forschung, München 2007.

<sup>7</sup> Robert Walser, Weiteres zu Kleist [= Fortsetzung des »Kleist-Essays«]. In: Ders., Sämtliche Werke in Einzelausgaben (wie Anm. 4), Bd. 19, S. 257–259, hier S. 259. Vgl. zum Motiv der Fremdheit in der Kleist-Rezeption der Moderne insbesondere Peter Utz, Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetzzeitstil«, Frankfurt a.M. 1998, S. 192–242.

Werke und Briefe beweist, wahrt er zugleich ausdrücklich Abstand zum »arme[n] Heinrich«.<sup>8</sup>

Durs Grünbein sprach einmal, an Nietzsches »Fernstenliebe« erinnernd, von der »unwahrscheinliche[n], an Geisterbeschwörung oder Telepathie erinnernde[n] Intensität einzelner Texte lebender oder toter Dichter«.<sup>9</sup> Mit einem telepathisch instruierten Überlebensverständnis kommt man Walsers Schreibverfahren sehr nah, denn Kleists Fremdheit erscheint dann als gespenstischer Modus einer Abwesenheit in der Anwesenheit, die man einfacher auf das Unruhepotential Kleists beziehen kann. Nähe überhaupt erscheint von hier aus immer als gespenstischer Spezialfall telepathischer Beziehungen, wie auch umgekehrt jedes Gespenst nur *da ist*, ihm also Dasein zukommt, insofern es als das vertraute Fremde, als das Fremde im Eigenen insistiert: »Es gibt kein *Dasein* des Gespensts, aber es gibt auch kein *Dasein* ohne die beunruhigende Fremdheit, ohne die befremdende Vertrautheit (*Unheimlichkeit*) irgendeines Gespensts«.<sup>10</sup> Das Dasein im Zeichen seiner eigenen Abwesenheit ist sogar die Grundbestimmung von Leben überhaupt, nämlich wenn man Leben nicht biologistisch auf den Fortpflanzungsgedanken reduziert, sondern selbst geschichtlich versteht: »Vielmehr nur«, schreibt Walter Benjamin in »Die Aufgabe des Übersetzers«, »wenn allem demjenigen, wovon es Geschichte gibt und was nicht allein ihr Schauplatz ist, Leben zuerkannt wird, kommt dessen Begriff zu seinem Recht.«<sup>11</sup> In beiden Fällen aber: der Fortpflanzung wie dem geschichtlichen Fortleben, überkreuzen sich An- und Abwesenheit, ist das eine Bedingung des anderen.<sup>12</sup> »Leben ist Überleben«, so kann man Jacques Derrida deshalb zustimmen, und weiter:

Überleben im landläufigen Sinn bedeutet fortfahren zu leben, aber auch *nach* dem Tod leben. In bezug auf die Übersetzung betont Walter Benjamin die Unterscheidung zwis-

<sup>8</sup> Robert Walser, Kleist-Essay. In: Ders., Sämtliche Werke in Einzelausgaben (wie Anm. 4), Bd. 19, S. 255–257, hier S. 255. Auch dies ein Topos, der ironischerweise Marie von Kleists französisches *le pauvre Henri* in die deutsche Sprache rückverortet (vgl. LS 506, dort auf Deutsch wiedergegeben).

<sup>9</sup> Durs Grünbein, Drei Briefe. In: Ders., Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995, Frankfurt a.M. 1996, S. 40–54, hier S. 41. Zu verweisen wäre grundlegend auf das, was Sarah Kofman »structure restante de la lettre« nennt, wobei zu übersetzen wäre: »*lettre* bedeutet sowohl ›Buchstabe‹ als auch ›Brief, *lettre restante*:›postlagernder Brief. (A.d.U.)« (Sarah Kofman, Derrida lesen, aus dem Französischen von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt, hg. von Peter Engelmann, Wien 1987, hier »Graphematik und Psychoanalyse«, Anm. 60, S. 215). Vgl. Jacques Derrida, Telepathien, Übersetzt von Hans-Joachim Metzger, Berlin 1982.

<sup>10</sup> Jacques Derrida, Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale (1993), übers. von Susanne Lüdemann, Frankfurt a.M. 2004, S. 141.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders., Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M. 1977, S. 50–62, hier S. 52.

<sup>12</sup> »So wie die Äußerungen des Lebens innigst mit dem Lebendigen zusammenhängen, ohne ihm etwas zu bedeuten, geht die Übersetzung aus dem Original hervor. Zwar nicht aus seinem Leben sosehr denn aus seinem ›Überleben‹« (Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers, wie Anm. 11, S. 51).

schen Überleben\*, den Tod überleben, wie ein Buch den Tod seines Autors oder ein Kind den Tod seiner Eltern überleben kann, einerseits und dem Fortleben\*, *living on*, fortfahren zu leben, andererseits.<sup>13</sup>

Man wird also die Bedingungen von Kleists Überleben – »wie ein Buch den Tod seines Autors [...] überleben kann« – nicht gänzlich vom Fortleben, *living on*, trennen können, denn das geschichtliche Überleben des Werkes über den Tod hinaus kann doch nur leere Rede oder gespenstische Absenz meinen, während das Überleben einschließt, dass »etwas noch da ist, dass es kein per se leeres Werk gibt. Denn wenn Leben immer schon Überleben meint, dann impliziert zu leben den Tod so, wie ein Kind, das staunend die Welt entdeckt, danach ein anderer ist, so wie der zum Tod Verurteilte, der äußerlich fortlebt, innerlich durch den Tod gegangen sein kann. Die Kontinuität des Lebens kann nicht vom Faktum seiner Geschichte getrennt werden, und die Geschichte, die Lebendiges der Natur entfremdet, ist der Schauplatz des Lebens. Wer auf sein Leben zurückschaut, ist schon Überlebender, indem er in den eigenen Spuren den Ursprung verdrängt. Das ist die *essence testamentaire* jeder Spur, jeder unterbrochenen oder aufgeschobenen Zeitlichkeit, die Basis jeder Hermeneutik ist, jedes Kommentars und jeder Übersetzung, denn sonst gäbe es nur zerstreute Spuren eines Textes, der unlesbar geworden ist. Jede Lektüre setzt ein solches lebendiges Ganzes voraus, von dem sie kraft ihrer eigenen Spuren zugleich Abschied nimmt.

Der Wortgebrauch von »überleben« im ausgehenden 18. Jahrhundert verlagert den metaphysischen Vorstellungsrahmen in einen immanenter Zeitlichkeit, oder besser, einer »modernistischen Logik, wie sie von der *Querelle des Anciens et des Modernes* vorgezeichnet war: »[E]r besteht in dessen Verzeitlichung, wie sie von der Redewendung indiziert wird, dass bestimmte Zeiterscheinungen »sich überlebt haben.«<sup>14</sup> Zu überleben zielt also auf das, was – aus sich und gegen sich – in der Zeit einen Anfangspunkt markiert. Man kann den Überlebensbegriff deshalb einen organischen oder systemischen nennen: Etwas stirbt, etwas anderes im selben Ganzen lebt weiter. Für Goethe stellte sich dieser Lebens- als Überlebensbegriff aus Bezügen zur Natur und Fragen der Ätiologie her. An Sulpiz Boisserée etwa schreibt er am 17. Oktober 1817: »Für meine jüngsten Freunde, deren ich so manchen verlor, hege ich immer die meiste Sorge, denn *leben* heißt doch eigentlich nicht viel mehr als viele *überleben*; seyn Sie mir daher als Genesener auf's beste gegrüßt.«<sup>15</sup> Jean Paul dagegen reflektiert im »Hesperus« aus seinem eigenen poetischen Erzählverfahren auf das Überleben als kulturgeschichtliche Signifikanz eines Zeitalters, das für einen »Maus-Sterbefall« mehr Interesse aufbringen könne als für

---

<sup>13</sup> Jacques Derrida, Leben ist Überleben, aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, Wien 2005, S. 32f.

<sup>14</sup> Und wenige Sätze weiter: »Das temporalisierte Konzept des Überlebens setzt einen dynamischen Begriff von Geschichte voraus, der als neues historisches Apriori den Rahmen für alle weiteren Vorstellungen vom Überleben bereitstellt« (Falko Schmieder, Überleben und Nachhaltigkeit. Ein problem- und begriffsgeschichtlicher Aufriss. In: Trajekte 18, 9. Jahrgang [2009], S. 4–11, hier S. 6).

<sup>15</sup> Johann Wolfgang von Goethe, Werke, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, IV. Abt.: Goethes Briefe, Bd. 1–50, Weimar 1887–1912, Bd. 28, S. 281.

eine erschossene Armee in der allgemeinen Weltgeschichte [...]. Daher kommt dieses Interesse, woher es bei denen kommt, denen die Sache wirklich begegnet: weil ich sie weitläufig erzähle, d.h. weil die Leser gleich den dabei interessierten Helden mühsam einen Augenblick der kindischen Historie überleben. [...] So ist also der hiesige Mensch so nahe an den Zeiger der Zeit gestellt, daß er ihn rücken sehen kann; darum wird uns eine Kleinigkeit, wenn sie viele Augenblicke einnimmt, so groß, und das kurze Leben, wie unsre gemalte Seele im orbis pictus, aus Punkten besteht, aus schwarzen und goldnen, so lang.<sup>16</sup>

## II. »Tod als das ewige Refrain des Lebens«

Als Überlebender zu sprechen, meint um 1800 nichts Ungewöhnliches – zumal nicht nur die Natur »viele« sterben ließ: Im revolutionären Frankreich nannten sich diejenigen, die dem Schicksal der Guillotine entkommen konnten, programmatisch »Überlebende«, so beispielsweise der Astronom Joseph Jérôme de Lalande, den Kleist 1801 in Paris traf.<sup>17</sup> Eigenartigerweise hat Kleist, der sich im Mai 1802 aus Thun wünscht zu sterben, nachdem er »ein Kind, ein schön Gedicht, und eine große That« vollbracht habe,<sup>18</sup> den Überlebensdiskursen seiner Zeit wenig Beachtung geschenkt. 1807 beschreibt er den »Tod, als das ewige Refrain des Lebens«; »ein ermüdender Zustand [sei] dieses Leben, [...] eine Fatigue.«<sup>19</sup> Von hier aus bestimmt sich der Tod als Pol eines Spannungsfeldes, als das, was ihn im Leben hielt.<sup>20</sup> Jede auch nur Möglichkeit, den Tod zu finden, konnte deshalb, negativ abgewendet, das Leben als überraschendes Überleben denken.

Zu überleben zielt auf die Überraschung, noch zu leben, obwohl doch alles für den Tod spricht. In einem Brief an Adolphine von Werdeck beschreibt er am 30. Oktober 1807, wie die ganze Welt in der »Phisiognomie des Augenblicks [...] einer alten Frau« gleiche, die »zu Tode getanzt worden [wäre], wenn sie fest gehalten hätte«; doch in der »Verzerrung« des Augenblicks – »als ob sie [die Welt bzw. die Frau im Walzertanz] [...] plötzlich nachgäbe« – liege »etwas Komisches«: dass angesichts des Tanzes zum Tode jeder Augenblick in der Phisiognomie der Zeit verzeichnet wird, und wie die alte Frau aus der Drehung des Walzers fällt, so auch jeder neue Augenblick ein neuer Tanz ist. »Ich lache darüber, wenn ich es denke.« (MA II, 884f.) Es liegt ein eigenartiges Moment in dieser Briefstelle, dass es der

---

<sup>16</sup> Jean Paul, Werke, hg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann, 6 Bde., München 1959–1963, Bd. 1, S. 561. »Und darum steht überall, wie auf diesem Blatte, unser Ernst so nah an unserem Lachen!«

<sup>17</sup> Vgl. Justus Fetscher, Der Himmel über Paris. Kleists erste Reise in die französische Hauptstadt im Jahre 1801. In: Frankreich 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten, hg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart 1990, S. 142–160, bes. S. 149ff.

<sup>18</sup> Brief an Ulrike von Kleist (MA II, 805).

<sup>19</sup> Brief an Marie von Kleist (MA II, 871).

<sup>20</sup> Das Leben kann hier nicht mehr als Widerstand gegen das Sterben begriffen werden. Vgl. dahingegen das Resümee bei Xavier Bichat, Physiologische Untersuchungen über Leben und Tod, aus dem Französischen frey übersetzt, Tübingen 1802, S. 1f.: »Ueber der Definition des Lebens verlor man sich in abstrakten Betrachtungen; man findet sie, glaube ich, in folgendem allgemeinen Satz: *Leben ist der Inbegriff der Funktionen, welche dem Tod widerstehen.*«

Tod ist, der den Tänzer an das Gesellschaftsspiel<sup>21</sup> Walzer bindet, so dass zu überleben bedeutet, sich auf das Spiel des Walzers einzulassen, nur um ihm nachzugeben und die Drehung des Walzers unvollendet aufzulösen.

Von solchen gegenläufigen Bindungs- und Überlebenstheoremen aus muss eine Matrix von Kleists Tod komplizierter erscheinen als insbesondere gemäß der These von Kleists einsamem Dichtertod, derzufolge, so Karl Heinz Bohrer, »Kleists Selbstmord [...] als letzter[r] Vollzug in einer Kette von imaginativen Handlungen«<sup>22</sup> in seinem Werk zu verstehen sei.<sup>23</sup> Legt nicht der Walzer nahe, dass die Bedeutung des Schreibens wie des beschriebenen Todes eine für das Leben sein könnte? Ich zitiere zunächst aus dem »verzweifelten Brief an Ulrike vom 17. Juli 1809«,<sup>24</sup> in dem wir eine kleistsche Figur des Überlebens – die im Grunde nicht kontrapunktisch auf den Tod, sondern auf die eigene Erwartung bezogen ist – finden:

Noch niemals, meine theuerste Ulrike, bin ich so erschüttert gewesen, wie jetzt. Nicht sowohl über die Zeit – denn das, was eingetreten ist, ließ sich, auf gewisse Weise, vorhersehen; als darüber, daß ich bestimmt war, es zu überleben. Ich ging aus D... weg, wie du weißt, in der Absicht, mich mittelbar oder unmittelbar, in den Strom der Begebenheiten hinein zu werfen; doch in allen Schritten, die ich dazu that, auf die seltsamste Weise, contrecarrirt, war ich genöthigt, hier in Prag, wohin meine Wünsche gar nicht giengen, meinen Aufenthalt zu nehmen. Gleichwohl schien sich hier [...] ein Wirkungskreis für mich eröffnen zu wollen. (MA II, 923)

Zum Hintergrund: Am 5./6. Juli 1809 waren die österreichischen Truppen bei Wagram den Franzosen unterlegen, am 12. Juli folgte der Waffenstillstand von Znaim. Man hat oft geschrieben, dass Kleist, als er sich in den Briefen vor seinem Tod im November 1811 zu seiner Misere äußerte, auch die militärische Lage anführte, um damit die Unausweichlichkeit der Lage zu charakterisieren.<sup>25</sup> Bereits 1803 suchte er den »Tod der Schlachten«<sup>26</sup> im Zuge der – bloße Idee gebliebenen – französischen Kanalüberquerung zur Landung in England. Auch nur der

<sup>21</sup> Bindungen an andere Menschen durchziehen die Themen des Briefes, und Kleist spricht sich in seiner »ewigen Jugend« ein besonderes Talent zu: »Die verschiedenen Momente in der Zeit, da mir ein Freund erscheint, kann ich so zusammenknüpfen, daß sie wie ein Leben aussehen, und die fremden Zeiträume; die zwischen ihnen sind, ganz verschwinden« (MA II, 884).

<sup>22</sup> Karl Heinz Bohrer, Augenblicklichkeitsemphase und Selbstmord. Zum Plötzlichkeitsmotiv Heinrich v. Kleists (1978). In: Ders., Plötzlichkeit. Zum Augenblick ästhetischen Scheins, mit einem Nachwort von 1998, Frankfurt a.M. 1981 (1998), S. 161–179, hier S. 163.

<sup>23</sup> Ausführlicher zur Matrix von Kleists Tod vgl. Martin Roussel, Kleists Briefe und Tod. In: Kleist und die Briefkultur um 1800, hg. von Ingo Breuer, Katarzyna Jastal und Paweł Zarychta, Köln u.a. (im Druck).

<sup>24</sup> Vgl. Hermann F. Weiss, Gerüchte vom Heldentod des Dichters. Unbekannte Zeugnisse zu Heinrich von Kleist vom Jahre 1809. In: KJb 1998, S. 267–283, hier S. 275. Vgl. ebd., S. 275ff. quellenkritische Informationen zu den biographischen Hintergründen.

<sup>25</sup> »Was sollte er tun? Kein Geld, kein Krieg«, resümiert beispielsweise Jens Bisky, Kleist. Eine Biographie, Berlin 2007, S. 460.

<sup>26</sup> So im Brief an Ulrike am 26. Oktober (MA II, 819).

Gedanke hieran schloss sich in der politischen Situation 1811 aus. Anders sieht die Lage aus, folgt man dem 1809er Brief, doch ist es hier eine doppelt negative Option: Kann man dem Kleist der 1803er Briefe nicht den Willen zu sterben absprechen, so bleiben die näheren Umstände und Gründe 1809 unklar: Weshalb ist er »genötigt«, sich in Prag und nicht auf dem Schlachtfeld niederzulassen? Der bestimmte Tonfall Kleists einerseits, die Vagheit der Motive und Hemmnisse andererseits könnten jedenfalls vermuten lassen, dass hier die tatsächlichen Verhältnisse eher verdeckt als angesprochen werden. – Zweite negative Option: Der verunmöglichte Soldatentod 1811 hinderte Kleist nicht daran, sich selbst zu erschießen. Wie anders die Situation 1809, als er pathetisch verkündet, »niemals [...] so erschüttert gewesen« zu sein als zum Zeitpunkt, da er »bestimmt war, [...] zu überleben.« Warum ist er 1811 nicht mehr bestimmt »zu überleben«? Was oder wer verhilft dazu, das Überleben zu sichern?<sup>27</sup>

Sein Überleben verdanke sich, so kann man dem Brief entnehmen, einer Bestimmung, die er in beinahe schicksalhaften Zügen ausmalt. Subjektiver Entschluss, im »Strom der Begebenheiten« den Tod zu finden, und objektive Bestimmung, die dem in allen einzelnen Gegebenheiten zuwiderläuft, definieren die Erschütterung, überlebt zu haben, als Einschnitt in der Bestimmung des eigenen Lebens, als ein gleichsam vom Schicksal geschenktes Leben. Wie dieses neue Leben aussieht, bestimmt Kleist, in dem er einen neuen »Wirkungskreis eröffnet sieht; allerdings erscheint (»schien«) ihm, dem Überlebenden, der neu erhoffte Wirkungskreis, schon in der Reflexion auf das Überleben wieder verloren zu sein. »Gleichwohl«, schreibt er, als bestehe zwischen dem Überleben, das ihn gestrandet in Prag zurücklässt, und den neuen Möglichkeiten ein Widerspruch, der sich durch zufällige Koinzidenz von Umständen in ein Versprechen oder eine Hoffnung auflöst. Wenn man nun bedenkt, dass diese Optionen und Widersprüche Kleists eigene Logik betreffen – seine Stilisierung –, kann man die für Kleist, den unsteten Lebensplaner,<sup>28</sup> reiselustigen Nomaden<sup>29</sup> und zerstreuten Denker<sup>30</sup> topische Struktur

<sup>27</sup> Die Bestimmung zu überleben gewinnt in den Monaten nach dem Brief an Ulrike skurrile Züge: Lebenszeugnisse Kleists aus dem Spätsommer/Herbst 1809 sind sehr spärlich; Achim von Arnim etwa ging in einem Brief an Brentano bereits von Kleists Tod aus, der diese Nachricht »[n]och Wochen später« an Savigny weitergibt (Weiss, Gerüchte vom Helden Tod des Dichters, wie Anm. 24, S. 275). »Auch uns Heutigen ist die Versuchung, den Tod eines Menschen nicht akzeptieren zu wollen und ihn als Überlebenden zu imaginieren, noch vertraut. [...] Ähnlich dürfte damals die uns heute fremd gewordene, um 1800 aber noch tief verwurzelte Idee vom Dichter fungiert haben, der in außerordentlichen Zeiten über sich hinauswachsend nicht nur mit Worten kämpft, sondern auch sein Leben gegen den Feind [im Krieg gegen die Franzosen] einsetzt« (ebd., S. 281).

<sup>28</sup> Vgl. etwa Hans Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Berlin 1968, bes. S. 49–58.

<sup>29</sup> Vgl. etwa Ingo Breuer, Kleists Nomadentum. In: Kleist. Krise und Experiment. Die Doppelausstellung im Kleist-Jahr 2011, Berlin und Frankfurt (Oder), hg. von Günter Blamberger und Stefan Iglhaut, Bielefeld u.a. 2011, S. 84–91.

<sup>30</sup> Vgl. etwa Martin Roussel, Zerstreungen. Kleists Schrift »Über das Marionettentheater« im ethologischen Kontext. In: Kjb 2007, S. 61–93.

des beständigen Neuanfangs erkennen. Hierfür gibt es Denkräume in Kleists Schreiben.

Im Sinne eines solchen – jederzeit erreichbaren – Nullpunktes könnte man beispielsweise das Ende der Schrift »Über das Marionettentheater« verstehen, wo dem Ichzähler im Gespräch mit Herrn C. eigentlich alle geglaubte Sicherheit aus den Händen geschlagen ist, und er eine letzte Erkenntnis in die Frage kleidet: »Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntniß essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?« (MA II, 433) Was anderes sagt diese Frage aus, als dass derjenige, der in der Zeit nach dem Sündenfall wissend geworden ist und der Welt nicht mehr unschuldig gegenüber steht, zu jenem Nullpunkt zurückkehren kann, indem er diese Geschichte, die mit dem Sündenfall anfing, noch einmal von vorne beim Baum der Erkenntnis beginnt? Und die Wiederholung selbst ist der Modus, mit dem man die Unschuld wiederherstellt, die man doch zwangsläufig, vom Baum der Erkenntnis essend, verlieren wird:<sup>31</sup> Es handelt sich um eine Allegorie der Lektüre, die auf genau einen Text anzuwenden ist: das »Marionettentheater« selbst, auf den Text und denjenigen, der lesend »Ich« sagt. Die Wiederholung, ihrem Begriff nach, kennt keine tatsächliche Wiederholung, sondern ist der Akt des Anfangens selbst. Hier hat man, indem man alles Wissen verloren gibt, zerstreut die Einheit des Textes aufgibt und wieder von vorne beginnt, alles noch zu Gewinnende vor sich. »Denn ich hatte im Stande der Unschuld alle Wissenschaften innen«, heißt es in Jean Pauls »Siebenkäs«, aber Kleists »Stand der Unschuld« setzt »alle Wissenschaften« nur ein, indem er sie zuvor ausgesetzt hat.<sup>32</sup> Hat nun auch der eigene Tod seinen eigenen Anfang, der noch symbolisch als Wiederholung den Index des Singulären trägt? Jedes Überleben, als Leben, das einen Anfangspunkt setzt, figuriert seiner Struktur nach jedes Mal einen singulären Tod. Wiederholung und Singularität, Überleben und Tod sind Momente im Spiel des Lebens.

Kleists eigenartiges Überlebensverhältnis zum eigenen Schreiben belegt eine Episode aus dem Spätherbst 1807. Seiner Kusine Marie erzählt er davon, als er die »Penthesilea« geendigt hat: »zwei große Thränen« seien seinem Stubennachbar Pfuel »in d Augen« getreten (MA II, 886) Das Zeugnis Pfuels sieht nach der Erinnerung eines Bekannten jedoch anders aus.

Er [Kleist] wohnte mit Pfuel in Dresden 1807 und 1808 in einer gemeinschaftlichen Wohnung Stube an Stube. In dieser Zeit dichtete er seine Penthesilea. Eines Tages trat er ganz verstört und tiefseufzend bei Pfuel ein, der besorgnisvoll auffuhr und fragte: »Was ist dir denn, Kleist? Was ist geschehen?« Dabei sah er, daß ihm die hellen Tränen über die Backen flossen. Kleist antwortete mit dem Ausdruck verzweiflungs voller Trauer: »Sie ist nun tot!« – »Wer denn?« – »Ach, wer sonst, als Penthesilea!«

---

<sup>31</sup> Der anschließende letzte Satz, bevor dann die Signatur »H.v.K.« eingerückt ist, bejaht die Frage des Ich-Erzählers und beschließt damit – schon als Bejahung die Wiederholung zitierend – (die) Geschichte: »Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Capitel von der Geschichte der Welt.« (MA II, 433)

<sup>32</sup> Jean Paul, Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F.St. Siebenkäs. In: Ders., Sämtliche Werke. Abteilung I, Bd. 2, hg. von Norbert Müller, Nachwort von Walter Höllerer, Frankfurt a.M. 1996, S. 120.

Trotz des erschütternden Eindrucks wahrhaften Schmerzes, den hier Kleist fühlte, konnte Pfuel sich doch einiges Lächelns nicht erwehren, und sagte: »Du hast sie ja selbst umgebracht!« – »Ja freilich!« erwiderte Kleist, und ging nun allmählich in die heitere Stimmung seines Freundes über. (LS 198)

Die Distanz zum eigenen Werk, die Pfuels Einwand erzwingt, hat eine heilsame, für den mitleidenden Kleist befreende Wirkung, denn Kleist »ging nun allmählich in die heitere Stimmung seines Freundes über.« – Hat sich Kleist als Überlebender seiner eigenen Dichtung gefühlt? Die Frage mag pathetisch klingen, doch sind solche Risse in der Motivierung, wie sie zwischen der Perspektive innerhalb und der von außen auf den Text auftreten, oftmals sogar Teil narrativer Arrangements in Kleists Novellen: Friedrich von Trota etwa, der im Duell schwer verwundet wird und allen Erwartungen zum Trotz ein Genesender ist. Im Text wird die schwierige Begründungslage mit der Formel »wenn es Gottes Wille ist« (MA II, 266) dem Horizont menschlichen Urteilens entzogen. Auch das Ende des »Erdbeben in Chile« kennt einen solchen Bruch, wenn Elvire Philipp, den Sohn Josephes, anstelle ihres gestorbenen Juan annimmt: Nachdem Donna Elvire »durch einen Besuch zufällig von Allem, was geschehen war, benachrichtigt« wurde – das heißt vor allem vom Tod ihres Kindes Juan –, »weinte diese treffliche Dame im Stillen ihren mütterlichen Schmerz aus, und fiel ihm [Don Fernando] mit dem Rest einer erglänzenden Thräne eines Morgens um den Hals und küßte ihn.« (MA II, 163) Was ist inmitten dieses Satzes geschehen, so dass der Schmerz der Mutter, die Tränen versiegen lassen, ja sogar die letzte Thräne den Glanz eines neuen Glücks versprechen kann? Warum kann das Überleben des einen Kindes, in einer Folge von Zufällen, den Tod des anderen – im Glanz einer Thräne – ersetzen?

In der »Marquise von O....« findet sich die Variation eines solchen Bruches mitten in der Erzählung. Nachdem Graf F... das Fort in M... verlassen hat, erfährt die Familie von G..., »daß derselbe noch am Tage seines Aufbruchs aus dem Fort, in einem Gefecht mit den feindlichen Truppen, seinen Tod gefunden habe.« (MA II, 111) Hierüber hatte »man sichere Nachricht«, genau wie über die letzten Worte des Grafen: »Julietta! Diese Kugel rächt dich!«, die Julietta, die Marquise, auf eine Namensschwester bezieht, die sie nicht ausfindig machen kann, »um sie von diesem unglücklichen und rührenden Vorfall zu unterrichten.« (MA II, 111f.) Umso überraschender, dass der Kammerdiener just, nachdem die Marquise wenige Monate später den Vorfall vergessen hat, »versicherte, daß er recht gesehen und gehört habe, und daß der Graf schon im Vorzimmer stehe, und warte.« Es folgt: ein aufgeregtes Hin und Her, »wie er [der Graf F...] im Original mit viel Durchschuss gesperrt gedruckt] ins Leben erstanden sey«, der doch »schön, wie ein junger Gott, ein wenig bleich im Gesicht« erscheine (MA II, 113). Natürlich kann man diese Passage auf den perspektivischen Wechsel beziehen, der die ganze Novelle erschüttert, so dass der Graf F... der Marquise »nicht wie ein Teufel erschienen seyn [würde], wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre.« (MA II, 147) Doch markiert keine Stelle so deutlich, wie sehr der »sichere« oder besser: »versicherte« Tod eben kein definitives Ende ist, sondern im Glanz von Tränen oder einer Gottähnlichkeit ein Glücksversprechen in sich birgt. So falsch, wie es ist, das Ende der Novelle für bare Münze zu neh-

men, so falsch wäre es dann auch, hierin die bloße Parodie zu sehen. Es wäre ein Akt der Willkür.

### III. Genius Sacramenti

Kleists Selbstmord am Wannsee lässt sich kaum von Szenen seines Werks her verstehen und nur sehr formal auf etwa den doppelten Liebestod in der ›Verlobung in St. Domingo‹ beziehen. Weder die Beziehung zu Henriette Vogel als einer Beziehung für den Tod (nicht fürs Leben), noch das Setting insgesamt erlaubten es, beide Szenen aufeinander abzubilden.<sup>33</sup> Schon früh hatte sich in Kleist die Idee festgesetzt, nicht alleine zu sterben, an die Stelle des intentional selbst verantworteten Entschlusses, sich selbst zu töten, eine gemeinsame Tat zu setzen. Unter den vielen Verwandten und Freunden, die Kleist wohl gefragt hat, ob sie mit ihm sterben wollen, war sein Vetter Carl Otto von Pannwitz, der bereits 1795 Selbstmord beging, vielleicht der Erste.<sup>34</sup> Lässt sich hieraus die eigentliche Kontinuität des geäußerten Sterbenswunsches als implizite Überlebensstrategie ablesen? Die Bedeutung dieses Kontraktes für das Leben – das der Gegenüber ablehnt – wäre dann die ausschlaggebende Bedingung für das Sterben im November 1811 gewesen.

Wie ist die Situation im Spätherbst 1811? Noch Anfang Oktober 1811 schreibt er der Kusine Marie von seiner »Liebe zur Kunst«, die vielleicht in Wien »von Neuem wieder aufwachte« (MA II, 989). Dergleichen Überlegungen – und sei es in der Negation – finden sich in seinen überlieferten Todesbriefen zwischen dem 9. und dem 21. November nicht mehr. »Nur so viel wisse«, konnte Marie von Kleist lesen, »daß meine Seele durch die Berühring mit der ihrigen [Henriette Vogels], zum Tode ganz reif geworden ist.« (MA II, 991) Die neue Freundin habe eine Seele, die »wie ein junger Adler flieg[e]«, während es seine Aufgabe lediglich sei, »einen Abgrund tief genug zu finden um mit ihr hinab zu stürzen.« (MA II, 993) Seine »Seele« sei, »durch die Berühring mit der ihrigen, zum Tode ganz reif geworden«;<sup>35</sup> ausschlaggebend für seine Rhetorik des Todes war nicht sein Ent-

---

<sup>33</sup> Vgl. etwa die Kritik bei Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Eine Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 451.

<sup>34</sup> Carl Eduard Albanus hat Erinnerungen seines einstigen Hauslehrers Christian Ernst Martini überliefert, der bis 1788 auch Kleist und Pannwitz unterrichtete: »Irre ich nicht, so hörte ich auch, daß K[leist]. u. P[annwitz]. in der Folge auch einmal schriftl. (persönl. sind beide nie wieder zusammen getroffen) die Verabredung getroffen hatten, beide eines freiwilligen Todes zu sterben. Verbürgen läßt sich dieß freilich nicht.« So im Brief vom 12. April 1832 an Ludwig Tieck. Zit. nach Wilhelm Amann, Gute Noten. Der Schüler Kleist in den Aufzeichnungen des Carl Eduard Alphanus. In: Brandenburger Kleist-Blätter 7 (1994), S. 47–52, hier S. 50.

<sup>35</sup> Vgl. zum rhetorischen Vorbild und zur Bedeutung der Nähe-Distanz-Relation in der Berührungs metaphorik in Bezug zum 1807er Brief über Simon Vouets Gemälde ›La Madeleine soutenue par deux Anges‹ Karl Heinz Bohrer, Der romantische Brief. Die Entscheidung ästhetischer Subjektivität, München 1987, S. 161f. (mit Relativierungen ebd., S. 222);

schluss (der als Angebot ja schon über Jahre hinweg aufrechterhalten wurde), sondern ihr »Entschluß« mit ihm »zu sterben« (MA II, 994),<sup>36</sup> schreibt er am 12. November, als verpflichtet ihn ein *genius sacramenti*, mit dem einst die römischen Legionäre ihre Gewissensverpflichtung zum Fahneneid begründeten.<sup>37</sup> Das was stets in der Rhetorik aufgefangen war, die Distanz im Sterbenwollen und das Nein eines Gegenüber, das ihn im Leben hielt, brach hier zusammen; im Entzug der Distanz gab es für den ehemaligen preußischen Gardeleutnant keinen anderen Ausweg, als zum eigenen Wort – und das hieß: im eigenen Wort – zu stehen. »Kleists letzte Inszenierung«<sup>38</sup> – wie sein Tod gerne als Effektsteigerung seiner Strategien der Simulation und Dissimulation gedeutet wird – wäre dann so problematisch nur als »Werk« zu begreifen, wie diese Inszenierung im Moment, wo ihre Bühne mit dem Abgrund zusammenfällt, auch die Absage an alle Inszenierung ist.<sup>39</sup> Im Grunde stellt die Frage, ob ein Gegenüber mit dir sterben will, die Provaktion an das Leben schlechthin dar; jedes Nein musste die Spannung des Lebens zum Tod – als Überleben – vertiefen. Hierin liegt der rhetorisch-ästhetische Effekt: dass ihm, Kleist, am Grunde des Lebens nicht zu helfen sei. »[D]ie Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war.« (MA II, 996) Mit dem Entschluss der »Mad Vogel« (MA II, 998), deren Vorstellung, wie »wir erschossen da liegen« (MA II, 997), jedem der Rhetorik nach gegen-wahrscheinlichen Kalkül zuwiderlief,<sup>40</sup> war ihm »zu helfen«, auch wenn der Effekt nicht mehr rhetorisch oder ästhetisch zu bemessen

---

Martin Roussel, »wie zart sie das zarte berühren«. Zur Kunst der Berührung bei Kleist. In: KJb 2008/09, S. 82–114.

<sup>36</sup> »Der Entschluß der in ihrer Seele aufging mit mir zu sterben, zog mich, in kann dir nicht sagen mit welcher unaussprechlichen und unwiederstehlichen Gewalt an ihre Brust, erinnerst Du Dich wohl daß ich Dich mehrmals gefragt habe, ob Du mit mir sterben willst? – Aber Du sagtest immer nein – Ein Strudel von nie empfundner Seeligkeit hat mich ergriffen, und ich kann Dir nicht leugnen daß mir ihr Grab lieber ist als die Betten aller Kaiserinnen der Welt.«

<sup>37</sup> Am 10. November schreibt er an Marie vom »Entschluß zu sterben den ich gefaßt habe« (MA II, 991) und begründet ihn doppelt durch die erlittene Schmach »in Frankfurt an der Mittagstafel zwischen meinen beiden Schwestern« und die »Allianz, die der König jetzt mit den Franzosen schließt« (MA II, 992). Beide Punkte bringen aber keine gegenüber den Jahren zuvor radikal veränderten Begründungszusammenhänge und sind deshalb eher als bitterer Abschluss zu werten. Den Umschlag in die emphatisch-heitere Todesmetaphorik kann man darin ablesen, dass er »am Morgen [s]jenes Todes« nur sterben zu können meint, wenn er sich mit Ulrike »versöhnt« hat (MA II, 996).

<sup>38</sup> Unter diesem Titel diskutierten Günter Blamberger, László Földényi, Joachim Pfeiffer, Eva S. Poluda, Alexander Weigel und Gisela Stelly am 12. Oktober 2000 in der Akademie der Künste in Berlin (KJb 2001, S. 245–264).

<sup>39</sup> Vgl. zur Problematik, die Wirkung des Werkes mit der der »Inszenierung des Todes auf gleicher Ebene zusammenzudenken, auch den Beitrag von Walter Hinderer in diesem Jahrbuch, hier S. 257, 259.

<sup>40</sup> Der Gegensatz hierzu stammt aus dem anfangs zitierten 1809er Brief, dessen Eingang hier wiederholt sei: »Noch niemals, meine theuerste Ulrike, bin ich so erschüttert gewesen, wie jetzt. Nicht sowohl über die Zeit – denn das, was eingetreten ist, ließ sich, auf gewisse Weise, vorherschen; als darüber, daß ich bestimmt war, es zu überleben.«

war und ist, sondern nur fürs Leben. Über Kleists letztes Überleben entscheidet die Nachwelt allein.

Henriette Vogel hat diese eigentümliche Entschlusslage gleichfalls betont,<sup>41</sup> die darauf hinauslief, dass ihr Todeswunsch mit seiner Todesrhetorik koinzidierte, und er gleichsam nur das Schreiben und die Tat, als wären es Küsse und Bisse, eintauschen musste. Dass Schreiben (zum Tode) hier nicht Handeln (zum Tode) sein musste, konnte er nicht denken, denn stets hatte ihm der an ein Gegenüber aus der der Distanz gerichtete Wunsch zu sterben das Leben im Nicht-Sterben-Können eingebracht.

Mit Günter Blamberger ist deshalb von

Interesse [...] eigentlich nicht mehr, warum Kleist sterben *muss* – weil er an seiner Familie leidet, am preußischen Staat, am Misserfolg als Dichter usw. Das erscheint in der Addition nur banal. Von Interesse ist, warum Kleist so gelassen, nüchtern, vergnügt und ohne religiösen Trost sterben *kann* [...].<sup>42</sup>

Doch schreibt Kleist auch, er habe in seiner Heiterkeit beten können,<sup>43</sup> und die in diesen letzten Briefen im- oder explizierten Überlebensmetaphern lassen sich hierauf beziehen: »Ein Strudel von nie empfundener Seeligkeit hat mich ergriffen« (MA II, 994). Oder, so schreibt er Sophie Müller: »wie zwei fröhliche Luftschriffer, [die sich] über die Welt erheben« (MA II, 994). Kann man dieses Bild der letzten Reise dahingehend ernst nehmen, dass sein Leben, Überleben über die Welt hinausginge, ohne jemals wieder mit ihr in Berührung zu kommen? Handelt es sich also um eine Entgegnung auf jene Reise, die um die Welt herumführt, um von hinten ins Paradies und damit an den Anfang der Weltgeschichte zurückzukehren?

In der heiteren Sprache der Todesbriefe steckt jedenfalls mehr als letzte Wünsche für den Himmel, von denen man glauben kann (oder nicht), Kleist habe sie geglaubt. Das Exaltierte lässt die Unsicherheit, Angst, vermuten, dass dieses Mal die Erschütterung, überlebt zu haben, am Ende ausbleiben wird: *mourir enfin*, das Endliche blieb auch hierin das Ungedachte. Seine Schriften, Entwürfe, vielleicht seinen zweibändigen Roman, der vielleicht die »Geschichte meiner Seele« geheißen hätte, hat er verbrannt. Zu den auffallendsten Stilistika der Briefe gehört die Wiederholung, die in der sogenannten Todeslitanei zur Serie gesteigert ist.<sup>44</sup> Das was

---

<sup>41</sup> »Kleist, der mein treuer Gefährte im Tode, wie er im Leben war, sein will, wird meine Ueberkunft besorgen und sich alsdann selbst erschießen« (Henriette Vogel an ihren Mann Louis, datiert den 22. November 1811. Zit. nach Georg Minde-Pouet, Kleists letzte Stunden. Teil I: Das Akten-Material, Berlin 1925, S. 59). Kleist und Henriette Vogel waren sich wegen des Datums unsicher (vgl. MA II, 996, 998), korrekt ist der 21. November.

<sup>42</sup> Günter Blamberger, Ökonomie des Opfers. Kleists Todes-Briefe. In: Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung, hg. von Detlef Schöttker, München 2008, S. 145–160, hier S. 153.

<sup>43</sup> So im Brief an Marie von Kleist vom 12. November (MA II, 993). Vgl. die Erinnerung Peguilhens, Kleist und Henriette Vogel hegten »schwärmerisch religiöse Gesinnungen« (zit. nach Minde-Pouet, Kleists letzte Stunden, wie Anm. 41, S. 17f.).

<sup>44</sup> Vgl. zum 1907 von August Sauer geprägten Terminus Blamberger, Ökonomie des Opfers (wie Anm. 42), S. 158. Die Einstufung als Briefwechsel, wie sie insbesondere Holger Helbig befürwortet, bestimmt sich aus dem adressierenden Gestus. Vgl. Holger Helbig,

Rudolf Unger 1924 aus der »Geschichte des Palingenesiedankens im 18. Jahrhundert verstehten wollte,<sup>45</sup> ist hier zur puren Wiederholung kondensiert; sie steht in der Erwartung des Unnennbaren, das ist die Geburt des Neuen schlechthin. In dieser »Wiedergeburt« stehen weder Sterblichkeit noch Unsterblichkeit im Fokus, sondern die Figur ihrer Grenze, eine endlose Erwartungshaltung. Es ist eine Metaphorik der Ununterscheidbarkeit, des *ornatus* der Seele, der Kleists Unsicherheit in der Sprache zu bestätigen scheint: »o Liebste, wie nenn' ich dich«, schreibt er genau in der Mitte seiner annähernd 50 schmückenden Beiworte für die Todesfahrtin, zum Ende hin: »Ach, Du bist mein zweites besseres Ich«, und indem sie, die er ausdrücklich als Todgeweihte und Todesentschlossene ansah, als »besseres Ich« tituliert, bleibt sein »Ach« hier einer Sprache des Mangels geschuldet (MA II, 527). Henriette Vogels Text kennt keine solchen Brüche, »m armer kranker Heinrich, m zartes weißes Lämmchen, m Himmelpforte« (DKV IV, 520), schließt ihr *sacramentum*; er ist ihr Schutzgeist, ihre Kirche, die den Menschen das Tor zum Himmel ist.

Auch die Briefe arbeiten mit Wiederholungen: »Adieu« grüßt Kleist seine zuletzt engste Vertraute Marie am 9. November (eventuell eher auf den 19. zu datieren), »Adieu noch einmal« am 10. November.<sup>46</sup> Das doppelte »Adieu, Adieu!« an Karoline Amalia Manitius zitiert den Gruß von Henriette Vogel wenige Zeilen oberhalb; für Ulrike schreibt er ein »lebe wohl; möge dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit, dem meinigen gleich« (MA II, 996). Seine letzten überlieferten Zeilen zitieren sich selbst: »Ich glaube ich habe dies schon einmal geschrieben, aber die Vogel besteht darauf, daß ich es noch einmal schreibe.« (MA II, 999) Alle Hoffnungen auf den König und einen möglichen Krieg wolle er nicht länger verfolgen, und auf das familiäre Tribunal vor seinen Schwestern zurückblickend, erwähnt er seine – unpratentios und ohne die sonst so typische Emphase großer Werke – »Gedancken und Schreibereien«, durch deren »unaufhörlichen Umgang« er »so empfindlich geworden« sei, »daß mich die kleinsten Angriffe [...] doppelt und dreifach schmerzen.« (MA II,

---

Herr von Kleist und Frau Vogel beschließen ihren Tod und verwirren die Wissenschaft. Der Briefwechsel zwischen Heinrich von Kleist und Henriette Vogel als philologische Grenzsituation. In: Grenzsituationen. Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur, hg. von Dorothea Lauterbach, Uwe Spörl und Uli Wunderlich, Göttingen 2002, S. 107–130, hier S. 109, 122–125. Die Todeslitanei ist undatiert, muss aber im Spätherbst 1811 entstanden sein, möglicherweise in den Tagen vor dem Tod. MA druckt nur Kleists Text.

<sup>45</sup> Vgl. Rudolf Unger, Zur Geschichte des Palingenesiedankens im 18. Jahrhundert. In: DVjs 2 (1924), S. 257–274. Vgl. ders., Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems in Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik, Frankfurt a.M. 1922 sowie den Hinweis auf Unger bei Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist (wie Anm. 28), S. 66.

<sup>46</sup> Vgl. DKV IV, 1071f. zur schwierigen Datierung – das Datum des 9. Novembers entstammt der Abschrift Maries, wirkt aber, fast zwei Wochen vor dem Tod, unglaublich. Mir erscheint die von Klaus Müller-Salget im Kommentar skizzierte Option die wahrscheinlichste, Kleist habe die Briefe vom 9. bis 12. November gar nicht abgesandt, sondern »vielmehr eine Art »Kettenbrief« geschrieben.

992)<sup>47</sup> Nicht mehr erwartete er, sein Schreiben könne ihm zu Lebzeiten den »Ruhm der Unsterblichkeit« verschaffen.<sup>48</sup> Seine Literatur war ihm »unaufhörlicher Umgang« – und dies gegen die Mitwelt – geworden. Mit Blick auf den Tod verlieren seine Worte jede spielerische Beiläufigkeit, als könne die »économie de la mort<sup>49</sup> dem literarischen Werk ein eigenes *linéament* verleihen. Robert Walsers ein Jahrhundert später geschriebene Worte könnten Kleists Schreiben gut charakterisieren; für seine Todesbriefe gelten sie nicht mehr: »Was tat ich zehn Jahre lang? Um diese Frage beantworten zu können, muß ich erstens seufzen, zweitens schluchzen und drittens ein neues Kapitel oder frischen Abschnitt beginnen«.<sup>50</sup>

#### IV. »Vortheile eines Todten«

Um die Perspektiven zu bündeln: Im Strudel der Berührung mit Henriette Vogel und ihrem Wunsch zu sterben, Kleists *genius sacramenti*, den passenden Abgrund zu finden, ergibt sich die Matrix von Kleists Tod. Überleben figurierte sich bei Kleist als Leben in Abhängigkeit davon, dass andere ihn nicht sterben ließen. In den Todesbriefen artikuliert sich ein Sterbenwollen, das sich zugleich mit dem Körper auch vom Werk verabschiedet. Kleists Änigma speist sich auch hieraus: dass sein Überleben, das nur eines des Werks sein kann, mit seinem Tod auch das Werk gleichsam entautorisiert, es im Tod nichtig erscheinen lässt. Die »Schreibereien« lässt er hinter sich. Dieser Bruch zwischen Fortleben des Werks und dem Tod pflanzt sich ex negativo noch in den Anstrengungen der Moderne fort, Kleist als Ganzen überleben zu lassen. »Er lebt nicht bloß als Dichter fort, sondern seine Dichtung geht heute leibhaftig [...] mitten unter uns um. Er ist ein Mythos geworden, immer neue lebendige Kraft zeugend«, fasst Hermann Bahr zusammen.<sup>51</sup> Dieser »Mythos« ist Wunschprojektion einer zerrissenen Zeit. Heinrich Mann wusste es im selben Medium, der Frankfurter Oder-Zeitung vom 18. Oktober 1927 besser: »Warum soll Kleist populär werden? Das stimmt zu ihm nicht. Populärheit ist an Zeit und Umstände gebunden, was nichts gegen das Verdienst der populären Größen sagt.<sup>52</sup>

---

<sup>47</sup> »Rechne« all dies, schreibt er an Marie von Kleist, »und Du wirst begreiffen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kan, einen Abgrund tief genug zu finden um mit ihr hinab zu stürzen« (MA II, 993).

<sup>48</sup> So im Brief an die Schwester Ulrike, 3. Juli 1803 (MA II, 814).

<sup>49</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, S. 100. Deutsch: »Als Verhältnis des Subjekts zu seinem eigenen Tod ist dieses Werden gerade die Begründung der Subjektivität – auf allen Organisationsstufen des Lebens, das heißt der *Ökonomie des Todes*. Jedes Grammem ist seinem Wesen nach testamentarisch.« (Jacques Derrida, *Grammatologie* [1967], aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 2009, S. 120)

<sup>50</sup> Walser, *Sämtliche Werke* in Einzelausgaben (wie Anm. 4), Bd. 16, S. 321.

<sup>51</sup> Zit. nach Peter Goldhammer (Hg.), *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation*, Berlin und Weimar 1976, S. 253.

<sup>52</sup> Zit. nach Goldhammer (Hg.), *Schriftsteller über Kleist* (wie Anm. 51), S. 252.

Kleists Überleben ist nicht dasjenige, das die Jahrhundertwende mit der Lebensphilosophie einerseits, dem Wilhelminismus andererseits, mit den Avantgarden der Moderne bis hin zu den Kleistfeiern 1911 im Gedenken an den zu Lebzeiten Unerkannten hat erkennen wollen, sondern es disponiert sich aus dem Widerspruch zwischen den Überlebensfiguren des Werks und dem Todesbriefen aus dem November 1811. »Die Einzigkeit des Überlebenden«, bemerkt Thomas Macho mit Verweis auf Heidegger, »ähnelt freilich der «eigensten Möglichkeit» des »Seins zum Tode«, das Überleben triumphiert in der Vorwegnahme des eigenen Todes. Nur der Tote kann nicht sterben.<sup>53</sup> Was aber bedeutet die Unsterblichkeit des Toten? Nietzsche schrieb 70 Jahre später, 1881, was es bedeutet, sich »die Vortheile eines Todten [zu] verschaffen«: nämlich »den ganzen Überschuß von Kraft auf das **Zuschauen** [zu] verwenden.«<sup>54</sup> Zuschauer wollte Kleist nicht sein – man denke nur an den Wunsch an »ein Kind, ein schön Gedicht, und eine große That« aus dem Jahr 1802. Stattdessen entzog er seinem Schreiben gleichsam die Bodenhaftung, wenn er sein Fortleben als Ausblick »in Gefilde unendlicher Seligkeit« (so schon 1807, MA II, 871) bzw. als »fröhlig[ ]« reisender »Luftschiffer« aus der Welt führt (MA II, 994). – Die Szene des Überlebens im »Prinz Friedrich von Homburg« ähnelt dieser engelhaften und himmlischen Rhetorik; im berühmten Monolog des Prinzen heißt es bekanntlich:

Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!  
[...]  
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,  
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;  
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,  
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,  
So geht mir dämmernnd alles Leben unter (Vs. 1830–1837)

Der erste Vers wurde 1941 auf das Grab gesetzt, doch könnten die Bedeutungen auf dem Grab und im »Homburg« nicht entgegengesetzter sein – zumal dem Prinzen von Homburg dann doch das Leben geschenkt wird. »Der wörtliche Anklang an die vorletzte Strophe von Klopstocks Ode »An Fanny« aus dem Jahr 1748« (»Dann, o Unsterblichkeit, / Gehörst du ganz uns!«), ist, so Joachim Bumke, »merkwürdig«: »Bei Klopstock meint Unsterblichkeit die christliche Seligkeit.«<sup>55</sup> Bumke weiter: »Gemeint ist offenbar [insofern das »ganz mein« ja einen Jetzzustand beschreibt] ein Zustand zwischen Leben und Tod [...]. Was danach

<sup>53</sup> Thomas Macho, Der Macbeth-Komplex. Zur Sucht des Überlebens. In: Überleben (wie Anm. 1), S. 219–226, hier S. 226.

<sup>54</sup> »Sich die Vortheile eines Todten verschaffen — es kümmert sich Keiner um uns, weder für noch wider. Sich wegdenken aus der Menschheit, die Begehrungen aller Art verlernen: und den ganzen Überschuß von Kraft auf das **Zuschauen** verwenden. Der **unsichtbare Zuschauer** sein!« (Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 9, 11[35]) – Vgl. Stephan Braun, Spektakulärer Zuschauer. Wie Nietzsche die Geschichte überlebt. In: Überleben (wie Anm. 1), S. 297–314.

<sup>55</sup> Joachim Bumke, Der inszenierte Tod. Anmerkungen zu »Prinz Friedrich von Homburg«. In: Kjb 2011, S. 91–109, hier S. 97, Anm. 15.

kommt, ist der Tod und nichts weiter.<sup>56</sup> Schon zuvor hatte der Prinz im Derwisch-Monolog so rätselhaft, wie es nur die Literatur sein kann, beides für sich in Anspruch genommen: den Blick ins Grab und den zum Himmel – ein halber Weg sei dies, ohne Ziel und Dauer, jederzeit ein neuer Aufbruch und ein neues Ende:

Das Leben nennt der Derwisch' eine Reise,  
Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen  
Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter.  
Ich will auf halbem Weg mich niederlassen! (Vs. 1286–1289)<sup>57</sup>

Darum geht es bei dieser halben Reise: dass in dieser Niederlassung auf der Grenze Tod und Leben untrennbar sind. Daniel Kehlmann hat diese notwendige Kürze der Reise – so kurz, dass sie die Niederlassung nie verlässt, ohne jemals angekommen zu sein – in seiner Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2006 prägnant bezeichnet: »Freilich, die seine war sehr kurz. Sie dauert immer noch.«<sup>58</sup> Hat Kleist demnach an der Schwelle, Grenze oder durch jenen Kreisschluss überlebt, der die Kürze (seines Lebens) mit mystischer Unendlichkeit kurzschießt – das hieße, im Paradox seiner Literatur? Und vielleicht kennt diese Frage genau zwei Antworten: eine kurze, die auf dem Tod beharrt, und eine unendliche, die dem Überleben gewidmet ist. Elias Canettis heroische Beschreibung des Überlebenden gilt deshalb, in ihrer Entschiedenheit, wohl für die Refigurationen der Moderne, die Kleist zu ihrem Vorreiter und Zeitgenossen im Geist haben machen wollen, nicht aber für die Matrix von Kleists Tod:

Im Überleben ist jeder des anderen Feind, an diesem elementaren Triumph gemessen, ist aller Schmerz gering. Es ist wichtig, daß der Überlebende *allein* einem oder mehreren Toten gegenübertritt. Er sieht sich allein, er fühlt sich allein [...]. Man will nicht nur immer da sein, man will da sein, wenn andere nicht mehr da sind.<sup>59</sup>

Wie bei wenigen anderen Schriftstellern hat der Tod (in der Inszenierung der Abschiedsbriebe) den Autor expressis verbis von seinem Werk abgeschnitten und sein Vermächtnis vom Autor getrennt. Denn der Tod als Figur der letzten Briefe unterbricht die Überlebensfiguren des Werks. Kleists Vermächtnis ist deshalb und darin ein gespaltenes, und vielleicht ist dies Teil des Änigmas seiner Wirkungsgeschichte, die den Tod und das Schreiben zusammenzubringen sucht, wo nur die Schrift bleibt.

---

<sup>56</sup> Bumke, Der inszenierte Tod (wie Anm. 55), S. 97.

<sup>57</sup> Homburg hier »in einem Zustand zynischer Resignation« zu sehen (Bumke, Der inszenierte Tod, wie Anm. 55, S. 93), geht zumindest auf die Bedeutung des halben Wegs nicht ein.

<sup>58</sup> Daniel Kehlmann, Die Sehnsucht, kein Selbst zu sein. In: KJb 2007, S. 17–22.

<sup>59</sup> Elias Canetti, Masse und Macht. Gesammelte Werke, Bd. III, München und Wien 1993, S. 267.

Ernst Ribbat

## LETZTE SÄTZE

### Kleists Werke vom Ende her gelesen<sup>1</sup>

#### I. Kein Testament, aber Epiloge

Über »Kleists letzte Stunden«<sup>2</sup> und die näheren Umstände seines Todes sind wir gut informiert, so gut wie über keine andere Phase seines ereignisreichen und produktiven Daseins. Die Biographen können viel Material präsentieren,<sup>3</sup> und es ist nicht unüblich, dass ihre Bücher mit einem Kapitel »Tod am Wannsee« beginnen und mit einem Abschnitt »Reifsein zum Tode« enden.<sup>4</sup> Indessen fehlen, so ist nüchtern anzumerken, die wirklich »letzten Worte« oder »letzten Sätze« des großen Dichters. Das Personal von Stimmungs Krug war (leider?) zu weit entfernt vom todeswilligen Paar, um anderes als Pistolenschüsse zu hören. Es mangeln uns, den späten Verehrern, letzte Sätze von solcher Art, dass man sie als testamentarische Anrede an die Nachwelt verstehen und gebrauchen könnte. Zwar hat Kleist seinen und Henriette Vogels Todesfall perfekt organisiert, er hat verfügt, dass der Barbier bezahlt wird und der Vermieter ein Andenken erhält. Aber die kommenden Leser der Dramen und Erzählungen empfangen keine explizite Botschaft. In den letzten Stunden sind private Abschiedsbriebe geschrieben worden, gerichtet an Marie und Ulrike von Kleist sowie an Sophie Müller. Sie enthalten prägnante, eindrucksvolle Formulierungen der Melancholie und der Todessehnsucht, und darum laden sie dazu ein, immer wieder zitiert zu

<sup>1</sup> Der vorliegende Text wurde am 18. November 2011 in Berlin vorgetragen und konnte nur wenig verändert, vor allem nicht erweitert werden. Auf die Kleist-Forschung differenziert hinzuweisen, war nicht möglich, weil die Zahl der notwendigen Anmerkungen sehr groß geworden wäre. Zur bibliographischen Information sei verwiesen auf Ingo Breuer (Hg.), Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart und Weimar 2009 sowie Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2011. Kleists Texte werden mit Band- und Seitenangaben zitiert nach der Münchener Ausgabe (MA).

<sup>2</sup> Vgl. Georg Minde-Pouet (Hg.), Kleists letzte Stunden. Teil I, Berlin 1925 (Reprint Heilbronn 2004).

<sup>3</sup> Unter den vielen Biographien ragen deutlich hervor: Herbert Kraft, Kleist. Leben und Werk, Münster 2007 und Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011. Beide legen besonderen Wert auf die Liebes-Litanei der Sterbenden, welche freilich nicht zu datieren ist.

<sup>4</sup> So zum Beispiel Peter Bekes, Heinrich von Kleist. Leben und Werk, Stuttgart 1990 und Hans Dieter Zimmermann, Kleist, die Liebe und der Tod, Frankfurt a.M. 1989.

werden. Als letztwilliger Kommentar des Autors Kleist zu seiner literarischen Arbeit und künstlerischen Leistung allerdings taugen sie nicht, zumal sie keine andere Qualität haben als jene Bekundungen tiefsten Lebensüberdrusses, welche man schon Jahre zuvor in den Briefen lesen konnte.<sup>5</sup>

Auch am Ende wird demnach ein für Kleist charakteristisches Defizit nicht ausgeglichen, das Defizit nämlich in ästhetischer Theorie und poetologischer Reflexion, welches so auffällig ist bei einem Schriftsteller, der noch zu Lebzeiten Schillers zu produzieren beginnt und umgeben ist von Programmatikern der Romantik.<sup>6</sup> Die Kleist-Forschung hat sich inzwischen damit abgefunden, auch wenn immer wieder versucht wird, die essayistische Erzählung »Über das Marionettentheater« ersatzweise mit einem testamentarischen Status auszustatten. Manche neigen bis heute dazu, in diesem Text der »Abendblätter« jene »letzten Sätze« zu finden, welche für den Bedeutungstransfer auf die Nachwelt so wichtig scheinen. Gewiss, der letzte Satz des fiktiven Dialogs lautet: »Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Capitel von der Geschichte der Welt.« (MA II, 433) Aber zu bezweifeln ist, ob von diesem anthropologischen Reflexionsspiel mit Bibelmotivik ein gangbarer Weg zur Poetik eines autonomen, ja prämodernen Autors führt.

Indessen gibt es eine weitere Option, sich mit »letzten Sätzen« Kleists zu beschäftigen. Die nämlich, seine Nachworte, die Schlussansprachen und Nachreden der Werke in den Blick zu nehmen. Dort, wo jeweils das literarische Sprechen zurückfällt ins Schweigen, an der letzten Text-Grenze wäre innezuhalten. Was nehmen Zuschauer und Leser im Finale mit als eine Erfahrung oder einen Impuls, welche Signale senden Dramen und Erzählungen an ihrem Ende aus? Das sind relativ schlichte Fragen, und die von ihnen ausgelöste Beobachtungsreihe wird auch eher simpel – positiver gesagt: elementar philologisch – ausfallen. Die Kleist-Forschung wird jedoch entschieden ergänzt, wenn deutlich wird: Die Werke Kleists sind in hohem Maße durch die Struktur ihrer Epiloge gekennzeichnet. Denn die Grenze zwischen einerseits Dialog-Handlung oder erzähltem Geschehen und andererseits Nachempfinden oder Nachdenken ist stets mit Sorgfalt gezogen und wird deutlich am Textende markiert. Dies gelegentlich so eindrucksvoll, dass Zuschauer und Leser das literarische Werk vor allem wegen seiner finalen Äußerung in Erinnerung halten.<sup>7</sup>

»[D]och in der Kunst kommt es überall auf die Form an, und Alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache« (MA II, 902) – so Kleist 1808 gegenüber Collin. »Form« meint: Sicherheit im Gebrauch literarischer Verfahren, bewusstes Kalkül der rhetorischen Techniken. Parallelismus und Steigerung, Planung der räumlichen Situierung wie der Chronologie, sie sind in der Dramaturgie wie im Erzählaufbau brillant realisiert. Von einer romantisierend-schweifenden Expression oder einem Wuchern des Episodischen ist nichts zu finden. Kleists Stil lässt sich summarisch

<sup>5</sup> Vgl. als Übersicht schon Walter Müller-Seidel, Todesarten und Todesstrafen. Eine Be trachtung über Heinrich von Kleist. In: KJb 1985, S. 7–38.

<sup>6</sup> Vgl. Georg Mein, Ästhetik [Art.]. In: Kleist-Handbuch (wie Anm. 1), S. 246–251 (mit Literaturhinweisen).

<sup>7</sup> Zum »beschwert« Schluss schon Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974.

am besten charakterisieren als eine innovative Klassik – und dieser entspricht eine Vorliebe für Akzente am Schluss.<sup>8</sup>

Wenn Kleists Texte, wie oft festgestellt worden ist, mit starken Effekten beginnen, also durch eine sensationelle Exposition die Aufmerksamkeit in den Bann ziehen, und wenn sie danach durch eine dynamische, oft widerspruchsreiche Entwicklung der Motivketten die Rezipienten intellektuell wie emotional extrem beanspruchen, so können solche Werke nicht enden ohne ein wohl überlegtes Finale, ohne einen Abschiedsgestus, eine Conclusio. Zuschauer und Leser werden in die Normalität ihres Lebens zurück entlassen, welche durch das pathetische Ereignis dieses Dramas oder dieser Novelle außer Kraft gesetzt war. Jetzt wird ein Übergang zum Alltag ermöglicht. Wobei es sich nicht mehr wie in der Vormoderne um einen didaktischen Epilog handelt, sondern eher um einen Reflexionsimpuls in einer noch fremden Tonlage, auf einer erneut überraschenden, verschobenen Diskursebene.

Die rhetorische Erbschaft der klassischen Literatur lässt sich auch bei Goethe und Schiller oft an prägnanten, gut zitierbaren Schlussätzen ablesen. Bei Kleist allerdings sind die Nachreden besonders sorgfältig ausgestaltet. Sie sind variabel, aber sie fehlen niemals. Natürlich ist zu überprüfen, ob die letzten Sätze von einem Erzähler oder Kommentator, von einer Haupt- oder Nebenfigur gesprochen werden – doch stets gilt, dass das jeweilige Werk erst vollständig wahrgenommen ist, wenn man die wirklich letzten Sätze in den Blick genommen hat. Hier sündigen erstaunlich viele Interpreten.

## II. Dramen

Wenn im Folgenden die acht Dramen und acht Erzählungen Kleists in kürzester Form aufgerufen werden, dann darf zwar genaue Textkenntnis vorausgesetzt werden, aber es sind durch die Abbreviatur entstandene Missverständnisse kaum zu vermeiden. Offensichtlich indessen ist, dass Kleists erstes Drama – *Die Familie Schroffenstein* – mit einem Epilog zum Ende kommt, wie er sich ähnlich beim mittelalterlichen Drama oder besonders auch Shakespeare findet: Einerseits ist der Spielraum noch vorhanden, die sprechenden Figuren gehören zur abgeschlossenen Handlung und die Redeinhalte passen zum Werk. Andererseits bezieht sich die Szene auf neue Weise auf den Zuschauer oder Leser, weil dieser jetzt über Sinn und Unsinn des Dramas, auch seine Verwendbarkeit für die Zukunft zu reflektieren hat – die theatralische Illusion gilt nicht mehr.

Irritierend in *Die Familie Schroffenstein* könnte sein, dass der V. Akt formal nicht gegliedert ist, nur eine Szene bietet, welche die Katastrophe grandios steigert von der Erotik des fatalen Kleidertauschs über die wechselseitigen, tragödiengemäßen Mordtaten bis zu einer zynischen Groteske als Beschluss. Es ist jedoch eine Grenze markiert, nämlich mit dem Auftritt Johanns, dem die Regieanweisung »Zeichen der Verrückung« (MA I, 134) attribuiert. Ein Wahnsinniger also bildet

---

<sup>8</sup> Vgl. Hee-Ju Kim, Dramaturgie und dramatischer Stil [Art.]. In: Kleist-Handbuch (wie Anm. 1), S. 295–300.

zusammen mit dem blinden Großvater und der Hexenmärchen-Figur Ursula ein von der Handlung getrenntes, ein metatextuelles Ensemble. Von diesem gefeiert wird ein Fest der Sinnlosigkeit jenseits der tragischen Katharsis:

Bringt Wein her! Lustig! Wein! Das ist ein Spaß zum  
Todtlachen! Wein! [...]  
Geh, alte Hexe, geh. Du spielst gut aus der Tasche,  
Ich bin zufrieden mit dem Kunststück. Geh. (MA I, Vs. 2717f., 2724f.)

Kleist, so bemerkt man, beginnt als Shakespeare-Schüler seine Epilog-Serie mit einer Poetik des tragischen Narren, mit der autoreflexiven Situation eines Spiels im Spiel, auch mit der Verwischung von Gattungsgrenzen.

Da das nächste Drama – »Robert Guiskard« – ein Fragment geblieben ist, konnte es einerseits einen Epilog nicht geben. Es wäre auch schwierig geworden, auf die schon zu Beginn auftretende Pest anders zu antworten als mit einer großen Totenklafe. Doch scheint es andererseits so, dass Kleist bei der Drucklegung im »Phöbus« auch hier eine finale Abrundung zu formulieren bestrebt war, einsetzend sogar mit einem selbstreflexiven Gestus des sprechenden »Greises:

Und weil du denn die kurzen Worte liebst:  
O führ uns fort aus diesem Jammerthal!  
Du Retter in der Noth, der du so Manchem  
Schon halfst, versage deinem ganzen Heere  
Den einz'gen Trank nicht, der ihm Heilung bringt,  
Versag' uns nicht Italiens Himmelslüfte,  
Führ uns zurück, zurück, in's Vaterland! (MA I, Vs. 518–524)

Offenbar hat sich dies Schlusswort gegenüber der Handlung, sei es dem Kriegszug nach Konstantinopel, sei es dem Streit um die Erbfolge, weitgehend verselbständigt – als ein eigenwertiges Beispiel der Italiensehnsucht, nicht nur der Normannen.

Was Kleists Lustspiele anlangt, so fehlt beiden nicht eine Schlussequenz mit eigenem Gewicht, so unterschiedlich Themen und Strukturen auch sind. »Der zerbrochne Krug« endet jedenfalls unabhängig davon, ob in III,12 die kürzere oder die längere Fassung gewählt wird, mit einem Auftritt der Frau Marthe und mit ihrem Wunsch, den Prozess um den titelgebenden Krug auf höherer Instanz in Utrecht fortzusetzen. Nachdem die Vergangenheit der letzten Nacht weitgehend aufgeklärt worden ist, Adam vertrieben wurde und Eves Liebes- und Vertrauens-Probleme zur Sprache kamen, akzentuiert das Schlusswort Zukünftiges: »Gut! Auf die Woche stell' ich dort mich ein!« (MA I, Vs. 1974), womit Frau Marthe einen Aspekt der sich bildenden bürgerlichen Gesellschaft repräsentiert: den Rechtsstreit nämlich als so ernsthafte wie lächerliche Dauerbeschäftigung.<sup>9</sup>

Auch das andere Lustspiel restituirt am Ende Alltag, jenen Alltag, welcher für Amphitryon, Sosias und besonders Alkmene durch eine lange Nacht der Götter-Präsenz unterbrochen wurde. Das Finale mit seiner mythologischen Theaterschau einschließlich Blitz und Donnerkeil verdeutlicht für jedermann: Menschliche Iden-

---

<sup>9</sup> Vgl. Ernst Ribbat, Babylon in Husum oder der Schein des Seins. Sprach- und Rechtsprobleme in Heinrich von Kleists »Der zerbrochne Krug«. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988, S. 133–148.

tät und menschliche Liebe werden in Zukunft ohne den Glanz der olympischen Götter auskommen müssen. Sie werden aber auch ohne die schmerhaften Irritationen leben dürfen, die die transzendenten Besucher verursachten. Die letzte Sequenz des »Amphitryon« besteht aus einem Zank der Dienerfiguren, aus gedanklich wie sprachlich hilflosen Ellipsen der Feldherrn und aus den zwei Namen Amphitryon und Alkmene. Hinzu kommt der so sehr berühmte Laut »Ach«. Es ergibt sich, dass der finale Auftritt zurückweist auf das Sprachgeschehen der ganzen Komödie, dass zugleich aber mit der Wahl eines sowohl abstrakten wie alltäglich-banalen Epilogs – eben dies ist das »Ach« – die zutreffende Deutung Jean Pauls veranlasst wird: »Das Final-»Ach« würde zu viel bedeuten, wenn es nicht auch zu vielerlei bedeutete« (LS 177).<sup>10</sup>

Mit einem besonders deutlich hervortretenden Epilog ist »Penthesilea«, die in thematischer wie struktureller Hinsicht so extreme Tragödie, ausgestattet worden – und er wirkt im Kontrast zum Vorhergehenden eher konventionell. Penthesilea ist bereits durch Selbsttötung aus der Kraft ihres Willens gestorben und damit dem Opfer ihrer Liebe, Achill, gefolgt.

Jetzt sprechen die Oberpriesterin und die Freundin Prothoe gewissermaßen Verse der Aussegnung, Sätze einer Begräbnisliturgie, für welche nicht mehr die Individualität der Verstorbenen gilt und ebensowenig eine geschichtliche Konkretion, sei es Troja oder das Gesetz der Tanais. Das Thema jetzt ist ganz allgemein »der Mensch«. Aus *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio* bildet sich ein bekanntes Emblem, und die barocke Rhetorik bewahrt den Zuschauer davor, sich weiterhin mit den heroischen Figuren zu identifizieren, an den Ekstasen ihres Glücks und ihrer Verzweiflung teilzunehmen. Nach so viel Pathos lässt der Epilog die Hörer ruhig werden, meditativ im Angesicht der Leichen:

Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!  
Wie stolz, die hier geknickt liegt, noch vor Kurzem,  
Hoch auf des Lebens Gipfeln, rauschte sie!  
  
PROTHOE  
Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!  
Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,  
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,  
Weil er in ihre Krone greifen kann. (MA I, Vs. 3037–3043)<sup>11</sup>

Von Reflexion oder gar Lehre kann im Gegensatz dazu beim Finale des »Käthchen von Heilbronn« die Rede nicht sein. Vielmehr werden opernartig bewegte Bilder geboten, und dies mit großem Aufwand. Denn der Schlossplatz wird in V,13 und 14 mit allen Mitwirkenden gefüllt, und präsentiert werden Kunigunde und Käthchen jeweils in reichem Brautschmuck. Nur an dem, was sie sagen, wird für den Zuschauer erkennbar, wer die richtige Braut ist. Denn Käthchen haucht niedersin-

<sup>10</sup> Vgl. Justus Fettscher, Vorstellungen. Zur Erforschung von Kleists »Amphitryon« in den Jahren 1978 bis 2001. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003, S. 203–224. Außerdem Franz M. Eybl, Das »Ach« der Alkmene. In: Ders., Kleist-Lektüren, Wien 2007, S. 102–107.

<sup>11</sup> Vgl. Birgit Hansen, Poetik der Irritation. »Penthesilea«-Forschung 1977–2002. In: Heinrich von Kleist (wie Anm. 19), S. 225–253.

kend: »Schütze mich Gott und alle Heiligen!«, während Kunigunde noch den Glöckenklang übertönt mit »Pest, Tod und Rache! Diesen Schimpf sollt ihr mir büßen!« – Anlass genug für den Grafen vom Strahl, »Giftmischerin!« (MA I, 627) zu rufen, das allerletzte Wort des eher barocken als mittelalterlichen Spektakels.<sup>12</sup> Als ein sprachloser Hochzeitszug endet daraufhin das Schauspiel vom großen Glückstraum und seinen mannigfachen Hindernissen, doch sehr harmonisch nimmt sich die angestrebte Vermittlung des Historischen und Poetischen nicht aus. Ein Opernballett als Finale war aber für den Erfolg des Dramas im 19. Jahrhundert gewiss förderlich.

Dass der Epilog für die »Herrmannsschlacht« von Bedeutung ist, versteht sich fast von selbst, weil das politisch-militärische Spiel an seinem Ende notwendigerweise eine zukünftige Anwendung perspektiviert. Die letzten Verse Herrmanns, welche von der Expansion Germaniens und der Auslöschung aller römischen bzw. französischen Kultur sprechen, sind als appellative Rede eingerichtet, wie sie dem agitatorischen Verhalten des Cheruskerfürsten insgesamt entsprechen. Seinem hier vorgetragenen Zerstörungsprojekt wird übrigens bereits in V,4 eine mythische Rückendeckung gegeben, wenn eine Alraune den Ort des Gegenfeldherrn Varus mit den Worten bestimmt: »Zwei Schritt vom Grab', Quintilius Varus, / Hart zwischen Nichts und Nichts! Gehab' Dich wohl!« (MA I, Vs. 1978f.) Das Recht zu überleben kommt nur noch dem Sieger zu. Diese Botschaft bestimmt den Epilog wie das ganze Drama.

Zuletzt »Prinz Friedrich von Homburg«: Die klassische Eleganz dieser brandenburgischen »Tasso«-Nachfolge erlaubt keine epilogische »Botschaft«, an wen auch immer. Die Ästhetik der Darstellung einer Wechselwirkung von Geschichte und Subjekt, von Traum und Rationalität ist dominant.<sup>13</sup> Jedoch entfalten die Szenen V,10 und 11 ein eigenständiges Nachspiel. Die Handlung ist bereits abgeschlossen, denn das Todesurteil wurde zerrissen. Jetzt folgen der Monolog eines Sterbenden (»Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein!«; Vs. 1830), dann das weit von aller Historie entfernte Gespräch über Blumen. Es geht weiter mit der traumartigen Manifestation des Hofstaates – ohne Rede und Gegenrede –, mit der Ohnmacht des Prinzen, dem Kanonendonner und dem Jubelgeschrei der Militärs, das zwar von Homburg und Kottwitz als »Traum« gedeutet wird, aber weitergeht und in dem von »allen« intonierten Ruf mündet: »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« (MA I, Vs. 1856, 1858) Dieser letzte, mehr als patriotische Appell wird im Unterschied zu den andern Sequenzen des Finales nicht mehr durch einen Parallelismus zu Szenen im Prolog des ersten Aktes balanciert. Mit einem den Rahmen der Kunst sprengenden Kollektivbekenntnis also verabschiedet sich der Dramatiker Kleist – es sei denn, man würde das Widmungsgedicht zu diesem Schauspiel

---

<sup>12</sup> Vgl. Rudolf Drux, Kunigundes künstlicher Körper. Zur rhetorischen Gestaltung und Interdiskursivität eines »mosaischen« Motivs aus Heinrich von Kleists Schauspiel »Das Käthchen von Heilbronn«. In: KJb 2005, S. 92–110, hier S. 107.

<sup>13</sup> Vgl. Dorothea von Mücke, »Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel oder Die Ästhetik der Verklärung«. In: KJb 2002, S. 70–93.

als einen persönlichen Epilog auffassen, der die Geltung der »Menge« entschieden relativiert (vgl. MA II, 527).

### III. Erzählungen

In der Kleist-Forschung wird gern betont, dass zwischen der Dramaturgie der Theatertexte und dem Erzählverfahren in den Novellen Gemeinsamkeiten bestehen. So spricht Jochen Schmidt von »Kleists dramatische[r] Erzählkunst«, und er nennt als deren Merkmale: »forciertes Erzähltempo, viel Handlung auf engem Raum, durchgehend hohe Spannung, eine Fülle von dramatischen Situationen mit ausgeprägt szenischem Charakter«.<sup>14</sup> Das ist richtig beobachtet, und die Sujet-Konzeption der Prosatexte entspricht ebenfalls den Dramen: Kriegswelten und andere Katastrophen, ob historisch oder zeitgenössisch, die rückhaltlose und meist vergebliche Suche nach Glück, auch die unüberwindliche Diskrepanz zwischen Sprache und Wahrheit, den Erzähler mit eingeschlossen.<sup>15</sup> Jedoch ist noch entschiedener als bei den Theatertexten eine Limitierung der Modelle, eine Beschränkung der Konflikte durchgeführt, noch wichtiger ist in den Novellen ihr Ende. Ohne Zweifel sind rasante Texteröffnungen für Kleist kennzeichnend, und im widerspruchsreichen Fortgang des Geschehens wird die Vorstellungskraft des Lesers intensiv beansprucht. Zuletzt aber wird mit einem Epilog die Spannung abgebaut, und die Erzählung lenkt in die Normalität zurück. Zwar muss der Alltag am Ende nicht erfreulich sein, aber der Leser kann sich doch einigermaßen beruhigen. Jedenfalls so weit, dass ihm vor der Lektüre der nächsten Novelle – die serielle Ordnung der Gattung gilt auch für Kleist – eine gewisse Erholungspause möglich wird.

Schon die letzten Sätze von »Michael Kohlhaas« können das Verfahren gut verdeutlichen: »Hier endigt die Geschichte vom Kohlhaas« (MA II, 105), vermerkt der Erzähler, nachdem der Held hingerichtet ist. Ergänzend und zur Beruhigung dienend gibt es dann noch zu berichten, dass die Leiche »anständig« bestattet wurde, also mit bürgerlichen Ehren unter Anteilnahme des Volkes, wenn auch nicht mit jenem Aufwand, den Kohlhaas beim Begräbnis seiner Frau, damals als Protestzeichen, getrieben hatte. Berichtet wird weiter, dass die Kinder und Kindeskinder eine gute Zukunft bekommen, und dies weder in Sachsen noch in Brandenburg, den Konflikt-Räumen, sondern »im Mecklenburgischen«. Entsprechend möchte der Erzähler auch nicht weiter über den Kurfürsten von Sachsen reden, sondern empfiehlt, »das Weitere in der Geschichte nach[zu]lesen« (MA II, 105f.). Damit kommt die »alte Chronik« des Untertitels am Ende wieder zur Geltung: Die erbitterten Rechts- und Religionskonflikte der Novelle treten zurück in den Schatten der Historie.

---

<sup>14</sup> Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 180.

<sup>15</sup> Eine wichtige Kennzeichnung der »poetischen Grammatik« in den Erzählungen Kleists ist nachzulesen bei Detlef Kremer, Romantik. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart 2001, S. 160–166, hier S. 161.

Entspannend gleichermaßen, sogar ins Heitere ablenkend, verfährt die Schlusssequenz der »Marquise von O....«. Die ausführlich erzählten Erregungen werden elegant ausgeglichen. An ihren Beginn hatte diese Novelle ja eine sensationelle Zeitungsannonce gerückt, mit der das Privateste zur öffentlichen Angelegenheit gemacht wurde, weil ja auch der Krieg den Raum der Intimität brutal aufgebrochen hatte. Der Epilog hingegen ist in der Lage – nach einem Zeitsprung und einem Ortswechsel und nachdem alle Beteiligten sich mit der »gebrechlichen Einrichtung der Welt« (MA II, 147) abgefunden haben – die Privatheit in Ehe und Familie wieder herzustellen, und dies nachhaltig und offenbar sehr harmonisch. Dem Leser oder Interpreten aber wird am Ende noch eine Denkaufgabe gestellt: Wie ist es eigentlich zur Verwechslung von Engel und Teufel gekommen? Also empfiehlt der Textschluss eine wiederholte Lektüre oder die problemfreie schlichte Freude über das doch noch gute Finale.

Es ist üblich geworden, die Novelle »Das Erdbeben in Chili« von ihrer Dreigliedrigkeit her zu erfassen: Auf die Zerstörungen durch die »natürliche« Revolution folgt ein illusionärer Frieden außerhalb der Stadt, dann aber der mörderische Exzess in der Kathedrale, ausgelöst durch »priesterliche[ ] Beredsamkeit« (MA II, 159). Nur selten wird gesehen, dass es darüber hinaus noch einen Schluss gibt, welcher die Zukunft der Überlebenden betrifft. Von Don Fernando liest man jetzt, der im Chaos aufräumt und die Leichen fortschafft. Zwar zögert er zunächst, seine Frau über alles zu informieren, aber dann einigt er sich mit ihr: Der »kleine[ ] Fremdling« Philipp, dessen Zeugung und Geburt so große Wirkungen hatte, wird adoptiert und damit für das Kind wie für Don Fernando selbst familiäre Normalität wiederhergestellt. Die letzten Worte, »so war es ihm fast, als müßt er sich freuen« (MA II, 163), drücken zwar die Tendenz zur Beruhigung nur sehr vorsichtig aus, aber unverkennbar dienen sie dem Leser als eine Hilfe, die extremen Schrecken, von denen er hat hören müssen, aus der Mitte seines Bewusstseins abzudrängen.

Besonders ausführlich gestaltet ist die Schlussequenz von »Die Verlobung in St. Domingo«. Die Novellenhandlung endet dort mit jenen beiden Pistolenenschüssen, deren Imitation in der Realität Kleist selbst vornehmen wird. Aber nun geht es weiter: Ein Leichenzug folgt unter Vorantritt von Herrn Strömlis sowie einer rituellen Beisetzung am Möwenweiher. Dann werden Details aus der weiteren Kriegsgeschichte in Haiti referiert, auch aus der Biographie von Herrn Strömlis, bis zu diesem letzten Satz: »[U]nd noch im Jahr 1807 war unter den Büschen seines Gartens das Denkmal zu sehen, das er Gustav, seinem Vetter, und der Verlobten desselben, der treuen Toni, hatte setzen lassen.« (MA II, 200) Der Leser ist in seiner eigenen Gegenwart angekommen, die exotische Fremde mit ihren Rassengefechten ist durch europäische Normalität, durch die deutsche Schweiz ersetzt, und Herrn Strömlis Art des Gedenkens hat mit den zuvor erzählten Konflikten nichts mehr zu tun.

Erstaunlicherweise entbehrt auch die Kurzgeschichte Kleists, »Das Bettelweib von Locarno, nicht des Epilogs. Das wird an dessen Relation zum Prolog erkennbar: Ein »jetzt« steht zu Beginn wie am Ende als Zeitangabe für Touristen »im oberen Italien« (MA II, 201) auf der Suche nach Schlossruinen. Die Erzählung

vom Untergang eines Marchese, veranlasst durch Spuk als Altlast auf seinem Besitztum, führt zu diesem letzten Satz: »[U]nd noch jetzt liegen, von den Landleuten zusammengetragen, seine weißen Gebeine in dem Winkel des Zimmers, von welchem er das Bettelweib von Locarno hatte aufstehen heißen.« (MA II, 203) Eine museale Präsentation, bei der die ausgestellten Gebeine vielleicht sogar authentisch sind, der Raum aber gewiss nicht. Der Leser in der Rolle eines erfahrenen Reisenden kann sich von dem zuvor inszenierten Schauder einschließlich Hundegebell mit einiger Heiterkeit distanzieren.

Durchaus abweichend von den andern Novellen ist der Erzählteil Epilog in »Der Findling« behandelt worden. Dadurch nämlich, dass nach dem Ende der Novellenhandlung – die brutale Ermordung Nicolos und die Verhaftung seines Adoptivvaters Piachi – eine neue, eigenständige Erzählung eröffnet wird. Ihr Thema ist Piachis Weigerung, eine Absolution zu empfangen, ist sein kategorischer Widerstand gegen jede Versöhnung, ob immanent oder transzendent. Da er damit die Ordnungsräson des Kirchenstaates bedroht, zwingt er den Papst zu einer problematischen Aktion, zu einer Hinrichtung »ganz in der Stille«, zu Geheimjustiz also, ironischerweise auf dem »Platz del popolo«. (MA II, 220) Ausgelöscht wird der für sein individuelles Recht kämpfende Bürger, dessen Bemühungen um Humanität und Moral ohnehin schon katastrophal gescheitert waren. Die Renaissance-Novelle wird durch den Epilog hinübergespielt in Kleists eigene Epoche.<sup>16</sup>

Der letzte Absatz von »Die heilige Cäcilie wird mit einer schon gewohnten Abgrenzung eröffnet: »Hier endigt diese Legende.« (MA II, 233) Danach ist auch nicht mehr von der Heiligen Cäcilie die Rede oder von ihrer Stellvertreterin, nicht mehr vom Bischof oder Papst, von Reformation und Gegenreformation, vielmehr allein vom privaten Lebensweg einer holländischen Frau und vom friedlichen Ende ihrer Söhne, der ehemaligen Bilderstürmer: »[D]ie Söhne aber starben, im späten Alter, eines heitern und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das gloria in excelsis abgesungen hatten.« (MA II, 233) Weniger dramatisch, entspannter kann eine Novelle, die sich mit heftigen Glaubenskämpfen und der Magie der Musik beschäftigt hat, kaum enden. Jetzt breitet sich Friede aus, wenn auch vielleicht der Demenz.

Unverkennbare Ironie prägt aber den letzten Epilog des Erzählers Kleist, den Schluss von »Der Zweikampf«. Das in der Novelle inszenierte Mittelalter wird definitiv seines christlichen Anspruchs beraubt, nachdem schon die Anfangsszene einen politischen Mord mit der »Nacht des heiligen Remigius« (MA II, 234) kombiniert hatte. Die Handlung ist mit dem Geständnis Rotbarts abgeschlossen. Ein finales Bild setzt nebeneinander, wie die »Leiche des Elenden in rötlichen Flammen aufprasselnd« verbrennt und der kaiserliche Hof das überlebende Paar feiert. Offensichtlich ist erneut, dass das heilige Ordal jedenfalls nicht zu Aufklärung und Humanität führen kann. Ob eine redaktionelle Ergänzung der Statuten durch die Worte »wenn es Gottes Wille ist« (MA II, 266) da Hilfe bringt, mag für die Zeitgenossen juristischer Novellierungen im »Allgemeinen preußischen Landrechte« oder

---

<sup>16</sup> Vgl. Kraft, Kleist (wie Anm. 3), S. 204.

in Napoleons »Code civil« höchst zweifelhaft sein. Auch bleibt offen, welcher poetologische Sinn in dieser Schlussformel sich verbirgt.

#### IV. Legenden, Engel

Die vorgetragene Beobachtungsreihe soll Aufmerksamkeit einfordern für eigentümliche Sinnverschiebungen in den Epilogen der Werke Kleists. Dabei ist wichtig, die spezifischen Textstrukturen nicht vorschnell zu überblenden durch scheinbar analoge Erzählungen aus der Lebens- und Sterbensgeschichte des Autors. Der Kleist-Leser ist mit radikalen, oft tabuverletzenden Themen konfrontiert und mit einer prinzipiellen Fragmentarität aller Perspektiven, mit einem autonomen und widerspruchsreichen Sprachprozess. Hier ist Kleists Modernität begründet, nicht aber in Legenden, in mythisch-poetischen Redeweisen, wie man sie neben vielen anderen von Günter Kunert, Christa Wolf oder Clemens Meyer kennt.<sup>17</sup> So sympathisch die Solidaritätsbekundungen mit dem schicksalhaft sterbenden Kleist sind, so zeigen doch bestimmte Formelemente der Werke wie Epilog, Conclusio oder Nachrede ein ständiges Bemühen des Schriftstellers, die »Form« einzuhalten, die Diskrepanzen und Erregungen einzugrenzen, um derart für Dramen wie Novellen Eigenwert zu sichern. Der Leser erhält die Möglichkeit zur Distanz und zur Reflexion, auch wenn die erlittenen Schmerzen nachzittern, die Traumata erinnert bleiben.

Abschließend aber sei noch eine Ergänzung zu den epilogischen Texten gegeben, Kleist selbst betreffend. In seinen letzten Briefen und in denen Henriette Vogels ist das Bildmotiv der Engel dominant:<sup>18</sup> Einmal spielen die Sterbenden die Rolle von »zwei fröhliche[n] Luftschriffer[n]«, dann wandeln sie mit »langen Flügeln« im »Schimmer« von »himmlische[n] Fluren«, schließlich wird imaginert eine »besondere Welt wo wir uns alle mit der Liebe der Engel, einander werden ans Hertz drücken können« (MA II, 994f.). Die Stimmungslage dabei ist stets eine rätselhafte Heiterkeit. Diese jedoch teilt Kleist mit dem Epilog eines andern Autors: »Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und Welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie derinst wieder zusammen erwachen!«<sup>19</sup> Das sind die letzten Worte von Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften«, publiziert im Herbst 1809. Das Buch ist mit

---

<sup>17</sup> Nur als Beispiel eines Trends, der 2011 in allen Medien sich manifestierte, Günter Kunert, Ein anderer K. Hörspiel, Stuttgart 1977; Christa Wolf, Kein Ort. Nirgends, Berlin und Weimar 1979; Clemens Meyer, Findlinge in den Spuren. In: Heinrich von Kleist. Das große Lesebuch, hg. von Clemens Meyer, Frankfurt a.M. 2011, S. 355–368.

<sup>18</sup> Vgl. Gerhart Pickerodt, »Mein Cherubim und Seraph«. Engelsbilder bei Heinrich von Kleist. In: KJb 2006, S. 171–187. Eine breite Präsentation der einschlägigen Texte bieten vor allem Gerhart Schulz, Kleist. Eine Biographie, München 2007, S. 495ff. (»Im Gefild des Todes«) und Peter Michalzik, Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher. Biographie, Berlin 2011, S. 432ff. (»Triumphgesang des Todes«).

<sup>19</sup> Johann Wolfgang von Goethe, Die Wahlverwandtschaften. In: Ders., Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Bd. VI: Romane und Novellen. Erster Band, Hamburg 1958, S. 242–490, hier S. 490.

hoher Wahrscheinlichkeit von Kleist gelesen worden, denn alle seine literarischen Freunde der letzten Zeit – Arnim und Brentano, Fouqué, die Grimms – haben darüber diskutiert.<sup>20</sup> Auch gibt es eine nachträgliche Bemerkung des Weimaraners Ch. G. von Voigt, der Kleist einen »Wahlverwandtschafts-Ausspäher« genannt hat (NR 11; 8.12.1811). In der Tat wird dort von einem Liebespaar erzählt, das nur sterbend zueinander finden kann, von zwei Menschen auch, die freiwillig in den Tod gehen, wenn auch auf stille Weise verhungernd, ohne Pistolenabschüsse. Es mag also sein, dass Henriette Vogel und Kleist eine literarische Postfiguration vollzogen haben und dass ihnen wichtiger noch als ein französisches Altarbild<sup>21</sup> der so freundliche wie tragische Epilog in Goethes Meisterwerk gewesen ist.

---

<sup>20</sup> Vgl. Heinz Härtl (Hg.), *Die Wahlverwandtschaften. Eine Dokumentation der Wirkung von Goethes Roman 1808–1832*, Weinheim 1983. Vgl. auch Elisabeth Herrmann, *Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*, Berlin 1998.

<sup>21</sup> Vgl. Michalzik, Kleist (wie Anm. 18), S. 464–466 sowie Klaus Müller-Salget, Henriette Vogel als Sterbende Heilige Magdalena? Eine Klarstellung. In: KJb 2011, S. 163f.

László F. Földényi

## DIE SPRACHE DES HIMMLISCHEN TERRORS

Heinrich von Kleist. Ein Opfer der  
Unverstandenheit

Wäre er Philosoph geworden, wie er beabsichtigt hatte, bevor er Schriftsteller wurde, hätte er mit einer Hälfte seiner Seele wie Hegel, mit der anderen jedoch wie Kierkegaard geschrieben. Er hätte sich dem Zauber des Ganzen hingegeben, aber auch der Teil, das Einzelne, das Persönliche, das Individuelle, das Unwiederholbare hätte ihn fasziniert. Einem Philosophen gelingt so etwas nie. Es lässt sich nur in der Kunst verwirklichen. Und auch dort nur selten. Heinrich von Kleist gelang es. Ihm allein unter all seinen Zeitgenossen. Kein Wunder, dass ihm alle mit Misstrauen begegneten. Die Romantiker genauso wie Goethe. Nirgends wollte man ihn aufnehmen. Er war in den Gefilden der Literatur einsam wie nach ihm nur Kafka. Und doch war diese Unverstandenheit ein Fels, auf den er ein Lebenswerk gründen konnte. Auch wenn er persönlich daran zugrunde ging.

\* \* \*

Hat das Innere des Menschen einen innersten Kern, der sich nicht weiter zerlegen lässt? Die eine Antwort lautet nein. Und wenn man ein noch so festes Fundament in sich entdeckt zu haben glaubt, es wird zergehen wie die Zwiebel Peer Gynts, bis man schließlich das Gefühl hat, Rauch qualmt in einem. Man fühlt sich in solchen Augenblicken dem Zufall ausgeliefert, wie ein Gefangener der Umstände. Die andere Antwort lautet ja. Es gibt eine Mitte, die hart wie der Kern einer Frucht ist. Wenn man die vielen äußeren Schichten, die sie verdecken, ablöst, erlebt man sich als unerschütterlich, man ist den Umständen nicht mehr ausgeliefert. Man ist sogar versucht, sich als göttlich zu fühlen.

Kleist kannte beide Zustände. Als Zweifundzwanzigjähriger, der nicht im Traum daran denkt, demnächst ein Schriftsteller zu werden, sondern mit der Philosophie kokettiert, schreibt er in einem der frühesten Briefe, die von ihm erhalten sind, an seinen einstigen Lehrer Christian Ernst Martini, dass man sich beim Denken nicht auf die Überzeugungen anderer berufen dürfe, da das nicht einmal als Denken zu bezeichnen sei, man müsse sich beim Denken vielmehr ausschließlich auf sich selbst verlassen. Die Vernunft ist das feste Fundament, das

dem Menschen seine Souveränität verleiht. Aber welchem Zweck dient die Vernunft? Auch das bedenkt Kleist in seinem Brief. Die Vernunft diene dazu, das Glück zu erlangen, sagt er. Man müsse ausschließlich den eigenen Gedanken folgen, denn »niemand kann besser wissen, was zu meinem Glücke dient, als ich selbst« (SW<sup>9</sup> II, 472), schreibt er.

Schon an dieser Stelle, noch bevor er Schriftsteller geworden ist, geht Kleist in eine Falle, aus der er sich nie mehr wird befreien können. Als Erbe der Aufklärung vertraut er auf die universelle Macht der Vernunft, die den Dialog und die Gemeinschaft zwischen den Menschen ermöglicht. Gleichzeitig erblickt er darin aber auch ein Instrument seines eigenen individuellen, ausschließlich auf ihn selbst zugeschnittenen Glückes. Die Vernunft hat das Allgemeine vor Augen; das in den Trieben und Instinkten wurzelnde Glück dagegen das Einmalige, das Außergewöhnliche, das Einzigartige. Um beide miteinander zu vereinen, müsste man Feuer und Wasser zueinander gesellen. Kein dialektisches Drehen und Wenden vermag es so einzurichten, dass das Ganze intakt bleibt, aber auch das Individuelle und Einmalige ihr uneingeschränktes Recht bekommen. Früher oder später zermürben sie einander, die Folgen sind: Explosion, Krieg, Terror, Vernichtung. Sollte eine Harmonie beider überhaupt denkbar sein, dann nicht hier, in diesem Leben, sondern in einem nicht diesseitigen Zustand himmlischer Unschuld. Das wäre dann »das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt« (SW<sup>9</sup> II, 345), lässt Kleist zehn Jahre später, kaum ein Jahr vor seinem Selbstmord, Herrn C... in seiner Schrift »Über das Marionettentheater« sagen.

Mit zweiundzwanzig Jahren war Kleist natürlich noch nicht so weit. Er konnte noch nicht ahnen, wie schwer, ja unmöglich es ist, beide miteinander in Einklang zu bringen. Noch glaubte er an ein Glück, das auf der Vernunft beruhte. Und doch wirkt der Eifer, mit dem er für die Allmacht der Vernunft beziehungsweise für die Machbarkeit des Glückes argumentiert, verräterisch. Als spürte er bereits in seinen Nervenfasern, dass er über vermintes Gelände wandelte. Und prompt explodierte die Mine auch, während seiner so genannten »Kant-Krise«. Ohne diese Explosion wäre Kleist nie der geworden, der er werden sollte: jener einzigartige Schriftsteller der Weltliteratur, der sowohl der nüchternste wie gleichzeitig auch der leidenschaftlichste ist.

Anfang 1801 schreibt Kleist an seine Verlobte Wilhelmine seinen berühmten Brief über seine Begegnung mit der »sogenannten Kantischen Philosophie« (SW<sup>9</sup> II, 634), die die Antwort auf die oben gestellte Frage, ob der Mensch einen festen inneren Kern habe oder nicht, für ihn zu einer unbeantwortbaren werden ließ. Ich möchte seinen berühmten Gedanken bezüglich der grünen Gläser ausführlich zitieren – schon deshalb weil es mich bei jeder Lektüre von neuem beeindruckt, wie klar Kleist erkennt, dass er nichts klar erkennt:

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahr-

heit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich – (SW<sup>9</sup> II, 634).

Kleist behauptet hier nichts weniger, als dass nur derjenige die Gegenstände, wie sie wirklich sind, zu sehen vermag, der gerade das Auge, das Instrument des Sehens, nicht benötigt. Sehen, aber ohne die Beliebigkeit des irdischen Auges – dazu wäre höchstens ein Gott in der Lage. Denn dieser ist gerade jenem Medium nicht ausgeliefert, dem der Mensch ausgeliefert ist: dem Körper und damit der Vergänglichkeit. Um diese Zeit erwachte in Kleist, ohne dass er es formuliert hätte, die Vorstellung jenes Ziels, das er nie mehr aus den Augen verlieren sollte: Gott zu werden, aber hier, in diesem Leben, als Mensch. Nach dem Unmöglichen zu streben als der einzige lohnenswerten Möglichkeit. Kleist spricht natürlich auffallend wenig von Gott, und auch wenn er es tut, eher in rhetorischen Wendungen. Seine Helden dagegen lenkt ein »heftiger, auf einen Punkt hintreibender Wille« (SW<sup>9</sup> II, 114), der fast schon ein göttliches Attribut ist und sie von anderen Sterblichen abhebt. Dieser Wille ist kein Sonderrecht des Grafen F... (*Die Marquise von O...*). Er zeichnet auch Michael Kohlhaas aus. Das Zurückbehalten der beiden Pferde ist seine »Kant-Krise«. Als Mensch sähe er sich nach einer Weile gezwungen, einen Kompromiss zu schließen. Mit anderen Worten: er müsste sich damit abfinden, dass die Welt nur in ihren Verzerrungen wahrgenommen werden kann. Um diese Verzerrung aufzuheben, muss Kohlhaas eine jenseitige, quasi-göttliche Position einnehmen: »mittendurch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, zuckte die innerliche Zufriedenheit empor, seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen.« (SW<sup>9</sup> II, 24) Das Weltgericht, das er veranstaltet, ist das schrecklichste, das man sich von einem menschlichen Standpunkt aus vorstellen kann – nicht umsonst bezeichnet der Erzähler Kohlhaas im ersten Satz der Erzählung als einen der »entsetzlichsten Menschen«. Vom göttlichen Standpunkt aus erscheint aber nichts natürlicher – und tatsächlich nennt ihn der Erzähler im selben Atemzug auch einen der »rechtschaffensten« Menschen (SW<sup>9</sup> II, 9). Kohlhaas' Sicht wird durch kein Glas getrübt – weder durch ein grünes noch durch ein durchsichtiges. Er schaut zwar als Mensch, aber er sieht als Gott.

Menschliches Sehen und göttliches Sehen lassen sich genauso wenig in Einklang bringen wie das Ganze und das Einmalige. Damit das geschieht, müsste man sich gleichzeitig einer doppelten Perspektive bedienen – etwa so als hätten wir ein grünes Glas vor dem einen Auge und sähen die Welt als Mensch und überhaupt kein Glas vor dem anderen Auge und hätten Teil an der Gabe des göttlichen Sehens. Das ist grundsätzlich ausgeschlossen, auch wenn mittelalterliche Mystiker wie Johannes Tauler an eine solche Möglichkeit glaubten. In der Literatur dagegen ist so etwas durchaus möglich. Jedenfalls für Kleist, dessen Schriften gerade wegen dieses doppelten Sehens einzigartig in der Weltliteratur sind. Für Alkmene verschmelzen der irdische Gatte und der jenseitige Geliebte, also der Mensch und der Gott, zu einer einzigen Person (*Amphitryon*); so zerbrechlich Käthchen von Heilbronn auch ist, so unerschütterlich ist sie auch (*Das Käthchen von Heilbronn*); in Nicolo sind die teuflischen und die engelhaften Züge untrennbar mit-

einander verbunden (»Der Findling«); Homburg steht auch als Schlafwandler sicher auf dem Boden als jene, die wach sind (»Prinz Friedrich von Homburg«). Und was sollen wir zu Penthesilea sagen, die als leicht errötendes, zerbrechliches Mädchen nicht nur die Gebieterin wilder Tiere ist, sondern ihren Geliebten selbst wie ein wildes Tier zerfleischt? »So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das eine für das andre greifen« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2981–2983), sagt sie zur Begründung dieses schwerwiegendsten Versprechers der Weltliteratur. Und woher röhrt dieses Versehen? Es röhrt daher, dass Penthesilea die Welt mit einem Auge durch ein grünes Glas, mit dem anderen aber ungetrübt, »von Angesicht zu Angesicht« sieht.

Infolge dieses seltsamen doppelten Sehens sehen Kleists Helden die Welt anders, als wir das aus der Literatur gewohnt sind. Um eine Analogie aus der bildenden Kunst zu bemühen: Während die Helden der europäischen Literatur von der englischen Romanliteratur des 18. Jahrhunderts über Goethe und die Franzosen und Russen des 19. Jahrhunderts bis einschließlich Fontane und Thomas Mann ihre Welt als einen Ort betrachten, der nach den Gesetzen der Linearperspektive der Renaissance konstruiert ist, und sich dementsprechend darin bewegen, hat diese zuverlässige Perspektive für Kleists Helden ihre Gültigkeit verloren. Das bedeutet aber keinesfalls, dass sich die Welt in ihren Augen verzerrt hat. Sie scheinen die Dinge vielmehr aus mehreren Perspektiven gleichzeitig zu sehen – wie die Maler des Kubismus hundert Jahre später. Nur Dostojewski wird seinen Helden einen solchen Blick auf die Welt gestatten. Das, was Michail Bachtin als Dostojewskis Polyphonie bezeichnet, lässt sich auch schon bei Kleist beobachten, dessen Vielstimmigkeit Günter Blöcker in seinem 1960 veröffentlichten Buch »Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich« sogar anhand seines Stil nachgewiesen hat. Man kann Nicolo als Engel sehen, genausogut aber auch als Teufel – je nachdem aus der Perspektive welcher Figur in der Geschichte man ihn betrachtet. Um auf die Analogie zum Kubismus zurückzukommen: Wir sehen Kleists Helden sowohl von vorne als auch von hinten, ihre Seele erscheint uns von ihrer Vorder- und gleichzeitig von ihrer Kehrseite. Das alles ist aber mehr als eine bloße Kuriosität, und auch ums Ästhetisieren geht es letztlich nicht. Es geht vielmehr darum, dass im Irdischen das Jenseitige aufscheine und umgekehrt. Darin kommt die Unbegreiflichkeit und Unbegrenzbarkeit des menschlichen Daseins zum Ausdruck, was zur Hoffnung genauso Anlass gibt wie zur Verzweiflung. Dies bestimmte Kleists ganzes Schaffen. Er hegte während seines kurzen Lebens stets ein unerschütterliches Vertrauen auf ein letztes Glück – ohne dass er deshalb seine seiner Kant-Krise entspringende Klarsicht auch nur für einen Augenblick aufgegeben hätte. »Ach, es gibt eine traurige Klarheit, mit welcher die Natur viele Menschen, die an dem Dinge nur die Oberfläche sehen, zu ihrem Glücke verschont hat«, schreibt er im Februar 1801 an Ulrike.

Sie nennt mir zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund – sie zeigt mir alles, was mich umgibt, und mich selbst in seiner ganzen armseligen Blöße, und dem Herzen ekelt zuletzt vor dieser Nacktheit – (SW<sup>9</sup> II, 628).

Während die klassische Perspektive die Dinge stets von einem einzigen willkürlich gewählten Punkt aus sieht und sehen lässt, würde Kleist seine Helden am liebsten mit der Fähigkeit der göttlichen Allsicht ausstatten. Und nicht nur mit einer göttlichen Perspektive, sondern auch mit einem göttlichen Standpunkt. In der Erzählung »Der Zweikampf vertraut der treffliche Friedrich von Trota blind (und zu Recht) auf die Unschuld der angeklagten Frau Littegarde und nimmt deshalb den Zweikampf mit dem Ankläger, dem Grafen Jakob der Rotbart, auf. Der Ausgang des Zweikampfs gilt als Gottesurteil. Die beiden Gegner unterscheiden sich nicht nur in ihrem Charakter, sondern auch in ihrem Kampfstil.

Herr Friedrich stand, Schild und Schwert vorstreckend, auf dem Boden, als ob er darin Wurzel fassen wollte, da; bis an die Sporen grub er sich, bis an die Knöchel und Waden, in dem, von seinem Pflaster befreiten, absichtlich aufgelockerten, Erdreich ein, die tückischen Stöße des Grafen, der, klein und behend, gleichsam von allen Seiten zugleich angriff, von seiner Brust und seinem Haupt abwehrend. (SW<sup>9</sup> II, 246)

Sie verhalten sich zueinander wie die Sonne und die Erde: Der eine bleibt unbewegt, der andere dreht sich ständig im Kreis, und zwar nicht nur um die Sonne, sondern auch um die eigene Achse. In dieser gleichsam göttlichen Stellung ist Herr Friedrich unbesiegbar. Sobald er jedoch »aus dem, sich von Anfang herein gewählten Standpunkt« (SW<sup>9</sup> II, 246) austritt, wird er verwundet. Als er seinen festen Standpunkt verlässt, liefert er sich den Gesetzen der irdischen Welt aus. Der göttliche (unbewegte) Standpunkt ist nicht identisch mit dem menschlichen (veränderlichen) Standpunkt – wie sich auch die menschlichen und göttlichen Gesetze unterscheiden. »Was kümmern mich diese willkürlichen Gesetze der Menschen?« (SW<sup>9</sup> II, 249), sagt der verwundete Kämmerer und ist, da er nun die göttliche Stellung erlebt hat, jedem Anschein und jedem nüchternen Argument zum Trotz genauso von seinem Recht überzeugt wie Kohlhaas. Menschen, die nach dem Anschein urteilen, seien »kurzsichtig«, sagt er und vertraut auf das Urteil Gottes. Und er bekommt Recht: Er genest bis zum Ende der Erzählung, während der Graf an seinem vermeintlich harmlosen Kratzer stirbt.

Einem Menschen, der sich sowohl in der Welt draußen als auch in seinem eigenen inneren »Himmel« mit der gleichen Sicherheit bewegt, begegnet man meist mit Misstrauen. Das widerfährt auch Kleists Helden. Sowohl seitens ihrer Mitspieler als auch ihrer Leser. Kohlhaas nähert sich Luther in größter Demut, der sich wiederum mit der entsprechenden Autorität ihm gegenüber verhält. Als sich jedoch herausstellt, dass Kohlhaas durch keine Überredung von seinem Recht abzurücken bereit ist, »Luther sagte: rasender, unbegreiflicher und entsetzlicher Mensch! und sah ihn an.« (SW<sup>9</sup> II, 46) Er betrachtet Kohlhaas wie einen Ankömmling von einem fremden Planeten.

Arthur!

[...]

Ich glaub,  
Du bist des Teufels?« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 299),

fährt Hohenzollern Homburg wiederholt an. Dabei steht er dem Prinzen noch am nächsten – man kann sich vorstellen, wie die anderen über ihn denken, vor allem

der Kurfürst, der am Ende des ersten Auftritts den ihm sonst durchaus sympathischen (!) Prinzen dreimal ins Nichts schickt: »Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg, / Ins Nichts, ins Nichts!« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 74f.) Nicht anders ergeht es Penthesilea. »[H]inweg, sag ich! / Geh zu den Raben, Schatten! Fort! Verwesel!« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2720f.), sagt die Oberpriesterin zu ihr, deren Namen man im letzten Auftritt nicht einmal mehr aussprechen will.

Ein besseres Schicksal wurde Penthesilea auch in ihrem Nachleben nicht beschieden. »Ein grässliches Gemälde eines erdachten vollkommen weiblichen Sadismus biete der geniale, aber zweifellos geistig nicht normale Heinrich von Kleist in seiner ›Penthesilea‹,<sup>1</sup> urteilt 1886 der deutsche Psychiater Richard von Krafft-Ebing in seinem monumentalen Katalog sexueller Perversionen *Psychopathia Sexualis*. Doch schon zwei Jahre später, 1888, schreibt Nietzsche voll Verachtung bezüglich Senta, Isolde und Brünhilde und fügt hinzu:

Daß dieser Typus selbst in Deutschland nicht gänzlich degoutiert hat, hat darin seinen Grund, [...] daß bereits ein unvergleichlich größerer Dichter als Wagner, der edle Heinrich von Kleist, ihm daselbst die Fürsprache des Genies gegeben hatte.<sup>2</sup>

Er denkt dabei an Penthesilea. Nietzsche stellt Kleist jedoch nicht nur in Opposition zu Wagner, sondern zur ganzen deutschen Kultur und erkennt in ihm in dieser Hinsicht einen Geistesverwandten von sich selbst. Hölderlin und Kleist »hielten das Clima der sogenannten deutschen Bildung nicht aus«,<sup>3</sup> schreibt er. Die Art, wie Kohlhaas Sachsen niederbrennt, Piachi Nicolo ermordet, Pedrillo den Säugling erschlägt, Penthesilea Achill zerfleischt oder Prinz Friedrich von Homburg beim Anblick des offenen Grabes zurückschreckt – lauter Hinweise auf den Zusammenbruch des klassischen Bildungsideal, an dem sich auch das spätere Schicksal Kleists, der Wahnsinn Hölderlins und Nietzsches, aber auch die späteren Erschütterungen der deutschen Kultur ablesen lassen.

Aber es geht um mehr als das. Denn Kleists Œuvre exemplifiziert nicht nur den Zusammenbruch des vorherrschenden Bildungsideal, sondern wartet auch mit einer radikal neuen Weltsicht auf. Die Zerstörung ist unleugbar: man denke nur an die vielen Beispiele physischer Gewalt in Kleists Werken. Körper werden in Stücke gerissen, Blut und Gehirnmark auf Wände verspritzt, die Figuren werden von maßloser Mordlust befallen, an den Zimmerwänden hängen überall Peitschen, von denen die Figuren mit Vorliebe auch Gebrauch machen, wobei sie mit Keule und Pistole genauso gut umgehen können. Aber nicht nur Körper zerfallen, sondern auch Familien und nicht selten auch politische und gesellschaftliche Gemeinschaften. Die Möglichkeit eines *sensus communis* erlischt früher oder später in fast allen Werken Kleists: das Individuum in seiner Unaussprechlichkeit ist nicht nur nicht in der Lage, sich in die Gemeinschaft der anderen einzugliedern, sondern sprengt sie auch.

---

<sup>1</sup> Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, München 1984, S. 104.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 1–15*, München 1980, Bd. 13, S. 249.

<sup>3</sup> Nietzsche, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 2), Bd. I, S. 352.

Gleichzeitig tritt diese Unaussprechlichkeit als ein neues Prinzip auf, das die Figuren zur Grundlage einer radikal neuen Welt machen wollen:

Das Äußerste, das Menschenkräfte leisten,  
Hab ich getan – Unmögliches versucht –  
Mein Alles hab ich an den Wurf gesetzt,

sagt Penthesilea und fügt hinzu: »Begreifen muß ichs – – und daß ich verlor.« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1303–1307) Kleist, der Autor, hat nicht verloren – auch wenn er in seinem Privatleben ständig am Verlieren war. Kleist habe, schreibt sein Freund Ernst von Pfuel, bereits während ihres gemeinsamen Aufenthalts in Paris 1803 »sein Leben auf den Wahlspruch gestellt: ›Alles oder nichts; nun lag das Nichts offen vor ihm, und in dieser fürchterlichen Krise begann sein Geist sich zu verwirren.‹ (LS 117) Als Schriftsteller dagegen konnte er gerade dank dieser Krise zur Entfaltung kommen. Er spannte alles bis zum Äußersten und verwirklichte nun wenn nicht in seinem Leben, so doch in seinen Werken das, wonach er sich schon seit seiner Jugend sehnte, nämlich das Ganze genauso zu achten wie den Teil. Das Ganze schwebte ihm vor Augen, gleichzeitig bemühte er sich aber mit jeder Faser seines Herzens, auch dem Einzelnen, dem Zerbrechlichen und dem Flüchtigen ihr ausschließliches, unveräußerliches Recht zukommen zu lassen. Homburg sollte genauso sein Recht bekommen wie der Kurfürst. Kohlhaas, Alkmene, Penthesilea, Homburg, die Marquise von O..., Nicolo, Gustav: Das Besondere an ihnen allen ist, dass ihr Schöpfer sie der Macht der früher oder später jeden einverleibenden allgemeinen Ordnung, der Universalität, entzogen hat – ohne deshalb die Gültigkeit der Universalität selbst in Frage zu stellen.

Wie kann der isolierte Mensch universell werden? Wie kann er als ein aus jeder Ordnung herausgerissenes Fragment zu etwas Ganzem werden und seine eigene Beliebigkeit, Flüchtigkeit, sein Ausgeliefertsein an den Tod dennoch bewahren? Wie kann etwas Einmaliges zu einem allgemeingültigen Gesetz werden? Diese Frage beantwortet im Nachhinein der Essay über das Marionettentheater: Um den Zustand der Unschuld wiederzuerlangen – oder wie es Kleist auch hier mit der Präzision eines Laserstrahls formuliert: »um in den Stand der Unschuld zurückzufallen« (SW<sup>9</sup> II, 345) –, muss von neuem vom Baum der Erkenntnis gegessen werden. Man muss in den Zustand der Unschuld zurückfallen, wie man einst der Erbsünde anheimgefallen ist. Die Erhöhung setzt den Fall voraus – man muss Schuld auf Schuld häufen, in der Gewissheit einer letzten Unschuld. Das hat zweifellos etwas Terroristisches an sich, und in einem politischen Kontext wirkt die Konstruktion tatsächlich erschreckend. Denken wir an »Die Hermannsschlacht«, dessen Helden man trotz seiner betörenden Schlauheit und seines militärischen Triumphs beim besten Willen keine letzte Unschuld garantieren kann. Aber er stellt die Ausnahme dar; denn sonst kann man nicht einmal Nicolo, Kleists vermeintlich bösartigster Figur, absprechen, engelhafte Züge zu haben. Er ähnelt dem toten Colino, der einst christusgleich Elvira gerettet und sich für sie geopfert hat, nicht nur äußerlich, auch die logographische Eigenschaft ihrer Namen lässt uns in dem vermeintlichen Teufel Züge eines Engels erkennen. Auch für ihn gilt, was über den Grafen F... gesagt wird: »[E]r würde ihr [der Marquise von O...] damals nicht wie

ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre.« (SW<sup>9</sup> II, 143) Selbst die Sprechweise des Grafen F... ist seltsam: Mal stottert er, mal redet er wie ein Wasserfall. Seine Stimme mutiert zwischen Himmel und Hölle.

Eine solche Sprache ist schwer zu verstehen. Das musste Kleist nicht nur als Schriftsteller, sondern auch privat erfahren. »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« (SW<sup>9</sup> II, 729f.), schreibt er im Frühjahr 1803 an seine Schwester Ulrike. Inwieweit Ulrike diesen unaussprechlichen Menschen verstanden hat, bleibt ein ewiges Rätsel. Acht Jahre später, elf Tage vor seinem Selbstmord, beklagt sich Kleist in einem Brief an seine Schwägerin Marie von Kleist immer noch darüber, wie »überaus schmerhaft« es ihm sei, sich von seinen Schwestern, so auch von Ulrike, »als ein ganz nichts-nutziges Glied der menschlichen Gesellschaft, das keiner Teilnahme mehr wert sei, betrachtet zu sehn.« (SW<sup>9</sup> II, 884) Sein Privatleben war eine ständige Aneinanderreihung unverstandener Momente. Der einzige, von dem er sich uneingeschränkt verstanden fühlte, war Ludwig Brockes, jener Freund, der ihn auf die geheimnisvolle Würzburger Reise begleitete und anschließend in Berlin allein zurückließ, unmittelbar bevor er von seiner so genannten »Kant-Krise« niedergestreckt wurde. Zugespitzt ausgedrückt: Damit Kleist Schriftsteller werden konnte, musste erst der einzige Mensch, der ihn uneingeschränkt verstand, aus seinem Leben verschwinden. Als Opfer der Unverstandenheit entwarf er die eben erwähnte mutierende Sprache, die er in seinem Essay »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« auch theoretisch begründete. Dieser Sprache bediente er sich als Schriftsteller, wodurch auch sein Œuvre Opfer eines seltsamen Paradoxes wurde. Denn es gibt keinen, der nicht innerlich stützen müsste, wenn er Kleists Sätze hört, und das Gefühl hätte, die Sprache würde gerade gerädert. Aber es gibt auch keinen, der nicht anerkennen würde, dass es in der deutschen und der Weltliteratur keine schöneren Sätze gibt. So mag die Sprache des himmlischen Terrors klingen.

*Aus dem Ungarischen von Ákos Doma*



TAGUNG FÜR NACHWUCHS-  
WISSENSCHAFTLER/-INNEN

OKTOBER 2011

›VERTRAUEN IM WERK HEINRICH  
VON KLEISTS UND IN DER  
LITERATUR UM 1800‹



Anne Fleig

## ACHTUNG: VERTRAUEN!

### Skizze eines Forschungsfeldes zwischen Lessing und Kleist

Mit dem Vertrauen steht ein Begriff im Zentrum der folgenden Überlegungen und auch der folgenden Beiträge, dem aus literaturwissenschaftlicher Perspektive bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Vertrauen bildet die vermutlich entscheidende Voraussetzung sozialen Zusammenhalts und spielt daher in Zeiten historischer Umbrüche eine besondere Rolle. Es ist ein vielschichtiges Phänomen, das nicht nur dem gesellschaftlichen Wandel unterliegt, sondern sich auf vielfältige Weise in die Literatur eingeschrieben und diese auch hervorgebracht hat. Anhand einiger Fragen zum Begriff und Phänomen des Vertrauens soll im Folgenden ein Forschungsfeld skizziert werden, das literaturgeschichtlich zwischen Lessing und Kleist situiert werden kann.

Der Bedeutungshorizont des Begriffs »Vertrauen« hat sich im Laufe des 18. Jahrhunderts stark verändert. Meinte Vertrauen bis Mitte des Jahrhunderts vor allem Gottvertrauen, so gewann im Zuge der Aufklärung das Vertrauen auf andere Menschen (personales Vertrauen) und das Vertrauen in Recht und Ordnung (soziales Vertrauen) an Gewicht.<sup>1</sup> Eine weitere Facette dieser Verlagerung bildet die Herausbildung des Vertrauens auf sich selbst, das im Rahmen der gottbestimmten Ordnung des 18. Jahrhunderts jedoch noch negativ konnotiert war. Umgekehrt erscheint die gottesfürchtige Auseinandersetzung um menschliche Fehler und Selbstzweifel – beispielsweise in Lessings Trauerspiel »Miß Sara Sampson« – als »Mißtrauen« (III,3)<sup>2</sup> gegen sich selbst. Dem entspricht, dass das Kompositum »Selbstvertrauen« dem Grimmschen Wörterbuch zufolge erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts nachweisbar ist.<sup>3</sup> Dieser Prozess war mit der Konstruktion eines bürgerlichen, vernünftigen und mündigen Subjekts verknüpft, das durch die Fähigkeit, zu empfinden und Empfindungen mitzuteilen, zum unverwechselbaren

<sup>1</sup> Vgl. Ute Frevert, Vertrauen. Historische Annäherungen an eine Gefühlshaltung. In: Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, hg. von Claudia Benthien, Anne Fleig und Ingrid Kasten, Köln u.a. 2000, S. 178–197.

<sup>2</sup> Gotthold Ephraim Lessing, Miß Sara Sampson. In: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner u.a., Bd. 3: Werke 1754–1757, hg. von Conrad Wiedemann, Frankfurt a.M. 2003, S. 431–526, hier S. 477.

<sup>3</sup> Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch (1905), Reprint München 1984, Bd. 25, Sp. 502.

Individuum wurde. Gefühle galten nicht länger nur als sinnliche, sondern auch als geistige Phänomene, denn die natürlichen Empfindungen sollten so kultiviert und verfeinert werden, dass sie vernünftigem Handeln nicht widersprachen.

Der Begriff ›Vertrauen‹ spiegelt dieses aufklärerische Zusammenspiel von Gefühl und Vernunft wider, denn Vertrauen ist kein ›reines‹ Gefühl, sondern eine Gefühlshaltung zwischen Wissen und Fühlen. Es kann als Haltung zur Welt und damit als Form der Welterfassung gedeutet werden.<sup>4</sup>

So zeichnet die Bedeutungsverlagerung des Wortes ›Vertrauen‹ von Gottvertrauen zum personalen und sozialen Vertrauen das Ende einer gottgewollten ständischen Ordnung nach, das zugleich den Beginn einer auf Vertrauen beruhenden Beziehung zwischen Bürgern und modernem Staat markiert. Diese Vertrauensbeziehung setzt die Gleichheit der Bürger als Vertragspartner voraus. In diesem Kontext spielt auch der Zusammenhang von Freundschaft und Vertrauen bzw. Freiheit und Vertrauen eine wichtige Rolle – Schillers Dramen legen davon bereit Zeugnis ab.<sup>5</sup> Wie sich am Beispiel der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung zeigen lässt, wird Glückseligkeit nicht mehr durch Gott garantiert, sondern verdankt sich dem durch die Verfassung geschützten Streben und Recht jedes einzelnen Menschen.<sup>6</sup>

Obwohl die politischen Umbrüche und der damit verbundene Prozess der Säkularisierung die Funktion und Bedeutung von ›Vertrauen‹ veränderten, blieb das religiöse Fundament im Vertrauensbegriff erhalten. Dies hängt vor allem mit der positiven Zukunftserwartung zusammen, die mit Vertrauen verknüpft ist. Sei es göttliche Vorsehung oder menschlicher Fortschritt – Vertrauen bezieht sich stets auf das Gelingen und nicht etwa auf das Scheitern.

Trotz dieser positiven Erwartung gilt, dass Vertrauen ein Krisenphänomen ist und vor allem dann thematisiert wird, wenn es in Frage steht. So zeigt sich schon um 1800, dass die Rede von Vertrauen im Zuge der gravierenden gesellschaftlichen Veränderungen seit der Aufklärung immer auch zu einer Desartikulation von Vertrauen führt.

Im Zentrum weiterführender Überlegungen muss daher die Frage stehen, wie und in welchen Kontexten sich Vertrauen und Misstrauen artikulieren, d.h. wo es um Vertrauen in die politisch-gesellschaftliche Ordnung, den Staat und seine Institutionen geht, um Vertrauen in Menschen (und zwar als Vertreter dieser Ordnung oder als Privatpersonen) und wo es – wie häufig insbesondere bei Kleist – um das Problem der Darstellbarkeit selbst geht, mithin um die Grenzen der Sprache und die Grenzen des Vertrauens.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. Jan Philipp Reemtsma, Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne, Hamburg 2008, S. 37, 55.

<sup>5</sup> Zum großen Thema Vertrauen und Vertrauensbruch bei Schiller vgl. den Beitrag von Christoph Gschwind im vorliegenden Jahrbuch.

<sup>6</sup> Inwiefern mit dem Prozess der Säkularisierung die moderne Vorstellung von Geschichte und das Vertrauen auf die Zukunft im Sinne menschlichen Fortschritts zusammen hängen, zeigt Alexander Lahl in seinem Beitrag auf.

<sup>7</sup> Allerdings ist das Vertrauen als ›Anvertrauen‹ grundlegend auf Sprache angewiesen, wie Jule Nowotnick in ihrem Beitrag herausarbeitet.

Zu untersuchen ist in diesem Zusammenhang der gesamte Bereich der Praktiken des Vertrauens, der sowohl mit den Kontexten von Vertrauen als auch mit der Rhetorik von Vertrauen verknüpft ist: Vertrauen ist immer auch eine kommunikative Praxis, und es ist keineswegs gleichgültig, »wer in welchen Kontexten wem wie vertraut<sup>8</sup>.

Insbesondere für die Annahme einer bürgerlichen Vertrauenskultur im 18. Jahrhundert stellt sich ferner die Frage, welcher Status den Empfindungen in diesem Zusammenhang zukommt. Einerseits schließt der Entwurf eines mündigen Subjekts die Aufklärung über die eigenen Gefühle mit ein, andererseits impliziert die Vorstellung von Vertrauen als Gefühl nicht notwendigerweise, dass es keine Gründe für Vertrauen gibt: In dieser Verschränkung zeigt sich vielmehr die Komplexität des Vertrauens.

Verschiedene Studien haben herausgestellt, dass sich mit der bürgerlichen Kultur im 18. Jahrhundert eine als natürlich codierte Sprache des Herzens herausbildet, der die höfische Verstellung entgegengesetzt wird.<sup>9</sup> An der Formierung und Inszenierung dieser Herz- und Gefühlssprache ist die Literatur maßgeblich beteiligt, die sich damit allerdings in den Widerspruch von Natürlichkeit und Repräsentation verwickelt. In diesem Zusammenhang spielt auch das sogenannte »blinde Vertrauen« in das geliebte Gegenüber eine wichtige Rolle.<sup>10</sup> Zu fragen ist, ob – und wenn ja: inwiefern – es sich dabei um eine bewusste Reflexion der Grenze von Glaube und Wissen bzw. des Darstellungsproblems handelt.

Dieser hier nur knapp umrissene Wandel der Konzeption und Vorstellung von Vertrauen wird in verschiedenen Texten des 18. Jahrhunderts aufgenommen und reflektiert. Im Folgenden soll dieser Wandel mit einem Bogen von Lessing und seinem letzten Stück »Nathan der Weise« zu Kleist und seinem ersten veröffentlichten Stück »Die Familie Schroffenstein« angedeutet werden.

### I. Lessing: »Nathan der Weise«

Lessings vielzitiertes dramatisches Gedicht über Humanität und Toleranz ist auch mit Blick auf die Frage des Vertrauens von großem Interesse, sind doch seine großen Botschaften ohne Vertrauen gar nicht denkbar. Auch die Bedeutungsverlagerung von Vertrauen spielt hier eine Rolle, denn »Nathan« führt eine durch Gott bestimmte Ordnung vor, die zugleich durch das in Jerusalem angesiedelte Geschehen und die Kreuzzüge massiv in Frage gestellt wird. Durch diese spezifi-

---

<sup>8</sup> Martin Hartmann, Die Praxis des Vertrauens, Berlin 2011, S. 14.

<sup>9</sup> Vgl. Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992; zur Dekonstruktion des Gegensatzes von Aufrichtigkeit und Verstellung vgl. Achim Geisenhanslücke, Masken des Selbst. Aufrichtigkeit und Verstellung in der europäischen Literatur, Darmstadt 2006; aus der Perspektive der Inszenierung: Ralf Bohn und Heiner Wilharm (Hg.), Konstruktion und Simulation. Inszenierung und Vertrauen. Grenzgänge der Szenografie, Bielefeld 2011.

<sup>10</sup> Diesem »blinden Vertrauen«, das Vertrauensbeweise liefert, wo gar keine verlangt werden, geht Elke Pfitzinger im Folgenden am Beispiel von Kleists »Käthchen von Heilbronn« nach.

sche Konstellation bedeutet das Gottvertrauen nicht mehr nur ein Versprechen auf die Zukunft, sondern eine Aufforderung: Es fordert den Einzelnen zum Handeln auf.

Dieser Aufforderung folgt Nathan auf vorbildliche Weise. Das dafür nötige Selbstvertrauen zieht er gerade aus dem Vertrauen auf Gott, den er als das Medium der Vernunft begreift und dessen Willen er zu seinem eigenen machen möchte. Dies gilt zunächst für die rückblickend eingefügte Schilderung vom Verlust seiner Familie und die Annahme Rechas als seiner Tochter (»ich will! / Willst du nur, daß ich will!«; IV,7, Vs. 680f.).<sup>11</sup> Gleichzeitig begegnet Nathan in dieser Übung der Vernunft den anderen als »Menschen«, d.h. ohne Ansehen von Stand, Vermögen oder Religion.<sup>12</sup> Damit gewinnt das personale Vertrauen bereits Kontur.

Demgegenüber begegnet ihm Sultan Saladin als Herrscher, als er Nathan nach der wahren Religion fragt: »Laß mich die Wahl [...] – versteht sich, im Vertrauen – wissen« (III,5, Vs. 336f.).

Saladin versucht, Nathan Vertrauen zu befehlen, was die Überheblichkeit des herrscherlichen Gebarens deutlich zu Tage treten lässt. Die Lösung, auf die Nathan in seinem Monolog kommt, ist dann bekanntlich die Ringparabel, die sein Vertrauen in die Macht der Poesie erweist. Erleichtert ruft er aus: »Das wars! Das kann / Mich retten! – Nicht die Kinder bloß, speist man / Mit Märchen ab« (III,6, Vs. 372–374). Die Ringparabel zeigt, dass es die wahre Religion nicht gibt, sondern dass sie sich vielmehr in der Geschichte des Einzelnen und seiner Vorfahren erweisen muss. Vertrauen und Erkenntnis sind hier – wie später auch bei Schiller und Kleist – aneinander gebunden; zugleich zeigt sich, dass Wahrheit Ergebnis eines kommunikativen Prozesses ist.<sup>13</sup>

Als Saladin das verstanden hat, bittet er Nathan als Mensch (nicht als Herrscher) um seine Freundschaft, mithin um sein Vertrauen.<sup>14</sup> Daher kann die Ringparabel jenseits ihres religionsgeschichtlichen Gehalts als Beispiel für die allmähliche Ablösung des Gottvertrauens zugunsten personalen und sozialen Vertrauens, für das hier die einzelnen Menschen bzw. die Menschheitsfamilie einsteht, gedeutet werden. Sie fungiert als Vertrauensvorschuss, als Kredit wie die Forderung nach Geld, die Nathan erwartet hatte. In der vollzogenen Umkehrung des Prozesses der Wahrheitssuche kommt dieses Geld am Ende tatsächlich ins Spiel, nun aber auf der Basis »freiwillige[r] Kooperation«.<sup>15</sup> Erst seine Erkenntnis erweist den Sultan als vertrauenswürdig. Sie ermöglicht es Nathan schließlich, ihre Begegnung doch

---

<sup>11</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan der Weise*. In: Ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Wilfried Barner u.a., Bd. 9: *Werke 1778–1780*, hg. von Klaus Bohnen und Arno Schilson, Frankfurt a.M. 1993, S. 483–627, hier S. 596f. Alle Nachweise nach dieser Ausgabe.

<sup>12</sup> Vgl. Simone Fiedel, *Familie und Vertrauen in Lessings Dramen*: »Emilia Galotti«, »Nathan der Weise« und »Miß Sara Sampson«, Saarbrücken 2008, S. 65.

<sup>13</sup> Vgl. Helmut J. Schneider, *Genealogie und Menschheitsfamilie. Dramaturgie der Humanität von Lessing bis Büchner*, Berlin 2011, S. 157.

<sup>14</sup> Vgl. Fiedel, *Familie und Vertrauen in Lessings Dramen* (wie Anm. 12), S. 68.

<sup>15</sup> Schneider, *Genealogie und Menschheitsfamilie* (wie Anm. 13), S. 156.

noch mit barer Münze zu besiegen. »Nathan ist daher nicht nur ein Stück über die Toleranz, sondern auch ein Stück über das Vertrauen, und zwar über das aufklärerische Vertrauen in die Möglichkeit der Verständigung und die literarische Macht des Märchens.<sup>16</sup>

## II. Kleist: »Die Familie Schroffenstein«

Während Lessings Richter in der Ringparabel die Lösung von Rätseln noch zurückweisen kann, ist bei Kleist die gesamte Welt zu einem Rätsel geworden, dessen Zeichen stets aufs Neue gedeutet werden müssen. Insofern stellt sich hier die Frage nach der Möglichkeit von Vertrauen mit besonderer Dringlichkeit.<sup>17</sup>

Bereits in »Die Familie Schroffenstein« wird die für Kleists Werk konstitutive Bedeutung des Vertrauens deutlich, das für Momente greifbar wird, dann aber scheitern muss. Das Trauerspiel kann als Auseinandersetzung mit Lessings »Nathan« gedeutet werden, folgt aber insgesamt einer Dramaturgie des Misstrauens. Der auf Dauer gestellte Verdacht ist mit dem Erbvertrag zwischen den beiden verfeindeten Linien der Familie Schroffenstein verknüpft, der eigentlich das familiäre Fortleben sichern sollte.

Die an das Gottvertrauen gebundene Zuversicht verweist Rupert schon zu Beginn des Stücks in den Bereich der Fiktion: Denn »Vertrauen, Unschuld, Treue, Liebe, Religion« gibt es für ihn nur mehr im »Märchen« (I,1, Vs. 43, 45f.).<sup>18</sup> Damit greift er *ex negativo* auf die Rede vom Märchen zurück, die Nathan gegenüber Saladin benutzt hatte. Sylvester spitzt dieses Problem noch zu, wenn er die Wirklichkeit gegenseitiger Verdächtigungen als Hölle beschreibt: »Das Mißtraun ist die schwarze Sucht der Seele, / Und Alles, auch das Schuldlos-Reine, zieht / Für's kranke Aug' die Tracht der Hölle an.« (I,2, Vs. 515ff.)

Vor diesem Hintergrund muss die Begegnung von Agnes und Ottokar Schroffenstein durch Unsicherheit und Zweifel gekennzeichnet sein. Der sprachlich vermittelte Verdacht macht vor den Liebenden nicht Halt: Als Projektion seines Glücks erschien dem jungen Ritter die Seele der Geliebten »offen« wie »ein schönes Buch« (III,1, Vs. 1269f.); als er um ihren Namen und damit um ihr Vertrauen bittet, erscheint sie ihm dagegen als »verschlössner Brief« (III,1, Vs. 1281). Die Metaphern von Buch und Brief verweisen hier zum einen auf die Medialität der Kommunikation und damit auf die konkreten Bedingungen der kommunikativen Praxis von Vertrauen. Zum anderen markiert die Nennung des Namens eine Grenze und bedeutet eine Probe, die auf unbedingter Aufrichtigkeit basiert – und der beide nicht nachkommen: Ottokar, weil er den Namen der Geliebten bereits kennt,

<sup>16</sup> Diese Märchenhaftigkeit ist auch mit Blick auf Kleist zu betonen; hier wäre neben der »Familie Schroffenstein« besonders das Ritterschauspiel »Das Käthchen von Heilbronn« zu nennen.

<sup>17</sup> Vgl. ausführlicher Anne Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen »Die Familie Schroffenstein«, »Der zerbrochne Krug« und »Amphitryon«. In: KJb 2008/09, S. 138–150, bes. S. 143–147.

<sup>18</sup> Alle Nachweise aus Kleists »Die Familie Schroffenstein« nach DKV I.

Agnes, weil sie schweigt.<sup>19</sup> Ihr Verhalten verdeutlicht die Ambivalenz des Vertrauens, das Achtung im doppelten Sinne erfordert: als Anerkennung des Gegenübers und als Ausdruck der Gefahr, in die sich möglicherweise begibt, wer vertraut.

Ihr Vertrauen zueinander finden die Liebenden erst durch eine Vertrauensprobe wieder, die die existenzielle Grenze von Leben und Tod umspielt, indem beide das vermeintlich vergiftete Wasser trinken. Der auf diesem Akt des Vertrauens aufbauende Dialog ermöglicht ihnen schließlich die Erkenntnis der Verdachtsstruktur, der beide Familien unterliegen. Dass Kleist in dieser Auseinandersetzung beinahe wörtlich auf Nathans Rede vom Glauben an die Väter in der Ringparabel zurückgreift, hat Ruth Klüger herausgearbeitet.<sup>20</sup> In den Dialogen von Agnes und Ottokar wird nicht nur deutlich, dass Vertrauensbildung ein Prozess ist, sondern auch, dass die Rede von Vertrauen beschwört, wovon sie spricht. Denn das Plädoyer für Vertrauen verweist immer schon auf dessen Verlust. Agnes und Ottokar vertrauen einander dagegen bereits in ihrer Zuwendung zueinander. In diesem Sinne muss sich das Vertrauen zeigen, das durch Kommunikation alleine bei Kleist nicht mehr herzustellen ist.

So illustriert das Beispiel der ›Familie Schroffenstein‹, dass gerade das Misstrauen – z.B. in Gestalt der vielen kursierenden Gerüchte über die Todesfälle in der Familie – an die Sprache gebunden ist. Für die literarische Darstellung von Vertrauen ergibt sich daraus der Widerspruch, dass es an eine grundlegende Sprachskepsis gekoppelt ist und doch nur in dieser Sprache dargestellt werden kann. In diesem Zusammenhang ist auch das Ende der Kleistschen ›Verlobung in St. Domingo‹ aufschlussreich. Toni sagt zu Gustav: »du hättest mir nicht mißtrauen sollen!« (DKV III, 259) Sie sagt nicht. Du hättest mir vertrauen sollen – und zwar deshalb nicht, weil sich Vertrauen zeigen muss, und das zeigt sie in der Tat durch ihre Treue und durch den Strick, mit dem sie ihre Bindung bekräftigt.

Schon in Kleists erstem Drama wird so viel über die Sprache gesprochen wie vielleicht in keinem anderen. In ›Die Familie Schroffenstein‹ stützt sich die gesamte Entwicklung auf ein Wort, den Namen, auf den zu Beginn Rache geschworen wird. Auch die familiären Verwicklungen im ›Nathan‹ sind an die Bedeutung des Namens geknüpft, wie Lessings Protagonist am Ende unterstreicht: »Argwohn folgt auf Mißtraun! – / Wenn Ihr mich Euers wahren Namens gleich / Gewürdigt hättet ...« (V,8, Vs. 610–612).

Während sich das Geschehen im ›Nathan‹ in das kommunikative Gelingen der Aufklärung auflöst, scheitert die Versöhnung der Familie Schroffenstein radikal. Das Misstrauen in die Sprache bleibt; nicht zufällig begleitet immer wieder »Still-schweigen«<sup>21</sup> den Prozess der Verständigung zwischen Agnes und Ottokar. Gemessen an Lessings Aufklärungsoptimismus liest sich Kleists ›Familie Schroffenstein‹ wie eine Negation dieses Programms: Während Lessings Nathan eine (fast)

---

<sup>19</sup> Vgl. Geisenhanslüke, Masken des Selbst (wie Anm. 9), S. 156.

<sup>20</sup> Vgl. Ruth Klüger, Tellheims Neffe. Kleists Abkehr von der Aufklärung. In: Dies., Katastrophen. Über deutsche Literatur, Göttingen 1994, S. 163–188.

<sup>21</sup> So die wiederholte Szenenanweisung in III,1.

ideale Menschheitsfamilie stiftet, sind es bei Kleist gerade die sogar vertraglich gesicherten Familienbande, die das Misstrauen begründen.

### III. Weitere Fragen und Ausblick

Bereits der knappe Vergleich der beiden Stücke verdeutlicht die Spannweite der Reflexion und der Repräsentation von Vertrauen im Kontext der Aufklärung. Der Wandel des Gottvertrauens vermehrt die Bedeutung von personalem und sozialem Vertrauen, das auch als Individualisierung des Vertrauens verstanden werden kann.<sup>22</sup> Dieser Wandel geht mit einem Wandel der Körpersprache und Forderungen nach Aufrichtigkeit und Natürlichkeit einher. Doch wie hängt insbesondere im Drama die Rhetorik der Überzeugung mit den Gefühlen zusammen? Was heißt es umgekehrt für das Vertrauen, wenn für seinen Einsatz erst Überzeugungsarbeit geleistet werden muss? Kann Vertrauen als Haltung, als Mittleres zwischen Wissen und Glauben, den (vermeintlichen) Gegensatz von Aufrichtigkeit und Verstellung auflösen?

Die literarische Darstellung von Vertrauen betrifft selbstverständlich auch die generelle Frage nach der (Un-)Möglichkeit, Gefühle sprachlich zu repräsentieren. Unterscheidet sich schon die Gefühlsempfindung vom Gefühlausdruck, so fügt deren literarische Inszenierung noch eine weitere Dimension hinzu. Wie lässt sich also Vertrauen sagen, wie schlägt sich diese Schwierig- oder gar Unmöglichkeit in der Bewegung der Sprache selbst nieder, in der Satzstruktur, im Rhythmus, ihren Tropen?

Kleist fasst Vertrauen als Gefühl, das sich aus der eigenen Wahrnehmung speist, und bindet es an das Selbstgefühl und die Gewissheit seiner Figuren zurück. Zudem verflechten sich die häufig problematischen geschlechtlichen, ethnischen, ständischen und nationalen Differenzierungen ihrer Identität mit dem Vertrauensbegriff. Auf diese Weise gerät die Forderung nach unbedingtem Vertrauen zur problematischen Selbstvergewisserung: Vertrauenskrisen werden Identitätskrisen – auch daher gilt: Achtung: Vertrauen.

---

<sup>22</sup> Vgl. Frevert, Vertrauen (wie Anm. 1), S. 187.

Christoph Gschwind

## VERTRAUENSBRÜCHE ALS ANAGNORISIS IN SCHILLERS DRAMEN

### I.

Auf dem Höhepunkt von Johannas wundersamem Siegeszug gegen die Engländer in Schillers romantischer Tragödie »Die Jungfrau von Orleans« wird das amazonehafte Mädchen vom Schlag getroffen, als sie dem Feind, personifiziert in der ritterlichen Heldengestalt Lionel, in die Augen blickt. Hier werden in kaum zu überbietender Pointierung die für die Aufklärungsrhetorik typischen Metaphern aus dem Bereich der Optik und des Lichts simultan aufgerufen: die Aufklärung als Umschlag vom Dunkel ins Licht bzw. von der Blindheit in die Weit- und Um- sicht.<sup>1</sup>

Allerdings gibt dieses Erwachen nicht Anlass zur Freude, sondern wird im Ge genteil zu einem tragischen Problem, dessen Auslöser ein Vertrauensbruch ist. Der Bruch im Gottvertrauen treibt Johanna in eine Skeptizismus-Krise, in starke Zweifel als eine Form generellen Misstrauens gegenüber einer bis anhin nie ange zweifelten Weltordnung.

Gemessen an der Omnipräsenz des Vertrauensbegriffs sowohl in Schillers Leben als auch in seinem literarischen Werk ist es zumindest bemerkenswert, wie wenig dieses Forschungsfeld in der Schiller-Philologie noch bearbeitet ist. Und es gibt im Umfeld der Schiller-Forschung ja kaum etwas, von dem man das behaupten könnte. Dabei bietet Schillers Leben und Werk zu diesem Gegenstand Material in Hülle und Fülle. Als besonders signifikantes Beispiel ist hier etwa Schillers Brief an seinen Jugendfreund Scharffenstein aus dem Jahre 1776 zu nennen, in dem der junge Schiller in gewohnt emphatischer Weise mit seinem Freund aus der Karls schule äußerst hart ins Gericht geht; ein übler Vertrauensmissbrauch ist dabei der Hauptvorwurf: »War das Freundschaft, oder wars Trug, Falschheit?«<sup>2</sup> fragt Schil

---

<sup>1</sup> Vgl. Jörg Robert, Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption, Berlin und Boston 2011 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 72 [306]), S. 124: »Das Emblem der Aufklärung ist weniger das Licht als der panoptische Blick, der das allsehende Auge Gottes beerbt.«

<sup>2</sup> NA 23, S. 4 (Brief an Scharffenstein von 1776 [?]). Die Texte Schillers werden im Folgenden zitiert mit Bandnummer, Vers- oder Seitenzahl im Fließtext nach Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, hg. im Auftrag des Goethe- und Schiller-

ler an der zentralen Stelle rhetorisch. Scharffenstein hat sich einige Jahre später aus seiner eigenen, weit nüchterneren Perspektive zu diesem jähnen Bruch in der Freundschaft geäußert; daraus erfährt man dann auch, dass die Wogen wieder geglättet werden konnten.<sup>3</sup> Doch gibt es wohl kein besseres biographisches Zeugnis von Schillers – nicht nur aus heutiger Sicht – extremer Vorstellung einer idealen Freundschaft, die von »göttlich« zu »teuflisch« keine Zwischenstufen kennt. Dieses Umschlagen von unumschränkter, absolutistischer, mit Gott anbandelnder Liebe in abgrundtiefen Menschenhass wird in Schillers Dramen immer wieder inszeniert. Man vergleiche etwa die Sturm-und-Drang-Stücke *»Die Räuber«* und *»Kabale und Liebe«*.

Vertrauen ist in der Schiller-Forschung bis anhin konsequent an das Prinzip des Guten (etwa Tugend, Freiheit usw.) geknüpft worden. So zum Beispiel bei Wilhelm Haumann in seinem Aufsatz zum Verhältnis zwischen Vertrauen und Freiheit in Schillers Dramen. Dieses Verhältnis entspricht nach Haumann einer Korrelation von Vertrauen und Freiheit bzw. – als logischer Umkehrschluss – Misstrauen und Unfreiheit. Haumann bringt diese Korrelation auf eine einfache Formel:

Nur wenn die anderen mir vertrauen, werden sie mich nicht gängeln und nicht einschränken. Und nur wenn ich den anderen vertraue, werde ich sie nicht kontrollieren wollen und keine Vorsorge dagegen treffen, daß sie ihre Freiheit zu meinem Schaden mißbrauchen. Ohne Vertrauen keine gelebte Freiheit.<sup>4</sup>

Als maßgebliche Referenz für seine These dient Haumann Schillers wohl noch während der Karlsschulzeit ausgearbeitete Liebesphilosophie, wie sie unter anderen Jugendschriften des Karlsschülers in einem philosophisch-metaphysischen Traktat mit dem Titel *»Theosophie der Liebe«* pointiert entfaltet wird.<sup>5</sup> Auf die sich weit komplexer gestaltende Relevanz dieses Textes für Schillers Vertrauenspoetik wird weiter unten noch einmal genauer eingegangen.

---

Archivs und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Lieselotte Blumenthal u.a., Weimar 1943ff.

<sup>3</sup> Vgl. »Scharffensteins Erinnerungen« zit. in: Schillers Persönlichkeit. Urtheile der Zeitgenossen und Documente gesammelt von Max Hecker und Julius Petersen, 3 Bde. in einem Bd., Hildesheim und New York 1976, S. 156–167.

<sup>4</sup> Wilhelm Haumann, Schiller, das Vertrauen und die Gemeinschaft der Freien. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 50 (2006), S. 212–233, hier S. 212.

<sup>5</sup> Zur Entstehung und ideengeschichtlichen Einordnung dieses Textes vgl. Helmut Koopmann, Schillers »Philosophische Briefe«. Ein Briefroman? In: Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag, hg. von Alexander von Bormann, Tübingen 1976, S. 192–216 bzw. Wolfgang Riedel, Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«, Würzburg 1985 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 17). Die Inhalte von Schillers Liebesphilosophie finden sich z.T. wortwörtlich auch im ersten Kapitel seiner Dissertation »Philosophie der Physiologie«, in der ersten Karlsschul-Rede *»Die Tugend in ihren Folgen betrachtet«* sowie weitest gehend in den »Anthologie«-Gedichten von 1782, dort besonders in den *Laura-Oden* und den Gedichten *»Der Triumph der Liebe«* sowie *»Die Freundschaft«*.

Jürgen Schlunk – als weiteres Beispiel – sieht schon 1983 in den verfeindeten Brüdern Karl und Franz Moor aus Schillers ›Räubern‹ Personifikationen von Vertrauen und Misstrauen. Er geht davon aus, dass die Brüder Karl und Franz zwei unterschiedliche, sich gegenseitig ausschließende Prinzipien verkörpern, die sich durch jeweils diametral entgegengesetzte Begriffe umschreiben lassen. Schlunk mahnt uns, nicht zu vergessen,

daß Schiller uns in den beiden Brüdern zwei extreme Haltungen vorführt, und wogen er in Franz »*in extremis* den Grundzweifel, auf dem sein Drama erbaut ist«, gestaltet, so kristallisiert er in Karl *in extremis* das *Grundvertrauen*.<sup>6</sup>

Das alles ist zwar nicht falsch, blendet aber einen entscheidenden Aspekt in Schillers Vertrauenspoetik aus. Gerade in den späten Dramen Schillers verhält es sich mit Fragen des Vertrauens wesentlich komplexer, als die zwei zitierten Aufsätze es glauben machen wollen. Zwar ist auch in den Bühnenstücken des ›klassischen‹ Schiller die für die Jugenddramen bezeichnende Korrespondenz von Vertrauen und Freiheit nach wie vor handlungsrelevant, doch trifft der logische Umkehrschluss, Misstrauen und Vertrauensbrüche führen zu Unfreiheit, zumindest in dieser Vereinfachung nicht mehr zu. Für den Einzelnen, vom Misstrauen heimgesuchten Helden ist zuweilen gerade das Gegenteil der Fall. In Schillers Spätwerk sind es die Vertrauensbrüche, die zu einer *Anagnorisis* im Sinne eines Umschlags von Unwissen in Wissen<sup>7</sup> führen und im Idealfall den Befreiungsschlag für eine ganze Gesellschaft ermöglichen.

Ich will dies im Folgenden an den beiden Dramen ›Die Jungfrau von Orleans‹ (1801) und ›Wilhelm Tell‹ (1804) knapp veranschaulichen. Nebst einer frappanten Ähnlichkeit in der Semantik des dramatischen Wendepunktes weisen die beiden Stücke noch andere Parallelen auf, die einen direkten Vergleich zumindest nahe legen. So etwa die epische Breite der Handlung, die Einbettung des Geschehens in eine bukolische Landschaft, ein idyllisches Vorspiel sowie sagenumwobene Helden mit übernatürlichen Kräften: Während Ferdinand, Fiesko, Karl Moor und Don Carlos *allzumenschlich* agieren und deshalb scheitern, sind Johanna und Wilhelm Tell nicht nur in Relation zu ihren Mitmenschen, sondern auch gemessen am Menschenmöglichen regelrechte Übermenschen, Abenteuer-Helden, die eine Rei-

---

<sup>6</sup> Jürgen E. Schlunk, Vertrauen als Ursache und Überwindung tragischer Verstrickung in Schillers ›Räubern‹. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 27 (1983), S. 185–201, hier S. 191. Letztendlich gründet die Gegenüberstellung von Vertrauen und Misstrauen auf der in der Schiller-Forschung für die antithetisch agierenden Brüder Karl und Franz immer wieder angeführten kontrastiven Personifizierung der Philosopheme Idealismus und Materialismus, die im Drama als ideologische Handlungsmotive von Protagonist und Antagonist fungieren.

<sup>7</sup> Vgl. zum Anagnorisis-Begriff, der hier nicht bloß im engen (aristotelischen) Sinn als die Wiedererkennung von Personen, sondern auch in seiner weiten Bedeutung als das Erkennen von allgemeinen, einst unsichtbaren Sachverhalten, also ganz generell im Sinne eines Umschlags von Unwissen in Wissen, verstanden wird: Aristoteles, Poetik, hg. von Ottfried Höffe, Berlin 2009, S. 131–136 sowie Olaf Rippe, Dramatische Aufklärung. *Anagnorisis* und Motive der (Selbst-)Erkenntnis in Tragödien des 18. Jahrhunderts, Marburg 2009.

he von scheinbar unlösbarer Prüfungen bewältigen. Eine weitere Parallele liegt in der Thematisierung des sich immer gleichbleibenden, stets ruhenden, zyklischen Natur-Idylls und dessen Gegensatz, der tobende Geschichtsverlauf als Metapher kultureller Ausdifferenzierung im Zuge der Frühindustrialisierung.

## II.

Gemäß göttlichem Sendungsauftrag müsste der auf der Seite der Engländer kämpfende Lionel aus Schillers *Jungfrau von Orleans* eigentlich das nächste Opfer Johannas sein. Stattdessen verliebt sich diese aber in ihren Feind. Diese Liebe ist hier ein regelrechter Erkenntnisakt,<sup>8</sup> ein *coup de foudre*, in der metaphorischen Bedeutung als »Liebe auf den ersten Blick, in der wörtlichen als »Blitzschlag« übersetzbare. Diese wörtliche Übersetzung impliziert das Erleuchtungs- und Erweckungsmoment, das Johanna in der Begegnung mit der Mutter Gottes schon einmal erfahren hat, als sie ihren göttlichen Sendungsauftrag erhielt. Im Monolog, der an das Liebeserlebnis mit Lionel anschließt, entlarvt Johanna selbst die epistemische Qualität dieser Liebe:

Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fodert Gott,  
Mit blinden Augen mußtest du vollbringen!  
Sobald du *sahst*, verließ dich Gottes Schild,  
Ergriffen dich der Hölle Schlingen! (NA 9, Vs. 2578–2581)

Weniger evident ist das Erwachen aus dem »Schlaf der Vernunft«, der ja bekanntlich Ungeheuer hervorruft,<sup>9</sup> bei Johannas Heldenkollegen Wilhelm Tell aus dem gleichnamigen Drama. Weil dieser über weite Strecken naiv, sentenzhaft und unreflektiert auftritt, überrascht sein argumentativ entfaltetes Statement vor dem Mord an Gessler dann umso mehr.

Dieses sagenhafte Schweizer Helden-Spiel drängt sich für eine Analyse unter dem Gesichtspunkt des Vertrauens nachgerade auf. In kaum einem anderen Drama Schillers spielt das Vertrauen eine derart herausragende Rolle und wird dermaßen oft explizit erwähnt wie in diesem in epischer Breite inszenierten Volksstück.<sup>10</sup> Dabei gestaltet sich Vertrauen äußerst facettenreich: als Vertrauen in Gott, in die Natur, in den Nachbarn, in die gesellschaftliche Ordnung oder in die Liebe.

Das im Vorspiel evozierte Idyll des harmonischen Zusammenlebens in der scheinbar (!) noch ungetrübten Schweizer Alpin-Landschaft<sup>11</sup> basiert einerseits auf

---

<sup>8</sup> Zum entsprechenden Umkehrschluss vgl. Rüdiger Safranski, Schiller als Philosoph. Eine Anthologie, Berlin 2005, S. 12: »So ist Erkenntnis letztlich ein Liebesakt.«

<sup>9</sup> Vgl. die Radierung von Francisco Goya (original: »El sueño de la razón produce monstruos«).

<sup>10</sup> Sowohl das Drama »Wilhelm Tell« als auch die »Wallenstein«-Trilogie weisen in ihrer Handlungskomposition Züge des später von Brecht etablierten Epischen Theaters auf.

<sup>11</sup> Oskar Seidlin interpretiert dieses Vorspiel als parabolische Präfiguration der folgenden Dramenhandlung. Vgl. Oskar Seidlin, Das Vorspiel zum »Wilhelm Tell«. In: Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese, hg. von Vincent J. Günther u.a., Berlin 1973, S. 112–128.

einem Ur-Vertrauen in die Natur, andererseits auf einem persönlichen Vertrauen eines jeden gegenüber seinem Mitmenschen. Voraussetzung für den gemeinsamen Eid auf dem Rütli als Verschwörung gegen die unterdrückende Tyrannei der Habsburger ist ebenfalls das gegenseitige Vertrauen:

Doch jetzo sagt mir, wer die Freunde sind,  
Und die gerechten Männer, die euch folgten?  
Macht mich bekannt mit ihnen, daß wir uns  
Zutraulich nahen und die Herzen öffnen. (NA 10, Vs. 1067–1070)

Der einst abtrünnige Rudenz muss sich das Vertrauen der Bauern verdienen, bevor er mit ihrer Hilfe im Kampf gegen die despotischen Herrscher rechnen darf: »Gebt ihm [Rudenz] die Hand. Sein wiederkehrend Herz / Verdient Vertraun«, gebietet Walther Fürst (NA 10, Vs. 2481f.). Kurz darauf Rudenz: »Ihr schweigt? Ihr habt mir nichts zu sagen? Wie! / Verdien' ichs noch nicht, daß ihr mir vertraut?« (NA 10, Vs. 2500f.)

Der Protagonist Wilhelm Tell ist geradezu ein allegorisches Bündel dreier verschiedener Vertrauensformen: Gottvertrauen, Naturvertrauen und Selbstvertrauen. Nahezu alle Protagonisten des Stücks haben eine repräsentative Funktion, verkörpern als Individuen etwas Allgemeines: Gessler die despottische Herrschaft der Habsburger bzw. despotisches Herrschen überhaupt (allegorisch präfiguriert im aufziehenden Gewitter des Vorspiels), Paricida den Verbrecher aus Rachsucht und damit das amoralische Prinzip schlechthin, Attinghausen den alten Adel, der mit den unteren Ständen in Gemeinschaft lebt (symbolisch vollzogen im gemeinsamen Abendessen).

Doch innerhalb des Plots ist Tell ein Einzelkämpfer. Die notorisch wiederholte Losung »Ein rechter Schütze hilft sich selbst« ist Tells Patentrezept für alle Lebenslagen (NA 10, Vs. 1479). Er tritt mit einem scheinbar grenzenlosen Gottvertrauen auf, das an ein Misstrauen gegenüber dem Menschen gekoppelt ist. In seiner gewohnt sentenzhaften Sprache mahnt er: »Doch besser ist's, ihr fallt in Gottes Hand, / Als in der Menschen!« (NA, Vs. 157f.) oder: »Ja wohl ist's besser, Kind, die Gletscherberge / Im Rücken haben, als die bösen Menschen.« (NA 10, Vs. 1813f.); ebenso die Eidgenossen, die auf dem Rütti schwören: »Wir wollen trauen auf den höchsten Gott / Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen.« (NA 10, Vs. 1452f.)

Als allegorisiertes Gegenprinzip zu diesem Vertrauensidyll fungieren dagegen die Habsburger als »ewiger« Feind der Schweizer. Ihre despottische Herrschaft schafft eine Atmosphäre des Misstrauens: »Wir sind umringt von Spähern [...] So oft die Thüre rauscht, erwart' ich Unglück. / Verrath und Argwohn lauscht in allen Ecken«, beklagt sich Walther Fürst (NA 10, Vs. 460, 502f.). Im bereits kultivierten Unterland, das ein Gegenmodell zur idyllischen, noch weitgehend unberührten Alpenlandschaft darstellt, herrscht bereits eine Gesellschaft des Misstrauens: »Dort darf der Nachbar nicht dem Nachbar trauen.« (NA 10, Vs. 1810) Durch die willkürlich-despotische Herrschaft der Habsburger (repräsentiert durch den Vogt Gessler) werden die idyllische Harmonie zwischen Mensch und Natur

sowie zwischen Mensch und Mitmensch gestört und die ursprünglichen Vertrauensverhältnisse pervertiert.

Die zwei Haupt-Handlungsstränge, der Alleingang des Tell und das kollektive Auflehnen der Eidgenossen, sind in diesem Schauspiel derart ineinander verstrickt, dass die Vereinigung der beiden im wiederum idyllischen Schlusstableau nur logisch ist. Dabei reflekterieren sich die Tell-Handlung und diejenige der Eidgenossen jeweils gegenseitig. Was den Eidgenossen als Kollektiv widerfährt, widerfährt Tell als Individuum.<sup>12</sup>

Der bis anhin unbesonnene und in einem durchwegs positiven Sinn ›naive‹<sup>13</sup> Tell wird durch die Nötigung des Tyrannen Gessler zum ersten Mal überhaupt zur Besonnenheit getrieben, auf perfide Art zum Denken genötigt. Ebenso wie Johanna nach ihrem fatalen Treffen mit Lionel resultiert aus der Konfrontation mit Gegebenheiten außerhalb des bisher Vorstellbaren eine tief greifende Identitätskrise. Gessler merkt hämisch an: »Ey Tell, du bist ja plötzlich so besonnen!« (NA 10, Vs. 1903) Nur wenige Verse davor meinte Tell noch: »Wär ich besonnen, hieß ich nicht der Tell!« (NA 10, Vs. 1922). Auch hier sind also Erkenntnis- und Identitätskrise mit dem Vertrauen unauflösbar ineinander verstrickt, wie das Anne Fleig auch für einige Dramen Kleists festgehalten hat.<sup>14</sup>

Im Zustand des blinden Vertrauens in Gott und Natur war Tells Bewusstsein bis anhin quasi von außen gelenkt. Jetzt, wo er zu Unmenschlichem und Naturwidrigem gezwungen wird, fällt er aus diesem Zustand jäh heraus. Das *theatrum mundi* des Vorspiels, das Mensch, Gott und Natur im Gleichgewicht gezeigt hat, wird durch das unsägliche Begehrten des despatischen Landvogts, auf das Haupt des eigenen Sohnes zu zielen, zu einem *mundus inversus*, einer ›verkehrten Welt‹, in der sich das Höllische nach oben, das Himmliche nach unten kehrt, und von Menschen »Unmenschlich[es]« (NA 10, Vs. 1922) verlangt wird. Hier muss man müssen, was man nicht können kann. Ein Fischer fasst diesen Umstand in ein treffendes Bild:

Wenn sich die Felsen bücken in den See,  
Wenn jene Zacken, jene Eisestürme,  
Die nie aufthauten seit dem Schöpfungstag,  
Von ihren hohen Kulmen niederschmelzen,  
Wenn die Berge brechen, wenn die alten Klüfte  
Einstürzen [...] (NA 10, Vs. 2143–2148)

Das Vertrauen in ein natürliches Weltgeschehen ist stark erschüttert: »Wanken auch / Die Berge selbst? Es steht nichts fest auf Erden!« (NA 10, Vs. 2666f.)

---

<sup>12</sup> Der Monolog Tells vor dem fatalen Mord an Gessler kann etwa als individualisierte Projektion des Rütti-Schwurs durch das eidgenössische Kollektiv gelesen werden.

<sup>13</sup> D.h. im Sinne von Schillers dem Schauspiel zugrunde liegender ästhetisch-anthropologischer Scheidung in eine naive und eine sentimentalische ›Dichtungsart‹ bzw. einen idealistischen und einen realistischen Menschen-Typus nach den Ausführungen in der Schrift ›Über naive und sentimentalische Dichtung‹.

<sup>14</sup> Vgl. Anne Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen ›Die Familie Schrofenstein‹, ›Der zerbrochne Krug‹ und ›Amphitryon‹. In: KJb 2008/09, S. 138–150.

Gleichwohl rafft sich Tell zum Unmenschlichen auf und spricht sich zu: »Es muß!« (NA 10, Vs. 1991)

Gessler selbst macht aus dem bescheidenen Vater und Jäger Tell eine lebende Legende: »Jetzt Retter hilf dir selbst – du rettest alle!« (NA 10, Vs. 1990) Und: »Den nehm ich jetzt heraus aus eurer Mitte, / Doch alle seid ihr teilhaft seiner Schuld« (NA 10, Vs. 2083f.). Das sehen die Eidgenossen genau so: »Mit euch / Sind wir gefesselt alle und gebunden!«, sagt Stauffacher stellvertretend (NA 10, Vs. 2090f.). Das ohnehin schon auf wankendem Boden stehende Vertrauen in das Gute des Menschen ist nach dem schrecklichen Ereignis vollends gebrochen, dasjenige in Gott hingegen unerschüttert, ja eher noch gestärkt. Tell meint optimistisch: »Der Knab' ist unverletzt, mir wird Gott helfen.« (NA 10, Vs. 2097)

Während Johanna also durch den Bruch im Gottvertrauen das Vertrauen in den Menschen gewinnt, ist es beim Meisterschützen Tell gerade umgekehrt: Die tragische Bestätigung des Misstrauens gegenüber der Güte des Menschen verstärkt das Vertrauen in Gott.

Das traumatische Erlebnis des Zielens mit einer tödlichen Waffe auf den eigenen Sohn evoziert den Umschlag Tells vom naiven »Natursohn« zum reflektierenden Weltenbürger. Herausgerissen aus seiner Hütte sieht er sich plötzlich inmitten eines Weltgebäudes. So kreuzen

[d]er sorgenvolle Kaufmann und der leicht  
Geschürzte Pilger – der andächtige Mönch,  
Der düstre Räuber und der heitre Spielmann,  
Der Säumer mit dem schwer beladenen Roß,  
Der ferne her kommt von den Menschen Ländern (NA 10, Vs. 2614–2618)

seinen Weg. Er selbst bildet jetzt den Archimedischen Punkt, an dem die Welt vorüberzieht.

### III.

Wie ist dieses stets auch traumatisch-tragische Zusammenfallen von Vertrauensbrüchen und Erkenntnisprozessen in Schillers dramaturgischem Schaffen einzuordnen? Eine Antwort findet man, wenn man in Schillers Lebenswerk noch einmal bis zur Karlsschulzeit um 1780 zurückblättert. Dort stößt man auf ein Briefroman-Fragment – die so genannten »Philosophischen Briefe« –, in das eine radikalidealistische Liebesphilosophie mit dem etwas bizarren Titel »Theosophie der Liebe« eingelagert ist. Die Briefe fungieren als Dokumentation einer Epochengeschichte der menschlichen Vernunft, exemplifiziert im Briefwechsel zwischen Julius, hinter dem sich Schiller, und Raphael, hinter dem sich vornehmlich Schillers Freund Christian Gottfried Körner verbirgt.

In der »Vorerinnerung« zu diesem Roman-Fragment findet sich das epistemologische Credo, dass die größten Irrungen und Wirrungen die tiefsten Wahrheiten hervorbrachten, dass »die Kenntniß der Krankheit [...] der Heilung vorangehen« müsse (NA 20, S. 108). Bereits hier wird der Zusammenhang zwischen Vertrauensbruch (in diesem Fall zwischen den Briefpartnern Julius und Raphael) und

Erkenntnis globaler Zusammenhänge inszeniert. Das Misstrauen gegenüber dem Brieffreund Raphael ist an eine gleichzeitig befreiende *und belastende* Welt-Erkenntnis gekoppelt, impliziert also sowohl eine produktive als auch eine tragische Komponente: »Selige paradiesische Zeit, da ich noch mit verbundenen Augen durch das Leben taumelte, wie ein Trunkner«, lamentiert Julius (NA 20, S. 109). In dieser Hinsicht wäre Haumanns explizit auf diesen Text referierende Behauptung, »wo Liebe und damit auch Vertrauen herrscht, stellt sich nach Schillers frühen Überzeugungen zugleich Freiheit und als drittes Glied in dieser Kette materieller Wohlstand ein«,<sup>15</sup> einzuschränken. Dies gilt zwar in Bezug auf das zentrale Theorem der Liebesmetaphysik aus dem Binnenessay *›Theosophie des Julius‹* sowie für diejenigen Dramen, welche die Semantik dieser Philosophie reflektieren<sup>16</sup>, wie etwa *›Die Räuber‹*, *›Kabale und Liebe‹* oder *›Don Karlos‹*, nicht aber für die Briefkonstellation, in die dieses Theorem eingegliedert ist.<sup>17</sup> Bei genauerem Hinsehen ist der Konnex von Vertrauensbruch und Welterkenntnis schon in Schillers dramatischem Erstlingswerk latent vorhanden. Unterscheidet sich Karl von Moor von seinem Geniekollegen Ferdinand von Walter nicht gerade darin, dass dieser durch den Bruch im einst absolutistischen Vertrauen zu Luise blind für gesellschaftliche Zusammenhänge, jener hingegen gerade sehend für globale Konstellationen wird? Ferdinand wird zu einem eifersüchtig Rasenden, Karl jedoch zu einem Repräsentanten einer sich an der pervertierten Natur rächenden Menschheit. Zwar wird das Vokabular aus dem Begriffsarsenal des Idealismus nach der vermeintlichen Verstoßung des Vaters mit jenem aus einer anti-idealistischen Hass-Philosophie vertauscht. Doch immerhin steht und fällt der Erfolg der Räuberbande mit ihrem Hauptmann Karl von Moor – ähnlich wie im *›Wilhelm Tell‹*, wo der Held mit der Armbrust nicht bloß *primus inter pares*, sondern *parus pro toto* ist.

Vollends evident wird das Analogon von Vertrauensbruch und Erkenntnisakt bzw. die Simultaneität von tragischem Vertrauensbruch, Skeptizismus-Krise und letztlich befreiender Welteinsicht in den späten Dramen Schillers. Hierzu noch einmal die entscheidende Stelle in Johannas Monolog. Sie klagt:

---

<sup>15</sup> Haumann, Schiller und das Vertrauen (wie Anm. 4), S. 219.

<sup>16</sup> Zur dramatischen Inszenierung der Semantik von Schillers Liebesphilosophie im Bürgerlichen Trauerspiel *›Kabale und Liebe‹* vgl. Günter Saße, »Der Herr Major ist in der Eifersucht schrecklich, wie in der Liebe«. Schillers Liebeskonzeption in den *›Philosophischen Briefen‹* und in *›Kabale und Liebe‹*. In: Konflikt – Grenze – Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge, Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag, hg. von Jürgen Lehmann u.a., Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 173–184 sowie ders., Liebe als Macht. *›Kabale und Liebe‹*. In: Schiller. Werk-Interpretationen, hg. von Günter Saße, Heidelberg 2005, S. 35–55. Zur ästhetischen Adaption der Liebesphilosophie in Schillers Erstlingsdrama *›Die Räuber‹* vgl. Hans-Jürgen Schings, Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasses. *›Die Räuber‹* im Kontext von Schillers Jugendphilosophie (I). In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 84 (1980), S. 71–95.

<sup>17</sup> Die formale Konstruktion der *›Philosophischen Briefe‹* lässt sich als Stufen-Modell beschreiben: Formulierung der These in der *›Vorerinnerung‹* – individualisierte Veranschaulichung der These im Briefwechsel – Exempel für eine frühere *›Epoche‹* des Denkens in der *›Theosophie‹* – abschließende These im Postskriptum zur *›Theosophie‹*.

Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fodert Gott,  
Mit blinden Augen mußtest dus vollbringen!  
Sobald du *sahst*, verließ dich Gottes Schild,  
Ergriffen dich der Hölle Schlingen! (NA 9, Vs. 2578–2581)

Dieser Monolog endet dann mit den Worten:

Schuldlos trieb ich meine Lämmer  
Auf des stillen Berges Höh.  
Doch du risses mich ins Leben,  
In den stolzen Fürstensaal,  
Mich der Schuld dahinzugeben,  
Ach! es war nicht meine Wahl! (NA 9, Vs. 2608–2613)

Johannas »Ach!« hat hier schon beinahe Kleistsche Qualität. Wilhelm Tell offenbart in seinem »sentimentalischen« Monolog eine exakt identische Problemkonstellation:

Ich lebte still und harmlos – Das Geschoß  
War auf des Waldes Thiere nur gerichtet,  
Meine Gedanken waren rein von Mord –  
*Du* hast aus meinem Frieden mich heraus  
Geschreckt, in gährend Drachengift hast du  
Die Milch der frommen Denkart mir verwandelt (NA 10, Vs. 2568–2573)

All dies findet sich schon in den »Philosophischen Briefen« – im Lamento des in eine krankhafte Skeptizismus-Krise geratenen Julius:

Selige paradiesische Zeit, da ich noch mit verbundenen Augen durch das Leben tau-melte, wie ein Trunkner – Da all mein Fürwiz und alle meine Wünsche an den Gränzen meines väterlichen Horizonts wieder umkehrten – da mich ein heitrer Sonnen-untergang nichts höhres ahnden ließ, als einen schönen morgenden Tag – da mich nur eine politische Zeitung an die Welt, nur die Leichenglocke an die Ewigkeit, nur Gespenstermährungen an eine Rechenschaft nach dem Tode erinnerten, da ich noch vor einem Teufel bebte, und desto herzlicher an der Gottheit hing. Ich *empfand* und war glücklich. Raphael hat mich *denken* gelehrt, und ich bin auf dem Wege, meine Erschaf-fung zu beweinen. (NA 20, S. 109)

Die Verstrickung von personellem Vertrauen und Gottvertrauen, deren innerer Widerspruch in den behandelten Dramen zu einer tragischen Konfliktsituation führt, ist in Schillers früher Freundschaftsphilosophie offensichtlich bereits angelegt.

#### IV.

Der Vertrauenskomplex in seinen Abstufungen als Anvertrauen und Misstrauen bis hin zum Vertrauensbruch<sup>18</sup> ist in den oben diskutierten Dramen jeweils an

---

<sup>18</sup> Misstrauen als Zwischenstufe zwischen blindem Vertrauen und Vertrauensbruch innerhalb des skalar angeordneten Vertrauens-Komplexes äußert etwa Marquis Posa gegenüber Don Karlos, der seinem Jugendfreund vertrauliche Briefe nur sehr zögerlich überlässt: »Wär's möglich? Wär' es? Also hätt' ich ihn / doch nicht gekannt? Nicht ganz? In seinem

Prozesse der Verhüllung und Enthüllung gekoppelt. Vertrauensbrüche evozieren in Schillers Dramenwerk in jedem Fall entscheidende Modifikationen in der Wissensdisposition der betroffenen Figur; sie fallen mit einem Wechsel von Wissen in Unwissen (als *hamartia*) oder mit einem solchen von Unwissen in Wissen (als Anagnorisis im weitesten Sinne) zusammen. Dabei gilt ersteres Szenario *grosso modo* für die frühen, zweiteres für die späten, nachkantischen Stücke Schillers. Solange die Figuren in vollem Vertrauen zu ihrer Umgebung (Ferdinand zu Luise, Posa zu Karlos, Tell zur Natur, Johanna zu Gott usw.) leben, verhüllen sich die globalen Zusammenhänge; diese werden erst beim Vertrauensbruch (im göttlichen Sendungsbewusstsein der Johanna oder im idyllischen Naturverhältnis Tells) ersichtlich. Insofern erweitert Schiller das Set an dramatischen Inszenierungsvarianten des Vertrauensbegriffs, wie es etwa auch Heinrich von Kleist mitkonstituiert hat,<sup>19</sup> um das epistemisch produktive Moment des Vertrauensbruchs.<sup>20</sup> Bei Kleist sind Erkenntnis und Vertrauen miteinander verwoben. Repräsentativ für dieses Konzept ist Agnes' Ausruf in der ›Familie Schroffenstein:› Wir glauben uns. / O Gott, welch' eine Sonne geht mir auf!«<sup>21</sup> Bei Schiller verhält es sich zuweilen gerade umgekehrt: Gerade der Verlust des Glaubens in das Objekt des Vertrauens (Mensch, Gott oder Natur) führt zu einer – für den Helden schmerzlichen und den Zuschauer tragischen – Erkenntnis des Welt-Ganzen, macht den vermeintlich ›Hintergangenen‹ zu einem »Bürger des grossen Weltsystems« (NA 20, S. 30, ›Die Tugend in ihren Folgen betrachtet‹). Nicht die »Sicherheit des Gefühls«,<sup>22</sup> sondern dessen Zerrüttung in der Form von Misstrauen oder radikalen Vertrauensbrüchen kann zur Erkenntnis führen, die in Schillers Dramentexten jeweils als Anagnorisis-Moment inszeniert ist.

Im Drama ›Die Jungfrau von Orleans‹ inszeniert Schiller offensichtlich die in der literaturwissenschaftlichen Vertrauensforschung für die Aufklärungsepoke häufig postulierte Verschiebung vom zuweilen ›blindem‹ Vertrauen in höhere Instanzen (in diesem Falle Gott) zu personalem Vertrauen.<sup>23</sup> Auf der Folie dieses Skeptizismus des Einzelnen gegenüber bevormundenden, ja geradezu entmündigenden Instanzen veranschaulicht dieses späte Drama Schillers mindestens in der Tendenz das Kantiche *sapere aude* und impliziert damit auch ein Gegenmodell zum elitären Rationalismus in der frühen Aufklärung. Johannas Handeln ist bis zum amourösen Erweckungserlebnis überhaupt nur von außen bzw. von oben gelenkt. Ähnlich verhält es sich mit der Figur des Wilhelm Tell, die bis zum fatalen

---

Herzen / wär' diese Falte wirklich mir entgangen? / Mißtrauen gegen seinen Freund! – Wie kann / ein solcher Hauch auf diesem Spiegel dauern? / Nein! Es ist Lästerung! – Was that er mir, / daß ich der Schwächen schwächster ihn verklage?« (NA 6, Vs. 4341–4347)

<sup>19</sup> Vgl. Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen (wie Anm. 14).

<sup>20</sup> Als Gefühl unterliegt Vertrauen dem Problem der sprachlichen Repräsentierbarkeit. Im Drama wird es in der Regel symbolisch-performativ inszeniert, Vertrauen »muss sich zeigen« (Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen, wie Anm. 14, S. 149).

<sup>21</sup> BKA I/1, 108, Vs. 1419f. Vgl. hierzu die Ausführungen von Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen (wie Anm. 14), S. 146.

<sup>22</sup> Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen (wie Anm. 14), S. 143.

<sup>23</sup> Vgl. Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen (wie Anm. 14), S. 139.

Apfelschuss quasi »fremdgesteuert«, als Werkzeug der Natur, agiert. In diesen beiden Dramen wird wirkungsmächtig inszeniert, was Clemens Lugowski in seiner längst zum Klassiker gewordenen Abhandlung zur »Form der Individualität im Roman« am Übergang von der mittelalterlichen zur neuzeitlichen Literatur (bzw. vom mittelalterlichen zum neuzeitlichen ›Mythischen Analogon‹) festmacht, nämlich die Transformation von der Funktionalität der Figur zu ihrer Individualität, vom ›Gehabtsein‹ zur Willensfreiheit.<sup>24</sup>

Diese Konstellation ist bereits in der fingierten Brieffreundschaft zwischen Julius und Raphael angelegt. Die Freundschaft exemplifiziere »die Mündigkeit des Menschen als den wichtigsten Prozeß in seiner Individualgeschichte, [...] als Abschied von der naiven Denkart und [...] Übergang zur sentimentalischen Stufe, zur Mündigkeit«.<sup>25</sup> Hier wie noch in den Dramen ›Die Jungfrau von Orleans‹ und ›Wilhelm Tell‹ vollzieht sich jeweils ein epistemologischer Säkularisationsprozess, indem der unreflektierte, aber für die einzige wahre Erkenntnis gehaltene Glaube an Gott von der Kantischen ›Vernunfterkenntnis‹ als Erkenntnis globaler Zusammenhänge abgelöst wird. Sowohl in den Dramen als auch im fingierten Briefroman ›Philosophische Briefe‹ fällt der Umschlag von dunkler Ahnung in erhellendes Wissen jeweils mit einem Umschlag von absolutem Vertrauen in verstörendes Misstrauen zusammen. Das tragische Moment, das diesen Transformationen jeweils innewohnt, röhrt von einem als schmerzlich empfundenen Skeptizismus einerseits gegenüber der vormals angebeteten Instanz (bei Karl von Moor dessen Vater, bei Ferdinand von Walter die Bürgerstochter Luise Miller, bei Johanna von Orleans Gott, bei Wilhelm Tell Gott und Natur), andererseits gegenüber dem idealistischen Verständnis der Welt. Für Schillers gesamtes literarisches Werk signifikant ist dabei die notorische Verstrickung von Onto- und Phylogenetese: Die Entwicklung des Individuums exemplifiziert die Entwicklung der ganzen Gattung, der Erkenntnisprozess des Einzelnen korrespondiert mit der ›Epochen‹-Geschichte der menschlichen Vernunft.<sup>26</sup>

Dass Vertrauensbrüche bei Schillers Dramenfiguren zuerst zu einer Erkenntnis der ›falschen Wahrheit‹, sprich: zu einem Irrtum führen, hat mit dem Szenario einer ›Heilung durch Krankheit‹ zu tun, das Dreh- und Angelpunkt von Schillers Wirkungsästhetik ist. Auch dieses Prinzip ist in den ›Philosophischen Briefen‹ bereits angelegt:

---

<sup>24</sup> Vgl. Clemens Lugowski, Die Form der Individualität im Roman, mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer, Frankfurt a.M. 1994.

<sup>25</sup> Walter Hinderer, Konnotationen von Freundschaft und Liebe in Schillers ›Philosophischen Briefen‹ und Hölderlins ›Hyperion‹. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 119 (2000), S. 498–516, hier S. 503. Vgl. den hier beschriebenen Übergang des Menschen aus der Unwissenheit in den Zustand der Erkenntnis in Schillers 1790 in der ›Thalia‹ veröffentlichten Essay ›Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde‹.

<sup>26</sup> Dies gilt in exzessivem Maße für das Schauspiel ›Wilhelm Tell‹, das auf einer Poetik der Repräsentation gründet. Jörg Robert hat die Korrelation von Onto- und Phylogenetese auch für Schillers poetologisches Gedicht ›Die Künstler‹ festgestellt. Vgl. Robert, Vor der Klassik (wie Anm. 1), S. 240f.

Wir gelangen nur selten anders als durch Extreme zur Wahrheit – wir müssen den Irrthum – und oft den Unsinn – zuvor erschöpfen, ehe wir uns zu dem schönen Ziele der ruhigen Weisheit hinauf arbeiten [...]. Je blendender, je verführernder der Irrthum, desto mehr Triumph für die Wahrheit, je quälender der Zweifel, desto größer die Aufforderung zu Ueberzeugung und fester Gewisheit. Aber diese Zweifel, diese Irrthümer vorzutragen, war nothwendig; die Kenntniß der Krankheit mußte der Heilung vorangehen. (NA 10, S. 107f.)

Mit der ausgeklügelten Monologvergabe gelingt es Schiller schließlich, den Zuschauer nicht nur mitleiden, sondern auch miterkennen zu lassen, sodass sich das Moment der Anagnorisis als Umschlag von Unwissen in Wissen – also als Aufklärung – eben nicht nur im inneren Kommunikationssystem von Figur zu Figur abspielt, sondern durch das Identifikationsangebot der Monologe auch auf das äußere Kommunikationssystem zwischen Text und Zuschauer bzw. Autor, Text und Zuschauer übergreift.<sup>27</sup> Im Idealfall ergeht es uns dabei wie Rudenz im »Wilhelm Tell«, sodass wir in Schillerscher Manier beinahe emphatisch ausrufen wollen: »welch einen Blick thut Ihr mir auf!« (NA 10, Vs. 1661) Der Blick der Helden-Figur in den sich plötzlich erschließenden Kosmos entspricht dem Blick des Zuschauers auf die *Schaus-Bühne*, der wiederum mit dem illusionistischen Blick in die vorgespiegelte Welt des Guckkastens korrespondiert.<sup>28</sup> Die inhaltliche Inszenierung eines durch Vertrauensbrüche ausgelösten Umschlages von blindem Glauben in erhellende Erkenntnis hat poetologische Relevanz.

---

<sup>27</sup> Vgl. zur Kommunikationssituation des Dramas Elke Platz-Waury, Drama und Theater. Eine Einführung, 5., vollst. neu bearb. Auflage, Tübingen 1999, S. 43–74.

<sup>28</sup> Vgl. zum Konnex von Schaubühne und Guckkasten im Zusammenhang mit Schillers vorkantischer Dramenpoetik Robert, Vor der Klassik (wie Anm. 1), S. 153–159.

Jule Nowoitnick

»DENN DEINEM ENGEL KANNST DU  
DICH SICHRER NICHT VERTRAUN,  
ALS MIR.«<sup>1</sup>

Vertrauen als sprachlicher Akt  
bei Heinrich von Kleist

Der Begriff des Vertrauens spielt bei Heinrich von Kleist für die Verortung des Ichs in der Gesellschaft eine wichtige Rolle. Entsprechend erklärt bereits Gerhard Fricke das Vertrauen zur »einzige[n] Brücke, die über den verwirrenden Strom der Endlichkeit führt«,<sup>2</sup> und Hermann J. Weigand spricht vom Vertrauen als dem »engste[n] Band seelischer Gemeinschaft«.<sup>3</sup> Pieter Fokko Smith betont den Aspekt des beidseitigen Wagnisses und der beidseitigen »Forderung von Offenherzigkeit«.<sup>4</sup> Johannes Harnischfeger unterstreicht die Notwendigkeit seiner Bestätigung durch »untrügliche Zeichen«.<sup>5</sup> Vertrauen erscheint im Werk Kleists demnach als Einfordern eines Gefühls oder wie es Anne Fleig treffend formuliert:

Vertrauen muss sich als Gefühl bewähren, das unmittelbar an die eigene Wahrnehmung gebunden und insofern der sprachlichen Verständigung vorgängig bzw. überlegen ist. Darüber hinaus wird Vertrauen zu einer uneingeschränkten Forderung an das Gegenüber, mithin zu einer Forderung, die an die Bedingung der Bedingungslosigkeit geknüpft ist.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Die Dramen Kleists werden unter Angabe der Verszahlen zitiert nach SW<sup>9</sup> I.

<sup>2</sup> Gerhard Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist. Studien über den inneren Vorgang im Leben und Schaffen des Dichters, unveränderter Nachdruck der Erstausgabe [von 1929], Darmstadt 1963, S. 25.

<sup>3</sup> Hermann J. Weigand, Das Vertrauen als Zentralbegriff in Heinrich von Kleists Dramatik (1938/39). In: Ders., Fährten und Funde. Aufsätze zur deutschen Literatur, hg. von A. Leslie Willson, Bern und München 1967, S. 72–84, hier S. 73.

<sup>4</sup> Pieter Fokko Smith, Das Vertrauen in Heinrich von Kleists Briefen und Werken, Groningen 1949, S. 143, 145, 148.

<sup>5</sup> Johannes Harnischfeger, Liebe und Vertrauen in Kleists »Verlobung in St. Domingo«. In: Beiträge zur Kleist-Forschung (2001), S. 99–127, hier S. 120.

<sup>6</sup> Anne Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen »Die Familie Schröfenstein«, »Der zerbrochne Krug« und »Amphitryon«. In: KJb 2008/09, S. 138–150, hier S. 139.

Im Folgenden soll anhand der konkreten Formulierungen dieser Forderung in Briefen und Werken Kleists die Frage gestellt werden, ob nicht doch ein Bezug zwischen seinem Verständnis von Vertrauen und der sprachlichen Ordnung besteht. Das Medium Text setzt selbstverständlich eine sprachliche Realisierung vor aus. Mag dies in den Briefen als erzwungene Einschränkung zu verstehen sein, so kann es für die literarischen Werke nicht gelten, ist doch die Ausdrucksform der Literatur frei gewählt. Zudem ermöglichen Drama wie Erzählung die Inszenierung non-verbaler Annäherung: im Drama in Form von Bühnenanweisungen beziehungsweise im Spiel der Darsteller, in der Erzählung durch Beschreibungen. Wenn dennoch immer wieder die Notwendigkeit eines sprachlichen Artikulierens von Vertrauen, das heißt eines Anvertrauens, formuliert wird, lässt sich dies somit nicht durch den Zwang des Texts erklären. Bevor diesem Ansatz anhand der Briefe wie ausgewählter Werke Heinrich von Kleists nachgespürt werden soll, gilt es zunächst, das zeitgenössische Verständnis von »anvertrauen« im Abgleich mit »vertrauen« zu verdeutlichen.

### I. Zeitgenössische Definitionen von Vertrauen und Anvertrauen

Johann Christoph Adelungs »Grammatisch-kritisches Wörterbuch« nennt unter dem Stichwort »vertrauen« ein Neutrum mit dem Hülfswopte haben, seine Wohlfahrt zuversichtlich von dem andern erwarten. Zudem gebe es ein Activum in der Bedeutung »Ein Ding dem andern mit zuversichtlicher Erwartung der Sicherheit desselben, übertragen«, etwa »jemandem sein Leben / ein Geheimnis vertrauen. Für letzteres könne synonymisch »anvertrauen« stehen.<sup>7</sup> Dabei wird unter »anvertrauen« erklärt: »An erhöhet hier bloß den Nachdruck. Anvertrauen sagt daher wenig mehr als vertrauen.«<sup>8</sup> Diesen Aspekt differenzieren Johann August Eberhard und Johann Gebhard Ehrenreich Maaß in ihrem »Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik«. Ihnen gilt »anvertrauen« grundsätzlich als feierlicher. Vor allem jedoch

kann für *Anvertrauen* allemal *Vertrauen*, für dieses aber nicht allemal auch jenes gesetzt werden. [...] Denn *Anvertrauen* sagt Etwas ausdrücklich, was bei *Vertrauen* nur hingedacht werden muß, und gibt eben dadurch vollständiger an, wie der gemeinte Begriff zusammengesetzt sey.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, vierter Theil von Seb-Z, zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1801, Sp. 1162.

<sup>8</sup> Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (wie Anm. 7), erster Theil von A-E, zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1793, Sp. 398.

<sup>9</sup> Johann August Eberhard und Johann Gebhard Ehrenreich Maaß, Versuch einer allgemeinen deutschen Synonymik in einem kritisch-philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart, erster Band A und B, fortges. und hg. von Johann Gottfried Gruber, Halle 31826, S. 182.

In diesem Sinne verwendet auch Kleist beide Formen häufig synonymisch. Bezeichnend für sein Verständnis erscheint die in Joachim Heinrich Campes »Wörterbuch der deutschen Sprache« angeführte, engere Bedeutung der transitiven Form von »vertrauen«: »In gewisser Hoffnung der Verschwiegenheit oder in gewisser Hoffnung, daß es nicht werde gemäßbraucht werden, mittheilen; wofür man auch sagt, in Vertrauen sagen.«<sup>10</sup> Und auch Campes Konkretisierung von »anvertrauen« ist vielsagend: »der Treue eines Andern übergeben, von wichtigen Dingen.«<sup>11</sup>

## II. (An-)Vertrauen in den Briefen Heinrich von Kleists

In dieser Konnotation vom »geheimen Anvertrauen wichtiger Dinge« begegnet der Begriff bereits in den Briefen an Ulrike von Kleist, wie folgendes Beispiel zeigt:

Ich habe ein unumschränktes Vertrauen zu Dir, und darum verschweige ich Dir nichts, was zu verschweigen nicht notwendig ist. Vertraue auch mir, und tue keinen eigenmächtigen Schritt, der übler Folgen haben könnte, als Du glaubst.<sup>12</sup>

Hier findet sich nicht nur der auch in den Briefen an Wilhelmine von Zenge beständig betonte Aspekt der vertrauensvollen Geheimhaltung,<sup>13</sup> sondern auch das Changieren Kleists zwischen selbstverständlichem Einfordern und unsicherem Bitten. Treffend spricht Weigand davon, dass ihm das Vertrauen der ihn liebenden Menschen ein »Muss« ist.<sup>14</sup> Eben diesem absoluten Anspruch verleiht Kleist in einem der ersten Briefe an Wilhelmine Ausdruck, in welchem er Vertrauen neben Achtung als einen der »beiden unzertrennlichen Grundpfeiler der Liebe« definiert.<sup>15</sup> Nachdem er aus ihrem »innigen Vertrauen« auf »ihre Liebe« schließt, fordert er, dennoch unsicher, einen Akt des Anvertrauens als Liebesbeweis:

So viel Vertrauen, so viel unbegrenztes Vertrauen von meiner Seite verdient doch wohl *einige* Erwiderung 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 unbegrenzt vertraut habe.<sup>16</sup>

Dabei erklärt er gleich darauf, »nicht durch Worte aber durch Handlungen zeigt sich *wahre Treue* und *wahre Liebe*.<sup>17</sup> Doch eine solch wortlose Versicherung ist im

---

<sup>10</sup> Joachim Heinrich Campe, Wörterbuch der deutschen Sprache, fünfter und letzter Theil U–Z, Braunschweig 1811, S. 390.

<sup>11</sup> Campe, Wörterbuch der deutschen Sprache (wie Anm. 10), erster Theil A–E, Braunschweig 1807, S. 192.

<sup>12</sup> Brief an Ulrike von Kleist, Berlin, 21.8.1800 (SW<sup>9</sup> II, 525).

<sup>13</sup> Vgl. etwa den Brief an Wilhelmine von Zenge, Leipzig, 30.8.1800 (SW<sup>9</sup> II, 534–538).

<sup>14</sup> Weigand, Das Vertrauen als Zentralbegriff in Heinrich von Kleists Dramatik (wie Anm. 3), S. 73.

<sup>15</sup> Weigand benennt dagegen Achtung und Liebe als Bestandteile des Vertrauens. Vgl. Weigand, Das Vertrauen als Zentralbegriff in Heinrich von Kleists Dramatik (wie Anm. 3), S. 73.

<sup>16</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, Frankfurt (Oder), Anfang 1800 (SW<sup>9</sup> II, 502f.).

<sup>17</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, Frankfurt (Oder), Anfang 1800 (SW<sup>9</sup> II, 502). – Vgl. ganz ähnlich: »Wir lieben uns, hoffe ich, herzlich und innig genug, um es uns nicht mehr

»Denn deinem Engel kannst du dich sicher nicht vertrauen, als mir.«

Brief nicht möglich. Und so fordert und erbittet er das einzig mögliche, das sprachliche »Anvertrauen, wobei er weiterhin schwankt zwischen Zutrauen und Unsicherheit, zwischen Vertrauen und Misstrauen.<sup>18</sup> Neben diesem emotionalen Zwiespalt wird zudem eine grundsätzliche Unausgeglichenheit deutlich. Bereits Smith betont, dass Kleist von Wilhelmine zwar »Offenherzigkeit« fordere, diese aber selbst nicht einlöse.<sup>19</sup> Weigand führt dies in Anlehnung an das noch näher zu erläuternde Verhältnis von Ottokar und Agnes in der »Familie Schroffenstein« aus:

Hier wie dort ist er der Tätige, der im Gedanken der Opfer schwelgt, die er für die Geliebte bringt; hier wie dort hüllt er sich in Geheimnisse, deren Sinn die Umworbene weder erraten kann noch soll. Willenlos soll sie sich seiner Leitung überlassen, im blinden Vertrauen darauf, daß seine Weisheit und Güte alles zum Besten lenke.<sup>20</sup>

Dies wird in einem Brief vom 20. August 1800 deutlich, in dem Kleist verlangt: »Vertraue Dich mir ganz an! Setze Dein ganzes Glück auf meine Redlichkeit!«<sup>21</sup> Er selbst kokettiert mit Andeutungen, wenn er ihr einige Tage später schreibt:

Warum rede ich von Dingen, die Du nicht verstehn kannst und sollst? Liebes Mädchen, ich will es Dir sagen. Wenn ich so etwas schreibe, so denke ich mich immer zwei Monate älter. Wenn wir dann einmal, in der Gartenlaube, einsam, diese Briefe durchblättern werden, und ich Dir solche dunkeln Äußerungen erklären werde, und Du mit dem Ausruf des Erstaunens: ja so, so war das gemeint – –<sup>22</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in Kleists »Verlangen nach restloser Gefühlsgemeinschaft«<sup>23</sup> der Sprache zur Herstellung des notwendigen Vertrauens eine wichtige Rolle zukommt, und sei es eine von der Textsorte Brief erzwungene. Ziel ist eine privilegierte, innige Zweisamkeit. Dieses Ideal scheint jedoch bereits in sich doppelt gebrochen. Der in Kleist selbst liegende Bruch entspringt der Ambivalenz zwischen seiner gewollten Dominanz und seiner emotionalen Unsicherheit. Der zwischen Kleist und seiner Verlobten entstehende Bruch gründet im Ungleichgewicht seines aktiven Forderns, dessen Einlösen er vom Gegenüber verlangt, ohne selbst das einzulösen, was er dem Gegenüber kaum erlaubt zu fordern.

---

sagen zu dürfen, und die Geschichte unsrer Liebe macht alle Versicherungen durch Worte unnötig.« (Brief an Wilhelmine von Zenge, Berlin, 31.1.1801; SW<sup>9</sup> II, 618)

<sup>18</sup> Vgl. »Also niemals Mißtrauen oder Bangigkeit. Vertrauen auf uns, Einigkeit unter uns!« (Brief an Wilhelmine von Zenge, Berlin, 9.4.1801; SW<sup>9</sup> II, 644) – Vgl. zudem den Brief an Wilhelmine von Zenge, Würzburg, 15.9.1800 (SW<sup>9</sup> II, 563f.).

<sup>19</sup> Smith, Das Vertrauen in Heinrich von Kleists Briefen und Werken (wie Anm. 4), S. 148.

<sup>20</sup> Weigand, Das Vertrauen als Zentralbegriff in Heinrich von Kleists Dramatik (wie Anm. 3), S. 75.

<sup>21</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, Pasewalk, 20.8.1800 (SW<sup>9</sup> II, 524).

<sup>22</sup> Brief an Wilhelmine von Zenge, Öderan im Erzgebirge, 4.9.1800 (SW<sup>9</sup> II, 548).

<sup>23</sup> Weigand, Das Vertrauen als Zentralbegriff in Heinrich von Kleists Dramatik (wie Anm. 3), S. 72.

### III. (An-)Vertrauen im literarischen Werk

Das Gefühl des Vertrauens und seine Artikulation spielt auch in Kleists literarischem Werk auf vielfachen Ebenen und in verschiedenen Beziehungen eine wichtige Rolle, wobei im Folgenden das (An-)Vertrauen zwischen Liebenden fokussiert wird.<sup>24</sup> Anhand ausgewählter Werke sollen drei zentrale Aspekte umrissen werden: die im Vertrauen verbundenen Liebenden gegenüber der Welt, das Problem eines Ungleichgewichts im Vertrauen zueinander und die Katastrophe der ausbleibenden Artikulation des Vertrauens.

Bereits in Ottokars Scheu, seinen Namen in Anwesenheit Johanns zu nennen, zeigt sich, dass alle Personen außerhalb der Zweisamkeit – auch wenn es sich um intime Freunde handelt – als Öffentlichkeit, als »Außen« erscheinen: »Das soll ich jetzt – vor diesem Fremden – « (Vs. 786).<sup>25</sup> In anderer Form läuft auch der in der Forschung vielfach besprochene Vertrauensbruch zwischen Eve und Ruprecht,<sup>26</sup> der schließlich zur Klimax des Stücks führt, auf eben diesen Kontrast von Innen und Außen hinaus, wenn Eve sagt:

Gesetzt, es wär der Leberecht gewesen,  
Warum – des Todes will ich ewig sterben,  
Hätt ichs dir Einzigem nicht gleich vertraut;  
Jedoch warum vor Nachbarn, Knecht' und Mägden –  
Gesetzt, ich hätte Grund, es zu verbergen,  
Warum, o Ruprecht, sprich, warum nicht sollt ich,  
Auf dein Vertraun hin sagen, daß dus warst? (Vs. 1177–1183)

Er hätte darauf vertrauen müssen, dass sie ihm – »dir Einzigem« – gemäß ihrem Liebesbund eine Untreue im Intimen anvertraut hätte. Smith erklärt Ruprechts Verschulden in dieser Szene wie folgt: »Im Vertrauensverhältnis sollen beide, das Du und das Ich, zu Opfern bereit sein. Hier versagt Ruprecht«.<sup>27</sup> Betrachtet man den Wortlaut, so verschärft sich dieses Versagen noch. Denn Ruprechts Opfer hätte »nur« in einer Lüge in der Öffentlichkeit – »vor Nachbarn, Knecht' und Mägden« – bestanden. Umso mehr wäre es seine unzweifelhafte Pflicht gewesen, Eve und damit ihre Zweisamkeit zu schützen. Das exklusive Versprechen eines »offenherzigen« Anvertrauens dem »Du« gegenüber scheint somit kausal verschränkt mit der Möglichkeit des Geheimnisses dem »Außen« gegenüber.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Daneben spielt etwa auch das Vertrauen zwischen Freunden eine Rolle, wenn Johann in der »Familie Schroffenstein« Ottokar erklärt: »Nur dir, nur dir darf ichs vertraun« (Vs. 341).

<sup>25</sup> Wiederum gilt dies ebenso für das Vertrauensverhältnis von Mutter und Tochter, wenn Eve bezüglich ihrer Mutter erklärt: »Früh oder spät will ichs ihr anvertrauen, / Doch hier das Tribunal ist nicht der Ort, / Wo sie das Recht hat, mich darnach zu fragen.« (Vs. 1271–1273)

<sup>26</sup> Vgl. bereits Weigand, Das Vertrauen als Zentralbegriff in Heinrich von Kleists Dramatik (wie Anm. 3), S. 76 sowie zuletzt Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen (wie Anm. 6), S. 146f.

<sup>27</sup> Smith, Das Vertrauen in Heinrich von Kleists Briefen und Werken (wie Anm. 4), S. 145.

<sup>28</sup> Die Wichtigkeit des Vertrauens auf ein Anvertrauen zeigt sich auch im »Amphitryon«, wenn Alkmene als Grund für Amphitryons Wut zunächst eine Untreue seinerseits und somit eine Täuschung vermutet. Bezeichnenderweise wirft sie ihm nicht den emotionalen Treuebruch vor, sondern das vermeintliche Versagen der innigen Artikulation desselben:

»Denn deinem Engel kannst du dich sicher nicht vertraun, als mir.«

Im Verhältnis von Eve und Ruprecht und durchaus auch im Verhältnis von Eve und Adam deutet sich bereits der zweite zu besprechende Aspekt an: das Ungleichgewicht des Vertrauens zwischen den Geschlechtern.<sup>29</sup> Deutlicher noch wird die zwischen Kleist und Wilhelmine von Zenge so frappante und in der Forschung wiederholt angesprochene Unausgewogenheit zwischen seinem Fordern und ihrem Einlösen in der »Familie Schroffenstein«. Bereits zu Beginn geht Ottokar auf Agnes Bitte um eine verbale Bestätigung nicht ein, sondern gibt ihre Bitte zurück:

AGNES Liebst du mich, so sprich sogleich  
Ein Wort, das mich beruhigt.  
OTTOKAR Erst sprich du. (Vs. 728f.)

Und er fordert, nachdem er ihr beteuert hat, ihr Name und damit ihre Identität sei bei ihm sicher, ihr Anvertrauen: »Denn deinem Engel / Kannst du dich sicher nicht vertraun, als mir« (Vs. 736f.). Agnes lässt sich auf diese Einseitigkeit ein, folgt ihm, wie es Wilhelmine von Zenge nicht konnte:<sup>30</sup>

AGNES Soll ich dir traun, wenn du nicht mir?  
OTTOKAR Tu es  
Auf die Gefahr.  
AGNES Es sei! Und irr ich mich,  
Nicht eine Träne kosten soll es mich. (Vs. 790–792)

Die Balance kippt zusehends, wenn Ottokar sie verantwortlich macht für sein Vertrauen zu ihr.<sup>31</sup> Explizit gibt sie sich ihm ganz hin,<sup>32</sup> worauf er den so bestätigten Bund, ihre – wie es Fricke treffend formuliert – »vollendete[ ] Gemeinschaft«,<sup>33</sup> in der Terminologie eines mündlichen (Ehe-)Vertrages festzuhalten scheint:

OTTOKAR Wohl, das steht nun fest und gilt  
Für eine Ewigkeit. Wir werden brauchen.  
Wir haben viel einander zu erklären,  
Viel zu vertraun. (Vs. 1348–51)

---

»Wenn du dich einer andern zugewendet, / Bezwungen durch der Liebe Pfeil, es hätte / Dein Wunsch, mir würdig selbst vertraut, so schnell dich / Als diese feige List zum Ziel geführt« (Vs. 983–986).

<sup>29</sup> Unklar bleibt, ob Eve Ruprecht die Erpressung Adams Umstände halber nicht anvertrauen konnte oder ob sie es verheimlicht. Deutlich ist in jedem Fall, dass Eve auch noch das von Adam durch das betont geheimnisvolle Anvertrauen einer Lüge erpresste intime Vertrauensverhältnis erfüllt.

<sup>30</sup> So bereits Weigand, Das Vertrauen als Zentralbegriff in Heinrich von Kleists Dramatik (wie Anm. 3), S. 75.

<sup>31</sup> »Mit mir leben? / Fest an mir halten? Dem Gespenst des Mißtrauns, / Das wieder vor mir treten könnte, kühn / Entgegenschreiten? Unabänderlich, / Und wäre der Verdacht auch noch so groß, / Dem Vater nicht, der Mutter nicht so traum, / Als mir?« (Vs. 1339–1345)

<sup>32</sup> Auf seine sich anschließende Frage »Kann ich dich ganz mein nennen?« (Vs. 1346) erwidert Agnes selbstverständlich: »Ganz deine, in der grenzenlosesten / Bedeutung.« (Vs. 1347f.)

<sup>33</sup> Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 49.

Dabei erfolgt dieses »Festschreiben« des Bundes der Vertrauensprüfung durch das Gift. Laut Anne Fleig zielt diese Probe »auf das Gefühl des Vertrauens, das sich in der unbedingten Liebe zum Anderen manifestiert und dem sprachlich vermittelten Misstrauen voraus geht«. Und sie ergänzt:

In den Dialogen von Agnes und Ottokar wird nicht nur klar, dass Vertrauensbildung ein Prozess ist, sondern auch, dass die Rede von Vertrauen beschwört, wovon sie spricht. Denn das Plädoyer für Vertrauen verweist immer schon auf dessen Verlust.<sup>34</sup>

Dass im Handlungskontext des Stücks Vertrauen stets mit Misstrauen negativ gespiegelt wird, negiert jedoch nicht, dass auch der positive Vertrauensprozess sprachlich realisiert wird.<sup>35</sup> Es braucht anscheinend ein stückweises, verbales Anvertrauen des geheimen Innersten, bevor die vollständige Hingabe und damit vollkommenes Vertrauen nicht mehr ausgesprochen werden muss, sondern auch gezeigt werden kann. Nicht zuletzt erscheint unter diesem Aspekt die Katastrophe des Stücks weniger im Misstrauen als im Mangel von konkretem Anvertrauen zu liegen, das heißt im Nicht-Artikulieren des vorhandenen Gefühls des Vertrauens.

Die katastrophale Konsequenz einer solchen ausbleibenden Bestätigung des Liebesbundes durch inniges Anvertrauen zeigt sich auch in der »Verlobung in St. Domingo«. Johannes Harnischfeger erklärt Gustavs vermeintliches Versagen in seinem Vertrauen zu Toni als unausweichlich, da er sich ihrer Liebe nicht durch »untrügliche Zeichen« versichern kann: »Die Unsicherheit röhrt offenbar daher, daß der Held der Novelle stets interpretieren muß, was im Innern der Geliebten vorgeht.«<sup>36</sup> Dabei erscheint in den von der Forschung viel diskutierten Worten Gustavs wiederum der Aspekt der Versprachlichung des Gefühls entscheidend:

Gewiß! sagte er, da ihn die Vettern von der Leiche wegrissen: ich hätte dir nicht mißtrauen sollen; denn du warst mir durch einen Eidschwur verlobt, obschon wir keine Worte darüber gewechselt hatten! (SW<sup>9</sup> II, 193)<sup>37</sup>

Es hätte Worte gebraucht, ein offenherziges, inniges Anvertrauen, wie es Kleist immer wieder von Wilhelmine von Zenge forderte, um den Prozess der Vertrauensbildung abzuschließen und die Isolation des Einzelnen zu überbrücken. Und eben solches war Tonis Intention, wie ihr Gebet vor dem Marienbild illustriert:

Sie flehte den Erlöser, ihren göttlichen Sohn, in einem Gebet voll unendlicher Inbrunst, um Mut und Standhaftigkeit an, dem Jüngling, dem sie sich zu eigen gegeben, das Geständnis der Verbrechen, die ihren jungen Busen beschweren, abzulegen. Sie gelobte, diesem, was es ihrem Herzen auch kosten würde, nichts, auch nicht die Ab-

---

<sup>34</sup> Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen (wie Anm. 6), S. 143, 145.

<sup>35</sup> Vgl. »Eine offenherzige Aussprache beseitigt die Feindschaft und sie sehen den Weg, der die Familien zusammenführen kann.« (Smith, Das Vertrauen in Heinrich von Kleists Briefen und Werken, wie Anm. 4, S. 141)

<sup>36</sup> Harnischfeger, Liebe und Vertrauen in Kleists »Verlobung in St. Domingo« (wie Anm. 5), S. 120.

<sup>37</sup> Harnischfeger schlägt den Verlust von Tonis Jungfräulichkeit als diesen non-verbalen »Eidschwur« vor, der jedoch offenbar als Versicherung nicht ausreicht (Harnischfeger, Liebe und Vertrauen in Kleists »Verlobung in St. Domingo«, wie Anm. 5, S. 119f.).

*»Denn deinem Engel kannst du dich sicher nicht vertraun, als mir.«*

sicht, erbarmungslos und entsetzlich, in der sie ihn gestern in das Haus gelockt, zu verborgen (SW<sup>9</sup> II, 183).

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt bereits Pieter Fokko Smith, wenn er erklärt, Toni wolle die »Forderung der Offenherzigkeit« erfüllen, wobei er dann jedoch urteilt: »Dass sie ihre Absicht nicht zur Ausführung bringt, ist nicht ihre Schuld.«<sup>38</sup> Tatsächlich jedoch versagt auch sie, indem sie dem zum innigen Liebesbund gehörenden Ideal völligen Anvertrauens und absoluter Offenheit nicht gerecht wird. Vor diesem Hintergrund erscheint das Ende der Erzählung weniger als ein allein Gustav anzulastendes Versagen, sondern vielmehr eine Verkettung ungünstiger Umstände, die jedoch Harnischfegers Ausgangspunkt bestätigt. In der neuen Form der Liebesheirat lastet tatsächlich

die ganze Verantwortung für den Bestand der Ehe auf den Liebenden selbst, d. h. auf dem Gefühl, das sie zusammenhält. [...] Und damit beginnt für die Liebenden die angestrengte Suche nach Zeichen der Liebe, die das Vertrauen zwischen ihnen rechtfer- tigen und aufrechterhalten.<sup>39</sup>

#### IV. Fazit

Der innige Bund zweier Liebender wird nicht nur durch keinerlei familiäre oder gesellschaftliche Faktoren gestärkt, im Gegenteil droht er in Kleists Werk an eben solchen Faktoren zu scheitern. Es scheint als Zeichen des gegenseitigen Vertrauens doch auch eine sprachliche Bestätigung der intimen Zweisamkeit durch gegenseitiges »Anvertrauen« des geheimsten Innersten zu brauchen, um die individuelle Isoliertheit zu überwinden und sich der latent feindlichen Welt als »Wir« präsentieren zu können. In diesem Sinne mag das »Anvertrauen« einzelner Geheimnisse als erster beziehungsweise mehrfach zu wiederholender Schritt hin zu einem vollständigen Vertrauen im Sinne eines Aufgehens des »Ichs« im »Du« verstanden werden. Angesichts der in seinen (männlichen) Figuren gespiegelten eigenen Ambivalenz Kleists gegenüber dieser Offenheit sowie auch angesichts der »Ohnmacht« der Kleistschen Sprache steht der Erfolg dieses Akts des Anvertrauens allerdings in Frage.

---

<sup>38</sup> Smith, Das Vertrauen in Heinrich von Kleists Briefen und Werken (wie Anm. 4), S. 148. – Weigand spricht beide Figuren von individueller Schuld frei, indem er wenig überzeugend Tonis Schweigen durch das seiner Meinung nach der Erzählung zugrundeliegende Märchenschema erklärt, »wo der Held die Hauptprobe bestehen und den Zauber lösen muß, ohne daß die Geliebte ihm ein Wort der Warnung zuflüstern dürfte.« (Hermann J. Weigand: Das Vertrauen in Kleists Erzählungen [Fortsetzung]. In: Monatshefte für deutschen Unterricht 34,3 [1942], S. 126–144, hier S. 130).

<sup>39</sup> Harnischfeger, Liebe und Vertrauen in Kleists »Verlobung in St. Domingo« (wie Anm. 5), S. 101.

Elke Pfitzinger

## BLINDES VERTRAUEN?

Die stabile Welt von Kleists  
»Das Käthchen von Heilbronn«

Nur selten taucht der Begriff »stabil« im selben Satz auf wie der Name Heinrich von Kleist. So selten, dass die hier gewählte Formulierung wie auch die unternommene Untersuchung einer Begründung bedarf. Denn in der Regel ist es die »gebrechliche Einrichtung der Welt«, die das Interesse der Kleistleser und -Interpreten auf sich zieht – völlig zu Recht. Die Krise der Erkenntnis, die Krise der Sprache, der Zusammenbruch der sozialen Ordnung sind in Kleists dramatischem und erzählendem Werk allgegenwärtig. Dennoch gibt es auch bei Kleist gewissermaßen literarische Außenseiter, die über die vom Autor in seiner Zeit erfahrenen und beklagten Auflösungstendenzen hinausdeuten. Dies gilt speziell für das Drama »Das Käthchen von Heilbronn«, dem sogar ein ausgeprägter Wille zur Stabilität zu unterstellen ist – nicht zuletzt weil dieses Drama das klassische Happy End in Form der Hochzeit der Hauptfiguren aufweist.

Zunächst genaueres zum Inhalt: Als Käthchen den Grafen Wetter vom Strahl bei seiner Reise durch Heilbronn das erste Mal zu Gesicht bekommt, stürzt sie jählings zu Boden. Als er weiter nach Straßburg aufbricht, versucht sie ihm zu folgen und wirft sich aus dem Fenster, wobei sie sich beide Beine bricht. Ihre erste Tat nach ihrer Genesung besteht darin, Vater, »Eigentum, Heimat und den Bräutigam, dem sie verlobt war« (I,1, Vs. 217f),<sup>1</sup> zu verlassen und dem Grafen zu folgen, dem sie fortan zu Fuß überallhin nachläuft. Dies währt so lange, bis ihr Vater Theobald einen Prozess gegen den Grafen als vermeintlichen Ent- und Verführer seiner Tochter anstrengt, bei dem dieser aus Mangel an Beweisen und wegen vollständiger Ratlosigkeit des Gerichts freigesprochen wird.

Sieht es bei dieser Zusammenfassung der Ereignisse vor Handlungsbeginn aus, als sei Kleists Drama ein Lehrstück in Sachen Stalking, stellt sich zugleich zwangsläufig die Frage nach der Ursache von Käthchens Verhalten. Denn während all dieser Zeit verliert sie kein Wort über ihr Motiv und erstaunt mit ihrer Unbeirrbarkeit verständlicherweise alle Beteiligten aufs äußerste. So ist Käthchen eine junge Frau, die genau weiß, was sie will, darauf vertraut und ihr Ziel auch erreicht. Es

---

<sup>1</sup> »Das Käthchen von Heilbronn« wird zitiert nach DKV II, 321–434; Zitate werden im Folgenden mit Akt, Szene und Vers direkt im Text gegeben und auch die Prosapassagen des Dramas mit der Zeilen- als Versangabe zitiert.

lässt sich sogar sagen, dass Käthchens von Vertrauen geleitete Zielstrebigkeit das Drama zusammenhält.

Im Unterschied zu anderen Werken Kleists, die in Gewalt und in menschlichen und/oder sozialen Zusammenbrüchen münden – »Die Familie Schroffenstein«, »Amphitryon«, »Die Verlobung in St. Domingo« drängen sich auf –, geht es im »Käthchen« eben nicht um die (Un)Möglichkeit von Vertrauensbeziehungen, um erschüttertes Selbstvertrauen, eingeforderte Vertrauensbeweise, zwangsläufige Vertrauensbrüche oder ungerechtfertigtes Misstrauen. Das Vertrauen ist vielmehr von Anfang an gegeben und nicht zu erschüttern; damit wird es auf vergleichbar komplexe Weise wie in den eben genannten Werken verhandelt. Im Vergleich zu diesen fällt zudem auf, dass das »Käthchen« mit dem Begriff »Vertrauen« sehr sparsam umgeht: mit allen Wortzusammensetzungen sind es 15 Erwähnungen, von denen lediglich im dreifachen »Vertraue, vertraue, vertrauel« (II, 9, Vs. 1210), das der Engel im Traum dem Grafen vom Strahl zuruft, die heute vorherrschende Bedeutung »sich auf etwas verlassen« erscheint. Dennoch, so die hier vertretene These, ist es ein bedeutendes Thema des Dramas, wenn nicht gar das Hauptthema, das sich hier freilich nicht in direkter Dialogrede äußert, sondern in vorgeführten Handlungen. Das einsilbige Käthchen bringt ihr Vertrauen vielmehr performativ zum Ausdruck, liefert Vertrauensbeweise, die gar nicht eingefordert wurden, die verwirren, und die damit in ihrer Motivation, Richtung und Radikalität hochgradig der Interpretation bedürftig sind.

Käthchens Vertrauen richtet sich offensichtlich auf den Grafen vom Strahl, der sie heiraten und damit den glücklichen Abschluss der Handlung schlechthin realisieren soll, der in dem »großen historischen Ritterschauspiel darüber hinaus als Märchenende fungiert. Die Hochzeit stellt auf verschiedenen Ebenen sowohl die Erfüllung der bisherigen Wünsche und Bestrebungen der Protagonisten dar als auch den Beginn ihrer dauerhaften gemeinsamen Zukunft als stabiler Lebensgrundlage. Mit diesem Ziel fordert das Drama unbedingte Stabilität ein und diese ist Teil der Vertrauensthematik.

Dass Vertrauen in allen Variationen ständiges Thema bei Kleist ist, in den Erzählungen wie in den Dramen, verdeutlicht bereits 1938 ein Aufsatz von Hermann J. Weigand. Während es sich laut Weigand im »Käthchen von Heilbronn« jedoch »nicht um eine Vertrauensbeziehung zwischen Menschen, sondern um das Verhältnis eines auserlesenen Menschen zu Gott«<sup>2</sup> handelt, also um den Lernprozess des Grafen vom Strahl, der in der Titelfigur die verheißene Kaiserstochter erkennen soll, verspricht eine Untersuchung von Käthchens Fixierung auf den Grafen und ihre unerschütterliche Treue für das Verständnis des Dramas sowie für die Frage nach »Bedeutung und Funktion des verabsolutierten individualisierten Vertrauens«<sup>3</sup> bei Kleist ebenfalls erhellende Ergebnisse.

---

<sup>2</sup> Hermann J. Weigand, Das Motiv des Vertrauens im Drama Heinrich von Kleists. In: Monatshefte für deutschen Unterricht 30 (1938), S. 233–254, hier S. 240.

<sup>3</sup> Anne Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen »Die Familie Schroffenstein«, »Der zerbrochne Krug« und »Amphitryon«. In: Kjb 2009, S. 138–150, hier S. 139.

Doch zurück zur Handlungsebene des Stücks. Käthchen selbst scheint es nicht in den Sinn zu kommen, ihre Handlungen zu hinterfragen oder auch nur die Verwirrung anderer zu bemerken und anzuerkennen. Für sie selbst ist ihr Verhalten logisch, sinnhaft und eindeutig, wobei sie nicht in der Lage ist, dies in Worte zu fassen – nicht einmal gegenüber dem Grafen vom Strahl, vor dem sie selbst auf die Knie fällt und vor dem doch nach eigener Aussage ihre »Seele offen da[liegt]« (I,2, Vs. 463):

DER GRAF VOM STRAHL *wendet sich zu Käthchen, die noch immer auf Knien liegt:*

Willt den geheimsten der Gedanken mir,  
Kathrina, der dir irgend, faß mich wohl,  
Im Winkel wo des Herzens schlummert, geben?  
KÄTHCHEN Das ganze Herz, o Herr, dir, willt du es,  
So bist du sicher des, was darin wohnt.

DER GRAF VOM STRAHL

Was ists, mit einem Wort, mir rund gesagt,  
Das dich aus deines Vaters Hause trieb?  
Was fesselt dich an meine Schritte an?

KÄTHCHEN Mein hoher Herr! Da fragst du mich zuviel.  
Und läg' ich so, wie ich vor dir jetzt liege,  
Vor meinem eigenen Bewußtsein da:  
Auf einem goldenen Richtstuhl laß es thronen,  
Und alle Schrecken des Gewissens ihm,  
In Flammenrüstungen, zur Seite stehn;  
So spräche jeglicher Gedanke noch,  
Auf das, was du gefragt: ich weiß es nicht. (I,2, Vs. 475–490)

Wenn Käthchen in dieser zwiefachen Gerichtsszene die Wahrheit sagt – und nichts veranlaßt zur Annahme, dass sie es nicht tut –, so ist sie sich über den Grund, weshalb sie dem Grafen folgt, wirklich nicht im Klaren. Hier ist indes sorgfältig zu differenzieren: Käthchen weiß den Grund für ihre Taten nicht, sie weiß jedoch, dass sie das Notwendige und Rettige tut. Aus dieser Gewißheit resultieren alle ihre Handlungen, ja ihr gesamtes Verhalten. Die für die übrigen Figuren einzig denkbare Erklärung lautet, dass Käthchen wahnsinnig, beziehungsweise vom Grafen verhext worden ist. Zu guter Letzt ist freilich auch der Graf vom Strahl, auf den sich ihre Fixierung ja richtet, zutiefst irritiert. Keiner seiner drängenden Fragen ist jedoch Erfolg beschieden, da Käthchen davon ausgeht, dass ihm die Zusammenhänge ebenso selbstverständlich sind: »So oft ich sie gefragt habe: Käthchen! Warum erschrakst du doch so, als du mich zuerst in Heilbronn sahst? hat sie mich immer zerstreut angesehen, und dann geantwortet: Ei, gestrenger Herr! ihr wißt's ja!« (IV,2, Vs. 2101–2104)

Tatsächlich verhält es sich so, dass Käthchen den Grafen vom Strahl als den ihr im Silvesterorakel vorhergesagten und im darauffolgenden Traum bestätigten Bräutigam erkennt und sich von diesem Augenblick an als seine Verlobte fühlt: Sie vertraut darauf, dass er sie erkennt und heiraten wird. Die Schwierigkeiten aller Äußerungen über das Drama liegen nun darin, die Ursache von Käthchens Vertrauen herauszufinden. Dem gemeinsamen Traum der Hauptfiguren in der Silvesternacht, der dem Grafen eine Kaisertochter und Käthchen einen Ritter ver-

spricht, kommt eine gewichtige Rolle zu, diese ist jedoch nicht eindeutig und keinesfalls allein für Käthchens Entschlossenheit verantwortlich.

Denn noch die Enthüllung des gemeinsamen Traums schließt die wichtigste Beteiligte von der Erkenntnis aus: In der zweiten Verhörszene des Stückes befragt der Graf vom Strahl im IV. Akt das schlafende Käthchen, die ihm antwortet, sich aber später im Wachen nicht an das Gesagte erinnert. Gleichwohl ist die berühmte Szene unter dem Holunderbusch der einzige Moment, der so etwas wie Aufschluss über die Vorgänge in Käthchens Innerem gibt. Sie zeigt sich überzeugt von der Liebe des Grafen – »Verliebt ja, wie ein Käfer, bist du mir« (IV,2, Vs. 2139) – und ebenso von ihrer baldigen Hochzeit: »Zu Ostern, über's Jahr, wirst du mich heuern.« (ebd., Vs. 2146)

Beides, um es zu wiederholen, sind für sie unumstößliche Tatsachen, obgleich der Graf, der immerhin mitunter zur Peitsche greift, um sie auf Distanz zu halten (vgl. I,2, Vs. 614f. und III,6. Vs. 1717), wenig Anlass gegeben hat, dieses ihr Vertrauen zu verdienen. Mit dieser Beobachtung fehlt sogar die Grundvoraussetzung für eine Vertrauensbeziehung, die zeitgenössisch von Adelung bis Zedler ausgedrückt wird als »die feste Erwartung eines Guten von jemandem, und im engern Verstande, seiner Sicherheit, seiner Wohlfahrt, wo dieses Wissen einen höhern Grad der Erwartung bezeichnet, als Hoffnung, aber einen schwächern, als Zuversicht«,<sup>4</sup> beziehungsweise als die »Erkänntniß [...], daß derjenige, auf den man sein Vertrauen setzet, nicht nur könne, sondern auch *wolle* helfen.«<sup>5</sup> Beide Lexika betonen folglich neben dem materiellen Aspekt der Hilfe die Gewissheit des Vertrauenden, diese Hilfe von der Person, auf der das Vertrauen gilt, empfangen zu können. Dem gegenüber steht das brutale Verhalten des Grafen, das sowohl bei den verunsicherten Zeitgenossen als auch beim Verfasser die Frage hervorgerufen haben soll, wie glaubhaft diese Liebesgeschichte ist:

Auch sehr wackere Menschen haben geklagt, daß es ihnen kaum möglich sei, die Mißhandlungen mit anzusehen, denen das liebe Käthchen ausgesetzt werde. [...]

Zweitens fühlte der mit sich selbst sehr strenge Dichter gar wohl das Ungenügende in dem letzten Drittel des Stückes, und hatte den Plan gefaßt, es umzuarbeiten. Dann sollte zur gänzlichen Beruhigung gewissermaßen ein zweiter Teil folgen. Hier sollte endlich der Graf, durch irgendein – vielleicht nur leises – Wort, Käthchen dergestalt

---

<sup>4</sup> Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, vierter Theil von Seb-Z, zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1801, Sp. 1162f, hier Sp. 1062.

<sup>5</sup> Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexikon. Bd. 48: Vert–Vis. 1746, Photomech. Nachdr. d. Akad. Druck- u. Verlagsanstalt Graz – Austria 1962, Sp. 19–23, hier Sp. 20 (Hervorhebung E.P.). Der Artikel im Zedler unterscheidet drei Formen von Vertrauen: Vertrauen auf Gott, die schon durch den eigenen umfangreichen Eintrag (ebd., Sp. 23–33) bedeutendste Variante, Vertrauen auf sich selbst und Vertrauen auf andere. Einen Überblick über die Entwicklung des Vertrauensbegriffs im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert mit der zunehmenden Aufwertung der zwischenmenschlichen Vertrauensbeziehungen als einer Grundvoraussetzung für die entstehende moderne Gesellschaft gibt Ute Frevert, Vertrauen – eine historische Spurensuche. In: Vertrauen. Historische Annäherungen, hg. von Ute Frevert, Göttingen 2003, S. 7–66, bes. S. 19, 61–66.

verletzen, daß sie nun ihn fliehen müßte. Kaum aber flieht sie ihn, so fühlt er mit unendlicher Gewalt, wie sehr er an ihr gesündigt und was er an ihr verloren habe. [...] Dennoch geneset er in jenen Schmerzen zu höherer sittlicher Reinheit und Würde, sie darf ihm am Schlusse vergeben: und das tiefste Glück der geläutertsten innigsten Liebe schließt das Ganze harmonisch. (LS 393)

Ogleich aus zweiter Hand stammend, veranschaulicht dieser Bericht das geradezu universale Unbehagen, das Käthchens Geduld und Unnachgiebigkeit bewirken. Weder körperliche noch seelische Misshandlungen bringen sie von ihrer Überzeugung ab, der Graf liebe sie; nicht einmal die Tatsache, dass die Vorbereitungen zu seiner Hochzeit mit Kunigunde in vollem Gang sind, wecken bei Käthchen Zweifel, ob die Vorhersage wirklich eintreffen kann. Diese Reaktion wäre zumindest bei einer Figur zu erwarten, die sich psychologisch wahrscheinlich und nachvollziehbar verhält.

Wer dieser Bemerkung entnimmt, dass diese Abhandlung Käthchen nicht für eine solche hält, wird Recht haben. Das soll indes nicht heißen, sie wäre unvernünftig oder verrückt. Vielmehr ermöglicht Käthchens Radikalität, das Drama als Illustration dessen zu lesen, wie sich eine Vorstellung verwirklicht, *weil* darauf vertraut wird, dass dies geschieht. Bei dieser Vorstellung handelt es sich um die Verbindung Käthchens mit dem Grafen. Dass Käthchen gegen alle Wahrscheinlichkeit und alle beobachtbaren Tatsachen an ihrer Gewissheit des Gegenwärtigen – seine Liebe zu ihr – und des Zukünftigen – die feststehende Hochzeit – festhält, dass in ihrem Vertrauensverhältnis die »Erfahrungs- und Erwartungskomponente«<sup>6</sup> so weit auseinanderklaffen, führt zu dem Schluss, dass ihr Vertrauen in den Traum sowie in den Grafen als Person zweitrangig sind. Beide sind ihrem Vertrauen auf sich selbst und eben der Tatsache, dass sie *vertraut*, untergeordnet. Dass sie damit einen festen inneren Fixpunkt aufweist, erlaubt, sie losgelöst von der Handlungsebene als stabilen Dreh- und Angelpunkt des Dramas zu lesen.

Dies ist genauer auszuführen: Das gesamte Drama entwirft Käthchen als eine feste, solide Einheit, ein geschlossenes Ganzes. Es ist dies eine Ganzheit und Geschlossenheit, die sich nicht lediglich auf ihr unerschütterliches Vertrauen auf den Ausgang der Handlung beschränkt, sondern die gesamte Figur umfasst, innerlich wie äußerlich. So ist Käthchen eine sehr schweigsame Figur, die sich anderen selten mitteilt, sich ihnen freilich ebenso selten mitteilen kann. Ein Großteil ihrer Äußerungen muss anderen unverständlich bleiben. Und schließlich demonstriert ihre Schamhaftigkeit, die selbst dem 19. Jahrhundert imponiert haben dürfte, diese Geschlossenheit, wenn sie sich etwa weigert, auch nur ein einziges Kleidungsstück abzulegen oder ihren Rock bis über ihre Fußknöchel anzuheben (vgl. IV,1, Vs. 2063–2071). Unverständnis und Verwirrung ruft sie damit bei den anderen hervor, die versuchen, sie zu verstehen. Kurz gesagt, Käthchen ist eine Figur, an deren Entschlüsselung sich alle anderen Figuren die Zähne ausbeißen: »Ward, seit die Welt steht, so etwas erlebt?« (I,2, Vs. 464) fragen sich verwundert die Femerichter angesichts der Ergebenheit, die Käthchen gegenüber dem Grafen an den Tag legt.

---

<sup>6</sup> Fleig, Das Gefühl des Vertrauens in Kleists Dramen (wie Anm. 3), S. 141.

Dies führt direkt zur Frage nach der Beschaffenheit der Welt, die im obigen Zitat die Absonderlichkeit Käthchens belegen soll: In welchem ästhetischen Umfeld spielt sich das Drama ab? Kleists »großes historisches Ritterschauspiel« ist im deutschen Spätmittelalter angesiedelt. Offenkundig weist dieses Mittelalter unrealistisch-märchenhafte Züge im Übermaß auf: Es gibt ein geheimes Femegericht, gerettete Jungfrauen, einen Schlossbrand, ein Gottesurteil und eine unerkannte Kaisertochter, darüber hinaus mit Kunigunde von Thurneck, Gegenspielerin und Kontrastfigur Käthchens, eine Figur von geradezu aberwitziger Hässlichkeit, die ungeschminkt ein namenloses Grauen erregt, und zu guter Letzt erscheint ein leibhafter Engel auf der Bühne. Zusätzlich weist das Stück mehrfach ins Übersinnlich-Esoterische: Zukunftsvorhersagen mittels Bleigießen treffen ein, Käthchen und der Graf vom Strahl träumen denselben Traum, Käthchen ist fähig, im Schlaf zusammenhängende Gespräche zu führen. Nicht umsonst ist das Drama eine »Traumwirklichkeit<sup>7</sup> genannt worden, die sich aus all diesen künstlich-künstlerischen Sphären zusammensetzt. Diese Montage hat Methode. Denn das ›Käthchen‹ legt nicht auf objektive Fakten und Tatsachen Wert, sondern, ausgedrückt in einer Welt von Bildern, auf das nur mittelbar Beobachtbare, das Symbolische. Ob das Drama indes »ein menschliches Kunstprodukt [ist], dem jegliche Sicherheit mangelt und keine objektive Wahrheit zukommt«,<sup>8</sup> ist doch zu hinterfragen. Kronzeugin ist die Protagonistin. Denn so wie es Kunigunde mit ihrer Maskerade um die gezielte Manipulation anderer geht, darum, bewusst und gekonnt »[d]as unsichtbare Ding, das Seele heißt<sup>9</sup>, zu beeinflussen, geht es im Falle Käthchens um Zusammenhalt und Stabilität.

Schließlich bewegt sich Käthchen durch diese sich selbst in zahllosen Facetten spiegelnde Dramenwelt, wie es etwa bei Gert Ueding heißt, »mit traumwandlerischer Sicherheit<sup>10</sup>. Diese Sicherheit ist ihr unerschütterliches Vertrauen darauf, dass geschehen wird, was ihr der Silvestertraum vorhergesagt hat. Gerade ob seiner beeindruckenden Unerschütterlichkeit ist dieses Vertrauen, sind seine Herkunft und seine Beschaffenheit, einen genauen Blick wert. Käthchen wird in der Forschung gerne im Lichte von Kleists Abhandlung ›Über das Marionettentheater‹ aus dem Jahr 1810 interpretiert, wonach sie das vor- oder unbewusste Naturwesen vorstellt, das deshalb und dadurch selbstsicher und mit selbstverständlicher und vor allem vollkommener Grazie agiert. Demgegenüber gilt hier die Aufmerksamkeit einem weiteren Aufsatz, den Kleist zwei bis drei Jahre vor der Arbeit am ›Käthchen von Heilbronn‹ schrieb, nämlich die sieben Seiten ›Über die allmäßige Vervollständigung der Gedanken beim Reden‹ (1805/6).

Auch in dieser Schrift behandelt Kleist Fragen des Bewusstseins, der Erkenntnis und der Grundlagen von Sprache und Kommunikation. Er beschreibt das

<sup>7</sup> Gert Ueding, Zweideutige Bilderwelt. »Das Käthchen von Heilbronn. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 172–187, hier S. 180.

<sup>8</sup> Ueding, Zweideutige Bilderwelt (wie Anm. 8), S. 175.

<sup>9</sup> Diese Formulierung findet sich nur im ›Phöbus-Fragment des ›Käthchen‹ (DKV II, II, 10, Vs. 1467).

<sup>10</sup> Ueding, Zweideutige Bilderwelt (wie Anm. 8), S. 175.

Sprechen, genau genommen das Berichten und Erzählen, als Mittel des Erkenntnisgewinns, als Methode, um aus einer verworrenen Vorstellung einen klaren Gedanken zu gewinnen, wie es gleich der Anfang darlegt:

Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen. Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob du ihn darum befragen solltest: nein! Vielmehr sollst du es ihm selber allererst erzählen. (DKV III, 534)

Im weiteren Verlauf führt Kleist aus, wie die Präsenz eines aufgeschlossenen, aufnehmenden Gegenübers, das den Redefluss jederzeit unterbrechen kann, im Redner ein Gleichgewicht zwischen Verstand und Vernunft bewirkt. In diesem Gleichgewicht ist dem Erkenntnisvermögen eine freie, harmonische Tätigkeit möglich. Bernhard Greiner fasst dies analog zur Kunstproduktion und beschreibt den Redeprozess als eine »Konstellation [der Geisteskräfte] [...], die den Raum des Schönen [...] eröffnet hat«.<sup>11</sup> Folglich formieren dem Redner sich die anfangs ungreifbaren Gedanken während des Aussprechens zu einem klaren Ergebnis, wenn er denn darauf vertraut, dass sie es tun:

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

Dieser Prozess gilt gleichwohl ausschließlich für den Sprechenden, auf den er sich ebenso eindeutig bezieht: »ich will, daß du aus der verständigen Absicht sprechest, dich zu belehren« (DKV III, 535). Die Kommunikation verläuft also zu Gunsten nur einer Seite. Denn, wie Kleist betont, die Aufklärung des zuhörenden Gegenüber ist nicht Sinn und Zweck der Operation; er muss den Äußerungen nicht einmal folgen können. Demnach gilt, »[w]enn daher eine Vorstellung verworren ausgedrückt wird, so folgt der Schluß noch gar nicht, daß sie auch verworren gedacht worden sei; vielmehr könnte es leicht sein, daß die verworrenst ausgedrückten grade am deutlichsten gedacht werden« (DKV III, 538f.). Die Methode des verworrenen Ausdrucks über Umwege und den Einsatz »anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe« (DKV III, 535) trifft auch auf den Text der Abhandlung selbst zu, der seine Erkenntnis über eine Reihe von Beispielen entwickelt, die sich aufeinander beziehen: »Es ist nicht der Autor, das Subjekt Kleist, der ›weiß‹, wie Wissen entsteht und dies einfach mitteilt, sondern das Wissen über die Produktion von Wissen entspringt selbst erst aus der reflektierenden Konstellation

---

<sup>11</sup> Bernhard Greiner, *Mediale Wende des Schönen – freies Spiel der Sprache und unausprechlicher Mensch. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. Brief eines Dichters an einen anderen*. In: Ders., Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Falk der Kunst, Tübingen 2000, S. 37–51, hier S. 39f.

der Beispiele.<sup>12</sup> Aufgrund dieses Zusammenspiels ist die Produktion von Wissen eine passive Wirkung: »nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (DKV III, 540).

Zurück zum Drama *»Das Käthchen von Heilbronn«*. Ohne die Ausführungen der *»Verfertigung«* poetologisch über Gebühr zu strapazieren liegt es zunächst nahe, das oben über den Redeprozess Gesagte auf die Verhörszene unter dem Holunderbusch zu beziehen, in der Käthchen im Schlaf, also ohne Einmischung des Bewusstseins, erklärt, was in ihr vorgeht, indes hält diese Lesart aus zwei Gründen nicht stand: Zum einen spricht Käthchen nicht aus eigenem Antrieb, sondern antwortet auf die Fragen des Grafen, der wieder einmal die dominante Position einnimmt. Zum andern erklärt diese Szene zwar, dass zwischen den beiden eine übersinnliche Verbindung besteht, aber nicht das Ausmaß ihrer Hingabe. Ja, nicht einmal das Wort *»erklären«* ist angemessen, denn Käthchens Antworten sind mitunter wenig aussagekräftig und bestehen zu einem Gutteil in Wiederholungen, wiederholenden Nachfragen und bloßen Interjektionen: »Ach, geh!« (IV,2, Vs. 2121), »Je, nun.« (ebd., Vs. 2145), »Ach, so geh!« (ebd., Vs. 2180), »Das weißt du nicht mehr?« (ebd., Vs. 2181).

Denn so wie Käthchen in dieser Szene ihre eigene Welt zu bewohnen scheint, in der sie sich mit dem Grafen auf einer Wiese befindet (vgl. ebd., Vs. 2126–2132) und nicht auf einem *»Platz, dicht mit Bäumen bewachsen, am äußeren zerfallenen Mauerring der Burg«* (Szenenanweisung vor IV,2), so geht es für sie hier um das Offensichtliche, das keiner Erklärung bedarf, weshalb sie das Bedürfnis der anderen danach nicht nachvollziehen kann und Fragen nach der Wahrheit des Traumes verständnislos gegenübersteht. Kurz: Käthchen befindet sich in dem Zustand, der weiß, ja, sie *ist* dieser Zustand, da sie weiß und da sie vertraut. Sie weiß, wie das Drama endet. Ihr rätselhaftes Verhalten ist das Erzählen dieses Gedankens, das Extrem ihres unbeirrbaren Vertrauens schließlich markiert das Ausmaß der Anstrengung, die notwendig ist, um das vorgesehene Ende dramentechnisch tatsächlich herbeizuführen. Sieht es zunächst so aus, als wirke in Käthchen der Traum aus der Silvesternacht auf seine Verwirklichung hin, so lässt sich dies doch präziser fassen: Das Happy End des Dramas realisiert sich prozesshaft über die Umwege von Märchenmotiven und Bildern, indem Käthchen von Anfang an weiß, wie es kommen muss, und eben unerschütterlich, man könnte auch sagen blindlings, darauf vertraut. Alle Handlungselemente des Dramas wirken in diese Richtung. So wie der Traum die Antwort auf Käthchens Bitte um Bestätigung des Bleiorakels ist (vgl. IV,2, Vs. 2162–2168), so muss beispielsweise der Kaiser, nachdem er Käthchen als seine Tochter erkannt hat, nachgeben und am von Käthchen eingeforderten Ergebnis mitwirken: »so werd' ich die Verkündigung wahrmachen, den Theobald, unter welchem Vorwand es sei, bewegen müssen, daß er mir dies

---

<sup>12</sup> Wolfram Groddeck, Die Inversion der Rhetorik und das Wissen von Sprache. Zu Heinrich von Kleists *»Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«*. In: Kleist lesen, hg. von Marianne Schuller und Nikolaus Müller-Schöll, Bielefeld 2003, S. 101–115, hier S. 107.

Kind abtrete, und sie mit ihm [= dem Grafen] verheiraten müssen« (V,2, Vs. 2495–2498).

Im Lichte dieser Ausführungen ist es nur konsequent, dass es sich beim »Käthchen von Heilbronn« um ein Drama handelt. So wie der Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« natürliches, spontanes Reden simuliert, in welchem er sein Modell der Erkenntnisgewinnung entwickelt, so entfaltet die Handlung des »Käthchen« über die vielfältig-verschiedenen Personen-, Ding- und Bildkonstellationen, wie die Zukunftserwartung der Hauptfigur Wirklichkeit wird. Der Anfang des Aufsatzes spricht den »liebe[n], sinnreiche[n] Freund« als Leser direkt an und imaginiert die Reaktionen des Gegenüber: »Ich sehe dich [...] große Augen machen« (DKV III, 534). Dieser Blickkontakt zielt auf die Vermittlung des Ich, um die Reaktionen des Du aufzunehmen. Es handelt sich mithin um einen Prozess der fortgesetzten Spiegelung des denkenden Subjekts, der hier wörtlich anschaulich gemacht wird. Existiert nun eine bessere Methode, etwas vor Augen zu stellen, als es dramatisch zu inszenieren? Zumal ein aufgeführtes Theaterstück in erster Linie auf gesprochenem Text, auf Rede, basiert. Wie die Abhandlung ist das Drama ein organisiertes und komponiertes Ganzes, das einen hohen Grad an dramatischer Selbstreflexion einschließt. Das »Käthchen« ist ein Kunstprodukt, indes eines, das äußere Wahrscheinlichkeiten begründet außer Acht lässt und nicht auf eine objektive Realität zielt, sondern – insofern auch auf die Moderne vorausweisend – eine Welt aus montierten Bildern vorstellt.

Die Spiegelung zwischen Redner und Zuhörer, beziehungsweise zwischen Werk und Leser oder Zuschauer legt eine Interaktion nahe – und auch Vertrauen ist nach außen gerichtet, letzten Endes stets auf eine andere Person, von der etwas erwartet wird, die etwas tun soll. Und doch: »ich will, daß du aus der verständigen Absicht sprechest, dich zu belehren«, heißt es in der Abhandlung (DKV III, 535). Das Verständnis des Gegenübers darf ruhig auf der Strecke bleiben. Ähnlich selbstbezogen agiert das Drama. Käthchen nämlich, die »mächtig ist durch gänzliche Hingebung«,<sup>13</sup> erschafft sich ihre Gewissheit selbst. Mag es im Drama auch keinen sicheren Prüfstein dafür geben, was wahr ist und was Trugbild, verkörpert Käthchen doch einen Prozess persönlicher Erkenntnisfindung. Dabei ist festzuhalten, dass sie diese Erkenntnis eben nicht rational, diskursiv oder auf sonstige erkenntnistheoretisch belastete Weise zu erlangen sucht. Stattdessen vertraut sie blind darauf. Diese Wortwahl mag den ein oder anderen stutzig machen: der Ausdruck »blind vertrauen« bedeutet doch, dass nicht die Sehfähigkeit, sondern die eigene Urteilsfähigkeit ausgeschaltet ist, dass eine andere Leitinstanz gewählt wird. Dies trifft in Käthchens Fall zu. Sie tut – ohne sich dessen bewusst zu sein – alles, damit ihr Traum wirklich und damit zur Zukunftsvorhersage wird. Darüber hinaus drückt diese Formulierung die Einseitigkeit der Vertrauensbeziehung aus. Immerhin geht es um nur eine einzige Person, nämlich die, von der das Vertrauen ausgeht, und nicht um beide. Und das ist eben der Zustand Käthchens.

»Das Käthchen von Heilbronn« drückt ein Streben nach Stabilität aus. In und mit der Hauptfigur Käthchen realisiert sich über einen Weg aus Bildern, Spiege-

---

<sup>13</sup> Brief an Marie von Kleist, Dresden, Spätherbst 1807 (DKV IV, 398).

lungen, Träumen und nicht zuletzt Unwahrscheinlichkeiten das von ihr von Anfang an vertrauensvoll avisierte Ergebnis. Literarisch inszeniert ist indes die Hochzeit Käthchens mit dem Grafen vom Strahl aufgrund der wenig überzeugenden Liebesgeschichte zwischen den Hauptfiguren kein organisches Ergebnis der Dramenhandlung. Dies allerdings gehört zur vorgestellten Sinnkonstruktion: Indem es den Weg, auf dem sich Käthchens Vertrauen vorarbeitet, vorführt, kreist das Drama absichtsvoll um sich selbst. Für den Selbstfindungsprozess von Belang ist Käthchen, beziehungsweise das Drama als Ganzes; was darüber hinausgeht, ist irrelevant. So entstehen Geschlossenheit und Stabilität; der gleichzeitig dargestellte Selbstbezug des Dramas jedoch bedeutet in seiner Ausschließlichkeit Blindheit.

Alexander Lahl

»... DASS DIE NATUR UNSEREN  
HOFFNUNGEN KEINE GRENZEN  
GESETZT HAT.«

Geschichtsvertrauen um 1800

Die Geschichte ist ohne Sinn, keine Aufwärtsbewegung, keine Menschheitsdämmerungen; keine Illusionen darüber, kein Bluff. Die Geschichte ist der Schulfall des Fragmentarischen, ein Motiv Orient, eine Mythe Mittelmeer; sie übersteht den Niagara, um in der Badewanne zu ertrinken; die Notwendigkeit ruft und der Zufall antwortet. Ecce historia!  
*Gottfried Benn 1929*

### I. Vertrauen und Geschichtsphilosophie

Den vorangestellten markigen Thesen Gottfried Benns zur Geschichte aus dem Jahre 1929 wird man heute mit einer Selbstverständlichkeit zustimmen wollen, dass einzig die betonte Negation – »kein Bluff« – etwas irritiert. Anscheinend musste sich Benn noch von einer Auffassung distanzieren, die das Gegenteil unterstellt: einen Sinn in der Geschichte. Mein Aufsatz versucht einen kurzen Einblick in die Genese dieses »Bluff[s]« zu geben, indem ich ihn als Geschichtsvertrauen deute, das sich Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt und im 20. Jahrhundert wieder verschwindet.

Auf den ersten Blick scheint es ungewöhnlich zu sein, das Thema Vertrauen mit dem Thema Geschichte in Zusammenhang zu bringen. Vertrauen kann man in alles Mögliche setzen: zuvörderst in andere Menschen, in den behandelnden Arzt beispielsweise; in sich selbst; vielleicht auch – was viele bezweifeln – in Politiker; sicherlich in Gott. Aber in die Geschichte? Beleuchtet man die Sache näher, kann Vertrauen aber nicht nur als ein Aspekt, sondern sogar als eine zentrale Kategorie von Geschichte beziehungsweise Geschichtsphilosophie begriffen werden. Denn ob Geschichte als chaotisch, gleichsam sinnlos Kontingentes oder aber als sinnhafter zeitlicher Prozess und, daraus resultierend, ob die Zukunft als im Niedergang oder als im Aufstieg erachtet wird – das ist vor allem eine Frage des Vertrauens respektive Misstrauens in den historischen Prozess. Ich würde deshalb

sogar die These wagen, dass sich die Geschichte der Geschichtsphilosophie anhand der Kategorie des Vertrauens schreiben ließe.

Um das deutlicher zu machen, lege ich einen Geschichtsbegriff zugrunde, wie ihn Reinhart Koselleck bestimmt hat. Koselleck geht davon aus, »daß sich in der Differenzbestimmung zwischen Vergangenheit und Zukunft, oder anthropologisch gewendet, zwischen Erfahrung und Erwartung, so etwas wie ‚geschichtliche Zeit‘ fassen läßt.«<sup>1</sup> Knapp gesagt, wäre Geschichtsphilosophie dann der jeweilige Modus, wie eine bestimmte Gegenwart ihre Vorstellung von Vergangenheit und Zukunft aufeinander bezieht und daraus eine Idee vom Geschichtsverlauf ableitet. Dass überhaupt so etwas wie Geschichtsphilosophie entstehen und Geschichte zu einer Sache des innerweltlichen Vertrauens werden konnte, diese längere Entwicklung kann hier nicht im Einzelnen nachgezeichnet werden; vielleicht nur zwei kurze und für das Verständnis wichtige Aspekte.

Man könnte die neuzeitliche Geschichtsphilosophie – gerade auch, was die Idee der Kategorie des Vertrauens betrifft – mit Giambattista Vico (1668–1774) beginnen lassen, der einen epistemologisch bahnbrechenden Gedanken hatte: dass wir am besten erkennen können, was wir selber gemacht haben. Sein *verum-et-factum-convertuntur*-Prinzip hat zu einer ersten »Aufwertung des Geschichtlichen«<sup>2</sup> geführt, indem es die von Descartes (1596–1650) auf Grund der Unzugänglichkeit für Gesetzmäßigkeiten ausgesparte historische Welt zum Gegenstand des menschlichen Wissens gemacht hat.

Der zweite Aspekt ist die Transformation geschichtlicher Zeit im 18. Jahrhundert. Denn hier passiert mit der Idee von Geschichte, mit dem geschichtlichen Prozess selbst etwas, das Koselleck in seinen einschlägigen Thesen über das Entstehen der neuzeitlichen Begriffe »Geschichte« und »Fortschritt« beschrieben hat.<sup>3</sup> Ab ca. 1750 bis ins frühe 19. Jahrhundert vollziehen sich in Europa mehrere Entwicklungen parallel, die die europäische Welt »davor« von derjenigen »danach« begriffsgeschichtlich nachweisbar unterscheiden und deshalb unter dem Theorem der Sattelzeit zusammengefasst werden. Im Kern geht es dabei um einen tiefgreifenden Erfahrungs- und Bewusstseinswandel, der sich in verschiedenen Aspekten wie u.a. Säkularisierung, Verzeitlichung und Beschleunigung, Planbarkeit und Naturbeherrschung, Wissenschaft, Technik sowie grundsätzlichen »Komplexitätssteigerungen frühneuzeitlicher Globalisierung«<sup>4</sup> niederschlägt. Das entscheidende Resultat dieses Wandels ist die qualitativ neue Zuordnung von Vergangenheit und Zukunft. Das vormalige Konzept der *historia magistra vitae* wird aufgegeben, weil

---

<sup>1</sup> Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979, S. 12.

<sup>2</sup> Andreas Urs Sommer, *Sinnstiftung durch Geschichte. Zur Entstehung spekulativ-universalistischer Geschichtsphilosophie zwischen Bayle und Kant*, Basel 2006, S. 200.

<sup>3</sup> Vgl. die Artikel »Fortschritt« und »Geschichte« in Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart 1992, S. 351–423 und 593–717.

<sup>4</sup> Reinhard Blänkner, *Geschichte und Geschehen. Krise des Historismus, Postkolonialismus und (die) Perspektiven der Geschichtswissenschaft*, Vortrag am GCSC Gießen, unveröffentlichtes Manuskript 2011.

sich die Vergangenheit nicht mehr in Analogien auf die Zukunft projizieren lässt, die deshalb zwar immer unbekannter, aber auch immer offener und verheißungsvoller wird. Anders gesagt: Erfahrung ist nun »kein Einwand gegen die Andersartigkeit der Zukunft«<sup>5</sup> mehr, die daher als besser angenommen werden kann und darf. Diese, hier in nuce charakterisierte, neuzeitliche Fortschrittsidee eröffnet damit eine völlig neue Wissenschaftsdisziplin, die sich als »spekulativ-universalistische Geschichtsphilosophie«<sup>6</sup> etabliert. Ihr Genre sind säkulare Propheten. Sie wird »zur amtierenden Grundphilosophie, die den Menschen als den geltend macht, der er in der etablierten Altmetaphysik nicht sein durfte: homo progressor et emancipator.«<sup>7</sup> Fortschritt und Geschichte werden nunmehr deckungsgleich,<sup>8</sup> oder besser gesagt: Das *Vertrauen* in die Deckungsgleichheit von Fortschritt und Geschichte beginnt.

In wen wird hier aber eigentlich vertraut? In den Menschen oder in den Geschichtsprozess? Oder in beides? Ich will das im Weiteren näher ausführen, indem ich zwischen Geschichtsphilosophie erster und zweiter Stufe unterscheide.

## II. Geschichtsphilosophie erster Stufe: Turgot und Condorcet

Als Geschichtsphilosophie erster Stufe lassen sich jene Geschichtsentwürfe der Aufklärung kategorisieren, für die hier *pars pro toto* diejenigen von Turgot (1727–1781) und Condorcet (1743–1794) stehen können. Ihr Ausgangspunkt ist die Annahme, dass im Gegensatz zur zyklisch verlaufenden Natur die Geschichte des Menschen anders verläuft, nämlich als ununterbrochene Kausalkette von Verbesserungen. Diese Idee einer linearen, stufenartig sich vollziehenden Fortschrittsgeschichte der Menschheit ist bereits in den Titeln angezeigt: Turgots Schlüsseltext heißt ›Über die Fortschritte des menschlichen Geistes‹, der Condorcets ›Entwurf einer historischen Darstellung der Fortschritte des menschlichen Geistes.‹<sup>9</sup> Es sind irreversible Universalgeschichten, konzipiert als »hypothetische Geschichte(n) eines einzigen Volkes«<sup>10</sup> mit dem Namen Menschheit.

---

<sup>5</sup> Reinhart Koselleck, Erfahrungsraum und Erwartungshorizont – zwei historische Kategorien (1976). In: Ders., Vergangene Zukunft (wie Anm. 1), S. 349–375, hier S. 364.

<sup>6</sup> Sommer, Sinnstiftung durch Geschichte (wie Anm. 2), S. 13.

<sup>7</sup> Odo Marquard, Der angeklagte und der entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts (1978). In: Ders., Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien, Stuttgart 2005, S. 39–66, hier S. 40.

<sup>8</sup> Vgl. Reinhart Koselleck, Über die Verfügbarkeit der Geschichte (1977). In: Ders., Vergangene Zukunft (wie Anm. 1), S. 260–277, hier S. 266.

<sup>9</sup> Anne Robert Jacques Turgot, Über die Fortschritte des menschlichen Geistes (1750), hg. von Johannes Rohbeck und Lieselotte Steinbrügge, Frankfurt a.M. 1990; Marie Jean Antoine Nicolas Caritat, Marquis de Condorcet, Entwurf einer historischen Darstellung der Fortschritte des menschlichen Geistes (1794), zit. nach Karl-Heinz Lembeck, Geschichtsphilosophie, Freiburg i.Br. und München 2000, S. 53–61.

<sup>10</sup> Condorcet, Entwurf einer historischen Darstellung der Fortschritte des menschlichen Geistes (wie Anm. 9), S. 55.

Träger des Prozesses ist demzufolge – nachdem er sich der Abhängigkeit von einem außerweltlichen Gott entledigt hatte – der Mensch. In sein Potenzial wird in erster Linie Vertrauen gesetzt. »Als selbstdenkendes und selbstverantwortlich handelndes Individuum ist der Mensch das programmatische Leitbild der Aufklärung.«<sup>11</sup> Indem er die Motoren der Aufklärung – Wissenschaft, Sprache und Schrift, Künste, Vernunft etc. – in Bewegung setzt, schreitet er langsam, aber stetig in Richtung Vervollkommenung und bringt immer mehr Licht in das Dunkel vormaliger Unwissenheit. Wir finden hier das für die Aufklärung typische triadische Beleuchtungsschema einer relativ hellen Antike, eines finsteren Mittelalters und schließlich einer immer heller werdenden Neuzeit, in der immer mehr Menschen vom Licht der Aufklärung erfasst werden. Ziel des vernunftgesteuerten Aufklärungsprozesses sind dabei drei konkrete Ideale: die Beseitigung der Ungleichheit zwischen den Nationen; die Beseitigung der Ungleichheit innerhalb einer Nation; schließlich drittens individuelle Vervollkommenung des Menschen.

Die Fortschrittskonzeption darf man sich aber nicht so vorstellen, dass sich der Prozess unaufhaltsam und automatisch vollzöge, sodass der Mensch sich gemütlich zurücklehnen könnte. Denn es gäbe noch zu viele Irrtümer und Vorurteile auf der Welt, »gegen welche die Vernunft unablässig anzukämpfen hat und deren sie oft nur nach langem und schwierigem Ringen Herr wird.«<sup>12</sup> Darum müssen alle Anstrengungen unternommen werden, um in Richtung jener Perfektibilität vorzudringen, die dem homo progressor et emancipator als anthropologische Prämisse eingeschrieben ist. Perfektibilität ist gleichsam das *Vertrauen* darauf, »daß die Natur unseren Hoffnungen keine Grenzen gesetzt hat«<sup>13</sup>.

### III. Geschichtsphilosophie zweiter Stufe: Kant

Dass die Natur den Hoffnungen des Menschen keine Grenzen gesetzt hat, dieser Gedanke lässt sich auch bei Kant finden, allerdings in einem ganz anderen Sinne. Und damit komme ich zur Geschichtsphilosophie zweiter Stufe. Zunächst sei die Bemerkung vorausgeschickt, dass es hier nicht darum gehen kann, den Stellenwert der Geschichte im philosophischen System Kants nachzuzeichnen. Kant hat dazu im Verhältnis zum Umfang seines Werkes auch gar nicht so viel gesagt,<sup>14</sup> aber doch genug, um eine Kantische Geschichtsphilosophie zu extrahieren und in ihren Grundzügen darzustellen. Vier Texte von Kant, die zwischen 1784 und 1798 entstanden sind, habe ich hier zugrunde gelegt, in denen die Argumentation weitestgehend die gleiche ist: die Aufsätze »Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht« und »Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie rich-

---

<sup>11</sup> Rudolf Vierhaus, Was war Aufklärung? (Kleine Schriften zur Aufklärung; 7), hg. von der Lessing-Akademie Wolfenbüttel, Göttingen 1995, S. 7f.

<sup>12</sup> Condorcet, Entwurf einer historischen Darstellung der Fortschritte des menschlichen Geistes (wie Anm. 9), S. 57.

<sup>13</sup> Condorcet, Entwurf einer historischen Darstellung der Fortschritte des menschlichen Geistes (wie Anm. 9), S. 59. Condorcet verwendet hier das Wort Überzeugung.

<sup>14</sup> Vgl. Ludwig Landgrebe, Phänomenologie und Geschichte, Darmstadt 1968, S. 46.

tig sein, taugt aber nicht für die Praxis; ferner die vielleicht bekannteste Schrift *Zum ewigen Frieden* sowie ein Kapitel aus dem *Streit der Fakultäten*.

Die Ausgangsfrage seiner geschichtsphilosophischen Überlegungen ist in allen Schriften die gleiche und sie lautet kurz und prägnant, ob es mit der Menschheit aufwärts oder abwärts gehe.

Ist das menschliche Geschlecht im ganzen zu lieben; oder ist es ein Gegenstand, den man mit Unwillen betrachten muß, dem man zwar (um nicht Misanthrop zu werden) alles Gute wünscht, es doch aber nie an ihm erwarten, mithin seine Augen lieber von ihm abwenden muß? Die Beantwortung dieser Frage beruht auf der Antwort, die man auf eine andere geben wird: Sind in der menschlichen Natur Anlagen, aus welchen man annehmen kann, die Gattung werde immer zum Bessern fortschreiten und das Böse jetziger und vergangener Zeiten sich in dem Guten der künftigen verlieren?<sup>15</sup>

Die Antwort auf diese letzte Frage lautet für Kant zumeist und zunächst: Nein. Der Mensch als Einzelwesen wird von ihm als ein Mängelwesen charakterisiert, mit dem sich eigentlich keine vernünftige Gesellschaft planen lässt. »Aus so krummen Holze, als woraus der Mensch gemacht ist, kann nichts Gerades gezimmert werden.« – lauten Kants berühmte und oft zitierte Worte von 1784.<sup>16</sup>

Von dieser anthropologischen Prämissen ausgehend, ist auch der Blick auf die Empirie im großen Maßstab nicht besonders erbaulich. Man könne sich »eines gewissen Unwillens nicht erwehren, wenn man ihr Tun und Lassen auf der großen Weltbühne aufgestellt sieht.« Was man dort finde, sei eine Mischung aus »Torheit, kindischer Eitelkeit«, »kindischer Bosheit und Zerstörungssucht«.<sup>17</sup> »Die menschliche Natur erscheint nirgend weniger liebenswürdig, als im Verhältnisse ganzer Völker gegeneinander.«<sup>18</sup> Kein Staat sei in Sicherheit vor anderen, der Wille zur Unterdrückung sei immer vorhanden. Am Ende wisste man gar nicht, »was man sich von unserer auf ihre Vorzüge so eingebildeten Gattung für einen Begriff machen soll.«<sup>19</sup> Man muss es so apodiktisch sagen: Der Naturzustand ist bei Kant – und das unterscheidet ihn beispielsweise diametral von Rousseau – nicht Frieden, sondern Krieg.<sup>20</sup>

Dass der Mensch seiner Natur nach eigentlich gut und nur von dieser Natur gesellschaftlich entfremdet sei, wie Rousseau argumentiert, diese Auffassung teilt

---

<sup>15</sup> Immanuel Kant, *Über den Gemeinspruch: >Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis; Zum ewigen Frieden, ein philosophischer Entwurf, mit Einleitung, Anmerkungen, Bibliographie, Verzeichnis der Vorarbeiten, Personen- und Sachregister*, hg. von Heiner Klemme, Hamburg 1992 (= Meiner-Ausgabe), S. 41.

<sup>16</sup> Immanuel Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784). In: Ders., *Schriften zur Geschichtsphilosophie*, hg. von Manfred Riedel, Stuttgart 1994, S. 21–39, hier S. 29.

<sup>17</sup> Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (wie Anm. 16), S. 22.

<sup>18</sup> Kant, *Über den Gemeinspruch* (wie Anm. 15), S. 47.

<sup>19</sup> Kant, *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (wie Anm. 16), S. 22.

<sup>20</sup> Vgl. Immanuel Kant, *Zum ewigen Frieden, ein philosophischer Entwurf* (Meiner-Ausgabe, wie Anm. 15), S. 58.

Kant ganz und gar nicht. Damit ist zunächst ein Realismus-Niveau gewonnen, das sich mit Geschichtsphilosophie zweiter Stufe bezeichnen ließe und das am populärsten und einflussreichsten sicherlich in der schottischen Moralphilosophie verkündet worden ist, über die gleich noch kurz zu sprechen sein wird. Der Mensch ist in dieser Sicht nicht der selbstbestimmte *homo progressor et emancipator*, der seine Geschichte so einfach »macht«, wenn er nur entsprechend aufgeklärt wird, wie es Turgot und Condorcet postuliert hatten. »Die Geschichtsphilosophie, um die es hier geht – die des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts –, hatte die Machbarkeit der Geschichte *nicht* vorausgesetzt.«<sup>21</sup> Im Gegenteil, aufgrund ihrer mangelhaften Ausstattung können die Menschen ihre Geschichte gerade nicht »wie vernünftige Weltbürger nach einem verabredeten Plane«<sup>22</sup> gestalten. »Die Grundaussage der Kantischen Geschichtsphilosophie ist diese eine: daß die Geschichte der Menschen nicht unter ihrer Verfügung steht.«<sup>23</sup> Nebenbei bemerkt, nimmt Kant damit auch den eingangs angeführten Grundgedanken Vicos über Machbarkeit und Verstehen der eigenen Geschichte wieder zurück.

Hinsichtlich unseres Leitthemas ließe sich folgern, dass es zunächst ein Vertrauensbruch ist, der vor der Geschichtsphilosophie liegt, wie sie hier interpretiert werden soll: der Bruch des Vertrauens in den Menschen als Selbstgestalter der besten aller Welten. Auf Grund dieser empirischen und anthropologischen Skepsis würde es nahe liegen, die Geschichte der Menschheit zwar vielleicht nicht unbedingt als Verfallsgeschichte zu deuten – dann würde man in das Rousseausche Entfremdungsmodell »verfallen« –, aber doch als ewigen Kreislauf der Unvernunft, wie ihn Schopenhauer mit seinem »eadem sed aliter« (frei übersetzt: alles bleibt gleich, nur ein bisschen anders) auf den Begriff bringen wird. Diese Ansicht, den Fortgang der Welt als »bloßes Possenspiel« und »geschäftige Torheit« anzusehen, die Kant als die abderistische Geschichtsbetrachtung bezeichnet und der Mehrheit der Menschen zuschreibt,<sup>24</sup> liegt ihm selbst jedoch ganz fern. Kant will die Fortschrittperspektive retten. Er ist überzeugt, dass der Fortschritt der Kultur mit dem Fortschritt der Moral parallel gehen muss. Seine Geschichtsphilosophie bleibt moralphilosophisch gerichtet und definiert klar umrissene Zielvorgaben: die republikanische Verfassung auf innerstaatlicher sowie das Völkerrecht auf zwischenstaatlicher Ebene, ein Weltbürgerrecht und schließlich der ewige Frieden in globaler Perspektive als das höchste anzustrebende Ziel der Menschheit. Wie aber soll das mit dem krummen Holz Mensch gelingen?

---

<sup>21</sup> Heinz Dieter Kittsteiner, Listen der Vernunft. Motive geschichtsphilosophischen Denkens, Frankfurt a.M. 1998, S. 8.

<sup>22</sup> Kant, Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (wie Anm. 16), S. 22.

<sup>23</sup> Heinz Dieter Kittsteiner, Kants Theorie des Geschichtszeichens. Vorläufer und Nachfahren. In: Geschichtszeichen, hg. von Heinz Dieter Kittsteiner, Köln u.a. 1999, S. 81–115, hier S. 82.

<sup>24</sup> Immanuel Kant, Der Streit der Fakultäten. Zweiter Abschnitt. Der Streit der philosophischen mit der juristischen. Erneuerte Frage: Ob das menschliche Geschlecht im beständigen Fortschritt zum Besseren sei. In: Ders., Schriften zur Geschichtsphilosophie (wie Anm. 16), S. 183–200, hier S. 186f.

Hier kommt er nun auf einen trickreichen Gedanken. Könnte man in diesem widersinnigen Gang menschlicher Dinge nicht eventuell eine verborgene Absicht entdecken, eine »Naturabsicht«,<sup>25</sup> die als eine Art »geheimnisvoller Mechanismus«<sup>26</sup> die Menschheit schließlich doch zum Guten führt?

Jetzt ist die Frage, die das Wesentliche der Absicht auf den ewigen Frieden betrifft: Was die Natur in dieser Absicht, beziehungswise auf den Zweck, den dem Menschen seine eigene Vernunft zur Pflicht macht, mithin zur Begünstigung seiner moralischen Absicht tue, und wie sie die Gewähr leiste, daß dasjenige, was der Mensch nach Freiheitsgesetzen tun sollte, aber nicht tut, dieser Freiheit umbeschadet auch durch einen Zwang der Natur, daß er es tun werde, gesichert sei [...].

Das, was diese Gewähr (Garantie) leistet, ist nichts Geringeres als die große Künstlerin Natur (*natura daedala rerum*), aus deren mechanischem Laufe sichtbarlich Zweckmäßigkeit hervorleuchtet, durch die Zwietracht der Menschen Eintracht selbst wider ihren Willen emporkommen zu lassen [...].<sup>27</sup>

Wie funktioniert der geheimnisvolle Mechanismus, den die »große Künstlerin Natur« sich erdacht? »Das Mittel, dessen sich die Natur bedient [...] ist der Antagonismus derselben in der Gesellschaft, sofern dieser doch am Ende die Ursache einer gesetzmäßigen Ordnung derselben wird.«<sup>28</sup> Knackpunkt ist also ein Widerspruch in der Gesellschaft, den Kant »ungesellige Geselligkeit« nennt. Dieser Terminus *technicus* bezeichnet zwei entgegengesetzte Neigungen des Menschen, nämlich sich einerseits zu vergesellschaften und das Gemeinwohl im Blick zu haben, andererseits das Eigenwohl zur Prämisse des Handelns zu machen. Letzteres, die egoistische Ungeselligkeit, ist der eigentlich spannende Trieb für Kant, weil er zum Motor der Entwicklung der Gesellschaft wird. Nicht die Tugenden, sondern die Laster sind in dieser Perspektive die progressiven Triebkräfte der Kultur:

Dank sei also der Natur für die Unvertragsamkeit, für die mißgünstig wetteifernde Eitelkeit, für die nicht zu befriedigende Begierde zum Haben, oder auch zum Herrschen! Ohne sie würden alle vortrefflichen Naturanlagen in der Menschheit ewig unentwickelt schlummern. [...]

[S]o wie Bäume in einem Walde, eben dadurch, daß ein jeder dem anderen Luft und Sonne zu benehmen sucht, einander nötigen, beides über sich zu suchen und dadurch einen schönen geraden Wuchs bekommen.<sup>29</sup>

Die Laster befördern demnach zum einen die Ausschöpfung der menschlichen Potenziale und Fertigkeiten. Zum anderen aber sollen sie zur Beförderung des

---

<sup>25</sup> Kant, Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (wie Anm. 16), S. 22.

<sup>26</sup> Kant, Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (wie Anm. 16), S. 36

<sup>27</sup> Kant, Zum ewigen Frieden (wie Anm. 20), S. 72, 78.

<sup>28</sup> Kant, Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (wie Anm. 16), S. 25.

<sup>29</sup> Kant, Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (wie Anm. 16), S. 26–28.

Gemeinwohls beitragen, ganz wie jene mephistophelische »Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.<sup>30</sup>

Hinter diesem Gedanken, der aus der schottischen Moralphilosophie speziell Adam Smiths bekannt ist, steht ein langer Diskurs, den Albert O. Hirschman in seiner ungemein spannenden Abhandlung von den ›Leidenschaften und Interessen‹ aufgearbeitet hat. Im 17. Jahrhundert, verbunden mit den Namen Bacon, Hume, Spinoza, im 18. Jahrhundert dann mit Mandeville und Smith, findet Hirschman zufolge eine folgenreiche Veränderung des Denkens über die schlechten Eigenschaften des Menschen statt, die, so ließe sich argumentieren, die Vorlage für Kants Konstruktion der Naturabsicht liefert, nämlich erstens, dass die Vernunft nicht Herrin über die Leidenschaften ist und, zweitens, dass sich aber die Leidenschaften bzw. nun Interessen genannten menschlichen Eigenschaften in einem bestimmten Zusammenspiel vielleicht neutralisieren lassen und sogar zum gesellschaftlichen Fortschritt beitragen können.<sup>31</sup>

Dieses Bonum-durch-malum-Schema hat Kant stets im Auge, wenn er von Naturabsicht und Vorsehung spricht, die uns stets »in ein Gleis nötigen, in welches wir uns von selbst nicht leicht fügen würden.<sup>32</sup> Die an und für sich bösartigen Neigungen werden dabei von ihm so gegeneinander gesetzt, dass sie am Ende ein Gutes hervorbringen. In der Abhandlung ›Über den Gemeinspruch‹ beispielsweise wird der grundsätzlich vorhandenen Neigung zum Krieg das stärkere Interesse an materieller Unversehrtheit entgegengehalten; analog ist es im ›Ewigen Frieden‹ der Handelsgesetz, der den Kriegsgeist in Schach hält.<sup>33</sup>

Denn eben die Entgegenwirkung der Neigungen, aus welchen das Böse entspringt, untereinander, verschafft der Vernunft freies Spiel, sie insgesamt zu unterjochen und statt des Bösen, was sich selbst zerstört, das Gute, welches, wenn es einmal da ist, sich fernerhin von selbst erhält, herrschend zu machen.<sup>34</sup>

Auf die Art garantiert die Natur durch den Mechanismus in den menschlichen Neigungen selbst den ewigen Frieden.<sup>35</sup>

Es kommt ein Stück weit einer Notwehr gleich: Der Philosoph konstruiert sich eine Naturabsicht, die zurechtabiegt, was der Mensch qua mangelnder Vernunft nicht vermag. Wenn man aber, wie Andreas Urs Sommer dazu bemerkt, »zur Überbrückung der Divergenz zwischen individuellen Handlungsabsichten und Gattungsinteresse eine *invisible hand*, eine geheime Lenkung der geschichtlichen Geschicke durch ›Naturabsicht‹ oder Vorsehung bemüht, dann gibt man zumindest partiell das wieder preis, was man doch eigentlich hatte beweisen wollen,

---

<sup>30</sup> Johann Wolfgang Goethe, Faust. Der Tragödie erster Teil, Stuttgart 2000, Vs. 1335f.

<sup>31</sup> Vgl. Albert O. Hirschman, Leidenschaften und Interessen. Politische Begründungen des Kapitalismus vor seinem Sieg, Frankfurt a.M. 1987.

<sup>32</sup> Kant, Über den Gemeinspruch (wie Anm. 15), S. 45. Die Begriffe Naturabsicht und Vorsehung werden von Kant ohne erkennbare Trennschärfe synonym benutzt.

<sup>33</sup> Vgl. Kant, Über den Gemeinspruch (wie Anm. 15), S. 46; Zum Ewigen Frieden (wie Anm. 20), S. 81.

<sup>34</sup> Kant, Über den Gemeinspruch (wie Anm. 15), S. 47.

<sup>35</sup> Kant, Zum ewigen Frieden (wie Anm. 20), S. 81.

nämlich dass der Mensch Herr auch der geschichtlichen Welt sei.<sup>36</sup> Die Stärke der Geschichtsphilosophie zweiter Stufe war aber gerade, dass sie – im Gegensatz zur Geschichtsphilosophie erster Stufe, wie wir oben gesehen haben – mit einem Menschen rechnet, der kein homo faber ist. Ihre Schwäche ist nur, dass sie diese Einsicht in einer aufwendigen Konstruktion sofort wieder zu kompensieren versucht. Daher hat Odo Marquard die Geschichtsphilosophie als Flucht aus der beginnenden »Übertribunalisierung der Menschenwelt« bezeichnet, als Antwort auf den »enormen Entlastungsbedarf«, der sich daraus ergebe, dass sich der Mensch nach der Ablösung Gottes nun selbst für die Übel in der Welt verantworten müsse. Die Geschichtsphilosophie kompensiert ihren anthropologischen Pessimismus durch einen »Ausbruch in die Unbelangbarkeit« eines spekulativen »Vizeoptimismus«. Auf diese Weise rettet sie zwar gleichsam den vernünftigen Geschichtsprozess, macht ihn allerdings nur umso unantastbarer.<sup>37</sup>

Dennoch kann sich der Mensch bei Kant nicht »zurücklehnen und den Lauf der Dinge kraft des intelligenten Spieles der Natur einfach abwarten. So einfach macht Kant es dem Menschen nicht. Denn dieser spekulative Optimismus soll gewissermaßen als regulatives Prinzip, als heuristische Idee in moralphilosophischer Absicht verstanden werden, die dem Menschen Zuversicht geben will, die er für sein sittliches Handeln können braucht.<sup>38</sup> Sieht man es so, ist seine Geschichtsphilosophie kein absolut determinierter Naturmechanismus, sondern »nur eine Hilfskonstruktion für die Moralphilosophie unter der Voraussetzung, daß man etwas von einem Gang der Geschichte wahrnehmen könne, der die Neigung zu moralischem Handeln bestärkte.«<sup>39</sup> Denn der Mensch brauche Kant zufolge die »Hoffnung besserer Zeiten«<sup>40</sup> als Motivation für sein Handeln, selbst wenn oder gerade *weil* er nicht annehmen kann, selbst diese besseren Zeiten miterleben zu dürfen. Hier wird noch ein sehr interessanter Aspekt berührt, nämlich das Problem, dass ältere Generationen nicht mehr in den Genuss der ersehnten Zukunft gelangen:

Befremdend bleibt es immer hiebei: daß die ältern Generationen nur scheinen um der späteren willen ihr mühseliges Geschäfte zu treiben, um nämlich diesen eine Stufe zu bereiten, von der diese das Bauwerk, welches die Natur zur Absicht hat, höher bringen könnten; und daß doch nur die Spätesten das Glück haben sollen, in dem Gebäude zu wohnen, woran eine lange Reihe ihrer Vorfahren (zwar freilich ohne ihre Absicht) gearbeitet hatten, ohne doch selbst an dem Glück, das sie vorbereiteten, Anteil nehmen zu können.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> Sommer, Sinnstiftung durch Geschichte (wie Anm. 2), S. 59.

<sup>37</sup> Marquard, Der angeklagte und der entlastete Mensch in der Philosophie des 18. Jahrhunderts (wie Anm. 7), S. 42–52.

<sup>38</sup> Vgl. Landgrebe, Phänomenologie und Geschichte (wie Anm. 14), S. 55.

<sup>39</sup> Kittsteiner, Kants Theorie des Geschichtszeichens (wie Anm. 23), S. 94.

<sup>40</sup> Kant, Über den Gemeinspruch (wie Anm. 15), S. 44.

<sup>41</sup> Kant, Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (wie Anm. 16), S. 25. Vgl. zu den Implikationen dieses Problems im 19. und 20. Jahrhundert Heinz Dieter Kittsteiner, Die Generationen der »Heroischen Moderne«. Zur kollektiven Verständigung

»... daß die Natur unseren Hoffnungen keine Grenzen gesetzt hat«

Auf unser Thema gewendet heißt das, es bleibt den älteren Generationen im Grunde nur das *Vertrauen* auf die glorreiche Entwicklung nach ihnen. Denn welchen Sinn sollten sonst ihre Anstrengungen haben?

Um es nochmals festzuhalten: Die Vorsehung ist bei Kant keine metaphysische Gewissheit, sondern motivierendes Instrument, ein Bluff, wenn man so will. Und der Bluff gilt so lange, bis eine vernünftige Gesellschaft eingerichtet ist. »Damit ist eine dauerhafte Fremdbestimmung des Menschen durch Natur oder Vorsehung ausgeschlossen – insofern ist der Mensch auch nicht bloßer Spielball anonymer und nur notdürftig personalisierter Geschichtsmächte.«<sup>42</sup> Das heißt auch: Kant belässt dem Menschen die Freiheit des Handelns, er muss den wünschbaren Zustand selbst herstellen, bekommt aber mit der metaphysischen Vorsehungskonstruktion eine Hilfestellung zur moralischen Unterstützung. Insofern gehören *Vertrauen* und *Freiheit* hier also zusammen.

Weitergehen wird Hegel, auf den hier nicht ausführlicher eingegangen werden kann. Bei ihm wird das Vertrauen grenzenlos und die Freiheit ziemlich klein oder, richtiger gesagt, fällt sie mit einer objektiven Notwendigkeit zusammen, den Absichten des Weltgeistes. Hegel selbst betrachtet die Freiheit deshalb sogar als ausgesprochen groß, weil sie die freiwillige Unterordnung unter den größten annehmenden Zweck bedeutet und folglich in einer Koinzidenz von Subjektivem und Allgemeinem aufgeht. Die Fragwürdigkeit eines solchen Freiheitsbegriffes beiseite gelassen, funktioniert seine berühmte »List der Vernunft« hinsichtlich des dargestellten *bonum-durch-malum*-Prinzips ähnlich dem Kantischen Modell. Auch bei Hegel sind es die unschönen Eigenschaften, die sich in einem »Schauspiel der Leidenschaften«<sup>43</sup> aneinander abarbeiten und auf diese Weise Vernunft in die Weltgeschichte bringen. Insofern ist auch sein Denken zur Geschichtsphilosophie zweiter Stufe zu zählen.

### Die Auflösung des Geschichtsvertrauens im 19. und 20. Jahrhundert

Wer unter der Kategorie des Vertrauens auf die weitere Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts blickt, wird die These wagen dürfen, dass sie sowohl hinsichtlich der ersten als auch der zweiten hier beschriebenen Stufe von Geschichtsphilosophie, das heißt sowohl gegenüber dem Menschen als auch gegenüber einem fortschrittlichen Geschichtsverlauf, von einem zunehmenden Vertrauenschwund gekennzeichnet ist, auf den hier abschließend nur noch in winzigen Schlaglichtern eingegangen werden kann. Angefangen bei Schopenhauer, über Jacob Burckhardt und Nietzsche, bis zu den Kulturkritikern des 20. Jahrhunderts:

---

über eine Grundaufgabe. In: Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs, hg. von Ulrike Jureit und Michael Wildt, Hamburg 2005, S. 201–219.

<sup>42</sup> Sommer, Sinnstiftung durch Geschichte (wie Anm. 2), S. 322.

<sup>43</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, Band 1: Die Vernunft in der Geschichte, hg. von Johannes Hoffmeister, Hamburg 1955, S. 79. »Man kann es die *List der Vernunft* nennen, daß sie die Leidenschaften für sich wirken läßt« (S. 105).

Ihr gemeinsamer Nenner ist bei allen Unterschieden das Misstrauen in den historischen Prozess im Sinne einer Fortschrittsgeschichte. Oder anders gesagt: Die Geschichte des Kulturpessimismus und der Kulturkritik ließe sich vor diesem Hintergrund vielleicht auch als eine Geschichte des gekippten Vertrauens in die Geschichte interpretieren. Sieht man es so, wäre ein zentrales Merkmal für Kulturkritik hinzugewonnen.

Der Verlust des Vertrauens in die Machbarkeit und Sinnhaftigkeit von Geschichte als den zentralen geschichtsphilosophischen Verheißungen der Moderne artikuliert sich in »Pathologiebefunden der Moderne«,<sup>44</sup> die als Depravationsprozesse mit den entsprechenden Metaphern Dekadenz, Entfremdung, Niedergang und Verfall beschrieben werden. Zu diesen zivilisationskritischen Grundakkorden gehört ein weiteres argumentatives Grundmuster der sozusagen »missbrauschen« Kulturkritik, das die kulturelle Entwicklung als Tragödie deutet, weil sich die von den Menschen geschaffene Kultur gegen diese Menschen selbst wendet, ihnen gleichsam aus den Händen gleitet und sie zum Objekt des Geschehens degradiert, wie Georg Simmel es zuerst in seinem Essay »Der Begriff und die Tragödie der Kultur« von 1911 postuliert.<sup>45</sup> Die Grundannahme Kants wird gewissermaßen pessimistisch gewendet: Kultur und Kultivierung im Sinne humaner Weiterentwicklung – so die misstrauische Annahme – laufen nicht unbedingt parallel, eine Einsicht, die ihre realgeschichtliche Bestätigung nur wenige Jahre später in der Katastrophe des 1. Weltkriegs gefunden hat.

Seinen Höhepunkt und vorläufigen Abschluss findet der hier unterstellte Auflösungsprozess des Geschichtsvertrauens meines Erachtens in der Idee des »Posthistoire«, einem geschichtsphilosophischen Radikalentwurf Arnold Gehlens aus den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, in dem bezweifelt wird, dass es überhaupt noch eine große Geschichtserzählung des Menschen geben könne. »Fortschritt« wird von Gehlen lediglich noch als mechanisches »Fort-Schreiten« im Sinne kapitalistischer Verwertungsdynamik gedeutet, als »hochtouriger Leerlauf«, dem keine höhere Idee der Verbesserung menschlicher Verhältnisse mehr innewohnt und der deshalb auf ein Ende der Geschichte hinausläuft.<sup>46</sup> Hier schließt sich im Grunde nochmals der Kreis zu Kant, weil Gehlens Rede vom »hochtourigen Leerlauf« auf dessen Ausdruck von der »leeren Geschäftigkeit«<sup>47</sup> anspielt, die Kant zufolge übrig bliebe, falls keine Naturabsicht die chaotischen Handlungen des Menschen koordiniere. Diese Leerstelle deutet Gehlen als ein Ende der Geschichte. Ende der Geschichte meint allerdings nicht das Ende des Geschehens. In der Posthistoire-Diagnose bedeutet Geschichte nicht Ereignisgeschichte,

---

<sup>44</sup> Georg Bollenbeck, Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günter Anders, München 2007, S. 9.

<sup>45</sup> Vgl. Georg Simmel, Der Begriff und die Tragödie der Kultur. In: Ders., Philosophische Kultur, Leipzig 1911, S. 245–277.

<sup>46</sup> Arnold Gehlen, Über kulturelle Kristallisation. In: Arnold-Gehlen-Gesamtausgabe, hg. von Karl-Siegbert Rehberg, Bd. 6: Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften, Frankfurt a.M. 2004, S. 298–314, hier S. 300. Vgl. Arnold Gehlen, Ende der Geschichte. In: Ebd., S. 336–351.

<sup>47</sup> Vgl. Anm. 24.

sondern Welterfassung überhaupt. Insofern stellt die These noch einmal eine Radikalisierung der Kritik an der Geschichtsphilosophie dar, da nicht nur der Fortschrittsglaube, sondern eine ganze Erkenntnisform ans Ende gelangt sei, die von Gehlen als »die große Schlüsselattitüde«<sup>48</sup> bezeichnet wird. Abgesehen vielleicht von Thilo Sarrazin, scheint sich im europäischen Denken tatsächlich niemand mehr ernsthaft dieser Schlüsselattitüde zu bedienen, weder im optimistischen noch im pessimistischen Sinne, weshalb mir die Gehlensche These immer noch aktuell zu sein scheint.

Abschließend bleibt anzumerken, dass diese Geschichte des Vertrauenschwundes, aus der sich eine Geschichte des (Kultur-)Pessimismus extrapolieren ließe und die hier nur in Umrissen angedeutet werden konnte, wie jede geistesgeschichtliche Meistererzählung selbstverständlich nicht ausnahmslos gilt. Vor allem marxistische Theorien vertrauen bis ans Ende des 20. Jahrhunderts auf den Menschen beziehungsweise einen sinnhaften Prozess der Geschichte. Und umgekehrt ließe sich auch fragen, ob es nicht bereits zur Hochzeit des Vertrauens um 1800 gegenteilige Tendenzen gegeben hat, wie etwa Bonaventuras *Nachtwachen* aus dem Jahr 1804, in denen der über die Welt sinnierende Nachtwächter seinen pessimistisch-summarischen Schlussstrich unter die Weltgeschichte zieht: »Es ist seit Adam her eine lange Reihe von Jahren – wenn wir nicht gar die Zeitrechnung der Chineser als die gültige annehmen wollen – was haben wir aber darin vollbracht? – Ich behaupte: Gar Nichts!«<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Gehlen, Über kulturelle Kristallisation (wie Anm. 46), S. 300.

<sup>49</sup> Ernst August Friedrich Klingemann, *Nachtwachen*. Von Bonaventura, hg. von Steffen Dietzsch mit 16 Radierungen von Michael Diller, Leipzig 1991, S. 52.



## MISZELLEN



Peter Michalzik

## WIE KLEIST UND HENRIETTE VOGEL ALS TOTE SICH BEFANDEN

### Eine Vergegenwärtigung

In der im vergangenen Jahr erschienenen Kleistbiografie »Kleist. Krieger, Dichter, Seelensucher« habe ich die These aufgestellt, Kleist habe sich und Henriette Vogel beim Doppelselbstmord am Wannsee in der Position der »Seele«, wie Kleist schrieb, auf einem Gemälde von Simon Vouet arrangiert. Dieses Gemälde, die »Sterbende heilige Magdalena«, hatte er bei seiner Kriegsgefangenschaft in Châlons-sur-Marne 1807 gesehen und war davon sehr berührt gewesen.

In einer durch ihre Kürze auffallenden Besprechung im »Kleist-Jahrbuch 2011« schreibt Klaus Müller-Salget, dass diese These im Widerspruch zu sämtlichen Zeugenaussagen stehe. Er behauptet, dass alle verfügbaren Zeugenaussagen im Gegenteil darin übereinstimmen, dass Henriette Vogel saß. Das ist nicht einmal dem wörtlichsten Wortsinn nach richtig, denn die Aussagen in den Protokollen differieren gerade an dieser Stelle auffallend, und zwar zwischen »liegen« und »sitzen«.

Für Kleist selbst stellt Müller-Salget eine andere Behauptung auf, auch hier macht er kurzen Prozess: »Er lag also nicht gänzlich auf den Knien.«<sup>1</sup> Was er damit sagen möchte, wie die Position Kleists ausgesehen haben soll, die sich aus solch einem Satz ergibt, erschließt sich nicht. Damit hält Müller-Salget die Sache für erledigt. Fast möchte man meinen, er wollte dem Richter Adam mit seiner Neigung zur Prozessabkürzung auf diese Weise eine späte Referenz erweisen.

Nun haben die bekannten Polizeiakten, die uns zu Kleists Selbstmord zur Verfügung stehen, den Vorteil, deutlich detaillierter und genauer zu sein. Schauen wir sie uns also in aller Ruhe noch einmal an.

»Man fand die beiden Leichen [...] mit dem Gesicht gegen einander über, Fuß zwischen Fuß sitzend, ihre Ober Körper jedoch rückwärts über gelegt«,<sup>2</sup> sagt dazu der erste amtliche Bericht vom 22. November 1811, also einen Tag nach dem Selbstmord. Ich lese die Position, die sich daraus ablesen lässt, so: Kleist und

---

<sup>1</sup> Klaus Müller-Salget, Henriette Vogel als Sterbende heilige Magdalena. In: KJb 2011, S. 163f., hier S. 164.

<sup>2</sup> Georg Minde-Pouet, Kleists letzte Stunden. Teil 1. Das Akten-Material, Berlin 1925, S. 10. Alle weiteren Quellen stammen ebenfalls aus dieser Publikation und werden im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.

Henriette Vogel saßen einander gegenüber. Fuß kann hier nur Bein bedeuten, da sich die Füße zwischen einander befinden. Sie hatten die Beine nach dieser Feststellung also ein Stück weit ineinander geschoben, sie eines zwischen seinen, er eines zwischen ihren. Wie genauer entzieht sich der Kenntnis. Die Oberkörper lagen mit dem Rücken auf dem Boden. Das »jedoch« könnte nahe legen, dass das nach Lage der Beine nicht zu erwarten gewesen wäre. Soweit das, was die amtliche Untersuchungskommission zu unserer Fragestellung mitteilt.

Das Untersuchungsergebnis leitet sich aus den Zeugenaussagen des Gastwirts Johann Friedrich Stimming, seiner Frau Friederike, des Tagelöhners Johannes Riebisch, dessen Frau Dorothe und des Hausmädchen Feilenhauer her. Die Aussagen sind von Georg Minde-Pouet in der Reihenfolge gedruckt worden, in der sie von den Beamten aufgenommen wurden. Um die Lage der Toten zu rekonstruieren, nimmt man aber besser die Reihenfolge, in der die Personen die Toten gesehen haben.

Als erste sah Dorothe Louise Riebisch die beiden Selbstmörder. Dann sah sie Friederike Stimming zusammen mit Riebisch. Riebisch wurde aber erst über eine Woche später, am 2. Dezember, dazu vernommen. Erst nach seiner Frau und dem Tagelöhner kam der Gastwirt Stimming zu den Toten. Die fünfte Person, das Hausmädchen Feilenhauer, wurde ebenfalls erst am 2. Dezember vernommen.

Am wichtigsten ist demnach die Aussage von Dorothe Riebisch, sie wurde am 22. November, einen Tag nach dem Selbstmord, vernommen.

Als ich die Tasse hier im Gasthofe gereinigt hatte, ging ich zurück, und wollte eben den kleinen Hügel hinaufgehen, als ich die Dame auf demselben leichen blaß auf den Rücken liegend erblickte. Auf das heftigste erschreckt, rannte ich sogleich, ohne hinauf zu gehen, oder weiter hinzublicken, nach meinem Hause, sagte nun was ich gesehen, den im Gasthofe zum Fenster herausblickenden Mädchen, und erzählte den Vorfall meinem Ehemann. Dieser ging hierauf mit mir, mit der verehl. Stimming, so wie deren Tochter und Mädchen, nach dem Ort hin, wo sich die Fremden befunden hatten, und sahe ich solche in einer kleinen Grube gegeneinander über sitzend, die Dame aber rückwärts über gefallen, und mit über den Leib gefalteten Händen. Die Mannsperson saß in einer fast knienden Stellung vor ihr, und hatte den Kopf zur linken Seite auf eine Pistole gestützt, deren Mündung gegen den Mund stand, und welche er in den Händen hielt. Mein Ehemann richtete den Leichnam der Mannsperson in Gegenwart der Mad. Stimming auf, und legte ihn, wie den der Dame auf den Rücken. (S. 34f.)

Wenn Kleist sich mit nach der Seite gesunkenem Oberkörper auf den Knien befand, was nach diesem Bericht unzweifelhaft ist, muss man sich den Selbstmord so vorstellen, dass er mit beiden Händen die Pistole gegen sich richtete, als er schoss, und dass er dann nach der Seite sank. Anzunehmen wäre weiter, dass er davon ausging, durch den Schuss nach hinten zu sinken, was aber nicht geschehen war. Riebischs mitgekommener Mann brachte den toten Kleist dann aber genau in jene Position, indem er ihn erst aufrichtete und dann nach hinten legte. Auffällig ist, dass die Riebisch diese Position dann als »wie die der Dame« bezeichnete. Sollten die Positionen wirklich gleich gewesen sein, hieße das, dass auch Henriette Vogel untergeschlagene Beine gehabt hätte. Dafür spricht auch, dass die Riebisch sagt, die Dame sei nach hinten »gefallen«.

Friederike Stimming wurde ebenfalls am 22. November vernommen. Sie gab zu Protokoll:

Da ich in demselben ausser einem versiegelten Kästchen und einem dito Felleisen gar nichts fand, begab ich mich nebst meinem Dienstmädchen und Tochter nach der Stelle, wo sich die Unbekannten entleibt hatten, und traf dort zugleich mit dem Tagelöhner Riebisch ein. Die Dame und der Herr saßen Fuß an Fuß in der auf dem Hügel befindl. kleinen Grube, die Dame lag aber mit dem Oberleib rückwärts auf dem Boden, hatte die Hände über den Leib gefalten, und gab durchaus kein Zeichen des Lebens von sich. Hart unter der lincken Brust war aber im Kleide ein kleines Loch, dessen Rand anscheinend verbrannt war, und an welchem sich Einiges wenige Blut befand. Der Herr saß ihr gegenüber, jedoch so, als wenn er in die Knie gesunken oder vor die Dame niedergekniet wäre. Sein Kopf und Ober Körper war vorne über nach der lincken Seite überhängend, und der erstere schien auf einer Pistole zu ruhen, die er noch in der Hand hielt. Neben ihm lag ein zweites Pistol, und ein drittes lag auf dem Tische. Auch er gab kein Zeichen des Lebens mehr von sich. Der Riebisch war der Meynung, daß man ihn in dieser Stellung nicht belassen könnte, und legte den Ober Körper des Entleibten ebenso rückwärts über, wie den der Dame. (S. 31f.)

Die Stimming bestätigt also, dass Kleist kniete. Im Gegensatz zur Riebisch beschreibt sie die Position der Vogel nicht als sitzend sondern als liegend. Die Position war in dieser Hinsicht nicht eindeutig. Auch sie betont, dass Kleist, nachdem Johann Riebisch ihn umgebettet hatte, in der gleichen Position wie die Vogel lag.

Johann Riebisch wurde erst am 2. Dezember vernommen:

Ich war wieder nach Hause gegangen, und kaum eine halbe Stunde dort, als meine Frau gestürzt kam, und mir sagte, daß die beiden Fremden dort auf dem Berge lägen. Ich wollte dies nicht glauben, begab mich aber doch sogleich auf dem Weg dahin, begleitet von meiner Ehefrau von der verehl. Stimming, ihrem Dienst Mädchen und Tochter, welche von dem Vorfall durch meine Frau benachrichtigt worden waren. Ich kam zuerst auf den Berg, und sah die beiden Fremden in der dort befindl. Grube sitzen, die Dame hinten über, auf den Rücken liegend, den Mannsperson aber mit dem Unter-Körper etwas eingesunken, und mit dem Kopf neben der rechten Lende der Dame auf dem Wall der Grube. Seine Hände lagen auf seinen Knien, und ein kleines Pistol zu seinen Füßen, in der Grube. (S. 38ff.)

Der Bericht von Riebisch weicht in zwei Details von denen der beiden Frauen ab. Kleists Kopf habe sich neben der Lende von Henriette Vogel befunden, seine Hände auf den Knien. Da Riebisch erst zehn Tage später vernommen wurde, ist man geneigt, den zuerst vernommenen Zeugen mehr Glauben zu schenken als ihm. Ansonsten bringt sein Bericht keine neuen Erkenntnisse. Auch er gebraucht die Formulierung, dass die Dame »hinten über« lag.

Auch die Aussage von Johann Friedrich Stimming, der als nächster zur Grube kam, erweitert das Wissen um die Position nicht grundsätzlich.

Die beyden Fremden, welche eben dieselben waren, die bey mir logirt hatten, fand ich auf dem Hügel, der an der Machenow u. Heinersdorfschen Heide, und zwar auf Machenofschener Boden, hart an der kleinen Wannsee liegt, von dem man die Aussicht auf den See, und auf die Chaussée nach meinem Hause hat, u. zwar in einer kleinen Grube, die ungefähr 1 Fuß tief ist, und 9. Fuß in Umfang hat, und zwar Fuß an Fuß, die Dame aber rückwärts über liegend, und den Herrn vor ihr sitzend, auch rückwärts

über liegend. Der Herr soll früherhin zwar gesessen, mit dem Kopf aber nach vorne herüber, und mehr auf der linken Seite auf dem Rand der Grube gelegen haben. Den Verstorbenen aber hatte der Tagelöhner Riebisch ohne ihn aus seiner Stellung zu versetzen, blos aufgerichtet, und mit dem Ober Körper, und zwar auf den Rücken auf die Erde gelegt. (S. 28)

Stimming ist der letzte der am 22. November befragt wurde. Er unterstreicht die Parallelität der Position der Vogel und Kleists sehr deutlich, beide »rückwärts über liegend«. Dieses »rückwärts über« (oder auch »hinten über«) ist bemerkenswert, da es den Eindruck eines nach hinten Sinkens erweckt. Dass die Parallelität der beiden Körper hergestellt war, nach dem Kleist nach hinten über gelegt worden war, vermittelt wieder den Einruck, dass auch die Vogel, wie Kleist, die Beine eingeschlagen hatte. Es gibt keinen Beweis dafür, dass sich die Vogel und Kleist in der gleichen Position befanden, auch der Bericht von Stimming aber deutet deutlich darauf hin.

Der Vollständigkeit halber folgt hier noch die Aussage des Zimmermädchen Feilenhauer vom 2. Dezember:

Ich sah beide in der, auf dem Hügel befindl. kleinen Grube sitzen, die Dame mit dem Ober Körper hinten über gesunken, die Hände aber über dem Unterleib gefaltet. Die Mannsperson lag in einer halb knienden Stellung vor ihr, mit dem Kopf auf dem linken Rand der Grube. (S. 40)

Die Feilenhauer sagt, wie auch Riebisch, dass die Vogel saß. Dieses Schwanken zwischen Sitzen und Liegen ist eigenartig und lässt auf eine uneindeutige Stellung schließen – wie sie das Knie erzeugt. Waren die Beine nicht eingeschlagen, sondern ausgestreckt gewesen, würde man von vornherein von einer liegenden Position sprechen: Man käme gar nicht auf einen anderen Gedanken, jedenfalls nicht auf den des Sitzens.

Insgesamt gesehen erscheint es nach dem Gesagten plausibel, dass Kleist und die Vogel einander gegenüber saßen, beide (zumindest aber Kleist) hatten die Beine eingeschlagen und die Knie befanden sich an- oder zwischen einander. »Fuß an Fuß« bedeutet nicht, dass sie mit ausgestreckten Beinen weit von einander entfernt saßen, wie Klaus Müller-Salget anzunehmen scheint.

Überhaupt ist es bei Müller-Salget vollkommen unklar, was für ein Sitzen es gewesen sein soll, in dem Kleist und die Vogel sich befanden. Um weit voneinander entfernt zu sitzen, wäre die Grube auch viel zu klein gewesen, sie maß ja gerade mal drei Fuß im Durchmesser (also etwa einen Meter). Waren sie weit auseinander gewesen, wären die beiden auf dem Rand der Grube gesessen. Es heißt in den Berichten jedoch sehr deutlich, sie seien an den Rand der Grube gesunken.

Man weiß nicht, ob Henriette Vogel einfach da lag, oder aus einer knienden Position nach hinten umgesunken war. Wie aber saß sie? Es ist für mich eine schmerzliche Enttäuschung, dass es einem klar denkenden, anregenden Wissenschaftler wie Klaus Müller-Salget vor allem wichtig ist, wie Kleist und Henriette Vogel seiner Ansicht nach nicht lagen. Auf die Frage, wie die beiden wirklich dalagten, verwendet er keine Mühe. Auf irgendeine Art und Weise aber werden sie doch wohl gelegen haben.

War die Vogel an den Rand der Grube gesunken oder lag sie dort mit ausgestreckten Beinen? Auf diese Uneindeutigkeit reduziert sich Müller-Salgets »Klarstellung« letztendlich. Für die Frage, ob Kleist an das Bild von Simon Vouet dachte, ist das aber gar nicht von entscheidender Bedeutung. Da ist wichtiger, dass Kleist sich selbst in die Position aus dem Bild zu bringen suchte und dass die Vogel sich mit Sicherheit annähernd in der Position aus dem Bild befand.

Man kann das für Zufall halten. Zu den Sterbepositionen aber passt auch die Wahl der Grube als Sterbeort. Sie macht Sinn, wenn man annimmt, dass es den beiden um eine Sterbeposition ging, die der auf Vouets Gemälde verwandt ist. Denn beide wurden durch den Grubenrand im Umsinken in halb liegender Stellung gehalten.

Die exakte Position der Toten wird sich aus den Protokollen nicht ablesen lassen. Wäre es anders, wäre ja längst bekannt, welche Stellung die beiden im Tod eingenommen hatten. Aber bei aufmerksamer Lektüre der Protokolle und vor allem nach sorgfältiger Vergegenwärtigung der Positionen, die sie zu beschreiben suchen, kommt man doch nur schwer umhin, eine auffallende Nähe zu dem Bild von Simon Vouet zu sehen.

Klaus Müller-Salget

## ANTWORT AN PETER MICHALZIK

Dafür, dass Peter Michalzik über die Widerlegung seiner Aufsehen erregenden Behauptung, Kleist habe die Position seiner Todesgefährtin nach dem Vorbild von Simon Vouets »Sterbender heiliger Magdalena« arrangiert, nicht eben erfreut war, habe ich volles Verständnis, nicht aber dafür, dass er meine Darstellung<sup>1</sup> verfälscht, dem Zentralpunkt (Henriette Vogel befand sich eben *nicht* auf den Knien) ausweicht und statt dessen weitere Mären in die Welt zu setzen sucht.

Zur Verfälschung: Keineswegs habe ich einfach behauptet, Kleist habe sich »also nicht gänzlich auf den Knien« befunden, sondern ich habe das mit drei Zitaten aus den Vernehmungsprotokollen belegt (daher »also«) – mit eben jenen, die auch Michalzik anführt, freilich ohne daraus die Konsequenzen zu ziehen: »in einer fast knienden Stellung«, »als wenn er in die Knie gesunken oder vor die Dame niedergekniet wäre« und »in einer halb knienden Stellung«. Michalzik macht aus »halb« und »fast« »ganz« und behauptet unverfroren, »unzweifelhaft« habe Kleist sich also »auf den Knien« befunden. Und mir glaubt er ein Verfahren à la Dorfrichter Adam nachsagen zu dürfen. Was hiernach von seiner angeblichen »schmerzlichen Enttäuschung« über das mir unterstellte Desinteresse an der tatsächlichen Position der Leichen zu halten ist, mag sich jeder selber denken.

Zu den Mären:

1. Michalzik behauptet, in den Zeugenaussagen gäbe es ein Schwanken zwischen Sitzen und Liegen hinsichtlich der Position Henriette Vogels. Auch das ist falsch. Alle Aussagen stimmen darin überein, dass die beiden *saßen*; als liegend wird lediglich der *Oberkörper* Henriette Vogels beschrieben.<sup>2</sup> Michalzik zitiert Friederike Stimming: »Die Dame und der Herr saßen Fuß an Fuß in der auf dem Hügel befindl. kleinen Grube, die Dame lag aber mit dem Oberleib rückwärts auf dem Boden«, und er schließt daraus: »Im Gegensatz zur Riebisch beschreibt sie die

---

<sup>1</sup> Natürlich handelt es sich nicht um eine »Besprechung«. Die habe ich, wie angekündigt, in der »Zeitschrift für deutsche Philologie« vorgelegt (Bd. 130, S. 609–621; zu Michalzik S. 614–617).

<sup>2</sup> Dass Kleists Leiche vom Tagelöhner Riebisch in eine vergleichbare Position gebracht wurde, geschah übrigens nicht um der dann so schönen Symmetrie willen, sondern »damit dieselbe in dieser Stellung nicht steif werden, und dadurch die Grablegung erschweren mögte.« (Georg Minde-Pouet, Kleists letzte Stunden. Teil I. Das Akten-Material, Berlin 1925, S. 39) – Offenbar dachten die Beteiligten noch nicht an eine Obduktion.

Position der Vogel nicht als sitzend sondern als liegend.« Hiernach scheinen Zweifel an Michalziks Lesekompetenz wohl erlaubt.

2. Da die Fama von der knienden Henriette sich nicht halten lässt (obwohl Michalzik sie gegen Ende noch einmal hineinzuschmuggeln versucht), legt der Erzähler jetzt alles Gewicht auf die Behauptung, Kleist habe für sich selbst beabsichtigt, die Position der sterbenden heiligen Magdalena einzunehmen. Das ist natürlich freie Phantasie und eine Anmaßung dazu. Auch wäre zu fragen, wieso Kleist dann so ungeschickt gewesen sein soll, für den tödlichen Schuss nicht eine nach hinten gelehnte Haltung einzunehmen.

Fazit: Die Vouet-Legende ist nicht zu halten – was Peter Michalzik, wie diese verunglückte ›Vergegenwärtigung‹ zeigt, nicht daran hindern wird, sie weiter zu erzählen.



## REZENSIONEN



Bernd Hamacher

## VON DER »UREINFALT DER ERSTEN PATRIARCHEN«<sup>1</sup>

Wenn man die Neuerscheinungen zum Kleist-Jahr betrachtet, und wie sie beworben werden, fühlt man sich an das ›Fragment eines Schreibens aus Paris‹ in der ersten Nummer der ›Berliner Abendblätter‹ erinnert. Der Korrespondent schildert das »satyrische[ ] Stück«, das von den Pariser Cafétirten aufgeführt wird, die, einer den anderen überbietend, ihren Café auf Tafeln anpreisen, die immer größer und allmählich bis in die Mitte der Straße gerückt werden. Beim vierten in der Reihe sind die Lettern schließlich »von Mannsgroße, dergestalt, daß sie in der Nähe gar nicht gelesen werden können [...]. Aber was soll der Fünfte machen? Hoffnungslos, durch Charlatanerie, Selbstlob und Uebertreibung etwas auszurichten, fällt er in die Ureinfalt der ersten Patriarchen zurück. Caffé, schreibt er, mit ganz gewöhnlichen (niedergeschlagenen) Lettern, und darunter: Entrés et puis jugés.« (BA, Bl. I, 1.10.1810, S. 3f.)

Wem auch immer man die ersten vier Plätze zuerkennen möchte, Hans Joachim Kreutzer zeigt sich erkennbar in der Position jenes fünften ›Caffetiers‹, der sich auf die »Ureinfalt der ersten Patriarchen« verwiesen sieht – und einen ›Patriarchen‹ wird man den Ehrenpräsidenten der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Begründer des ›Kleist-Jahrbuchs‹ und Wiederbegründer des Kleist-Preises mit Fug und Recht nennen dürfen. Er kann es sich leisten, die durch die Verlagsreihe vorgegebene Zumutung äußerster Verknappung souverän als Beschränkung auf das Wesentliche umzudeuten. Er muss niemandem mehr etwas beweisen, hat keine mannsgroßen Lettern nötig und kann das Urteil gelassen der Leserschaft anheimstellen: »Entrés et puis jugés.«

Folgt man dieser Einladung, steht man, um im Bild zu bleiben, zunächst etwas unschlüssig herum. Falls man sich entscheidet, Platz zu nehmen, wird man einstweilen eher darüber ins Bild gesetzt, was man besser nicht erwarten sollte und was allenfalls bestellt werden könnte, aber dann nur in kleinen Häppchen zum Probieren gereicht wird, wenn nicht gar der Gast selbst für die Zubereitung der Produkte verantwortlich ist. »Kleists Dichtung war [...] ihrer ganzen Substanz nach europäisch« (S. 7), also nicht bloß deutsch, so Kreutzer, doch von dieser europäischen Substanz erfährt man vorerst nur den Namen Rousseau, nichts weiter. Auch bei der Darstellung der »Lebensphasen« – »[n]ur größere [...] seien vorsichtig skiz-

---

<sup>1</sup> Über: Hans Joachim Kreutzer: Heinrich von Kleist. München: C.H. Beck 2011, 128 S.

ziert« (S. 9) – dominieren zunächst die Abwehrgesten: Die »Entwicklung der Persönlichkeit« müsse »weitgehend aus dem Spiel bleiben« (S. 9), und Kleists Studium in Frankfurt an der Oder sei »von der Forschung mit Bedeutsamkeit wohl überfrachtet« worden (S. 13). Auch die dezidierteste Charakteristik, mit der Kreutzer hier aufwartet und in der man angesichts der weiteren Schwerpunktsetzung durchaus eine Positionsbestimmung des Verfassers sehen kann – »Kleist wurde ein Kriegsdichter par excellence«, freilich von »erdachte[n]« und nicht realen, selbst erlebten Kriegen (S. 13) –, selbst diese Charakteristik wird mit einem Vorbehalt verbunden: Dass die Freiregimenter in der Sprache der Zeit »Partisanen« hießen, habe »Literarhistoriker unserer Tage [...] gelegentlich ins Schleudern gebracht« (S. 11). Ins Schleudern muss hier ein uneingeweihter Leser kommen, der weder Carl Schmitt noch Wolf Kittler gelesen hat und nicht wissen kann, in welcher Hinsicht Teile der Kleist-Forschung vom Partisanenkrieg sprechen und was daran möglicherweise anachronistisch sein könnte.

Mit »Schreibereien« (Kapitel 3) werden Gedichte, Aufsätze, Verserzählungen, Briefe zusammengefasst – all dies, was sich nicht zu den Großgattungen Dramen (Kapitel 4) und »Erzählkunst« (Kapitel 6) fügt, wobei freilich bereits hier Gedichte und Verserzählungen aus dem »Phöbus« erwähnt werden, der dann in Kapitel 5 zur Publizistik behandelt wird. Der Eindruck einer inhaltlichen wie sprachlichen Lektorat verfestigt sich, die zwar von Souveränität zeugt, immer wieder aber zu einer bloßen, annähernd stichwortartigen Aufzählung, etwa der in Briefen behandelten »fundamentalen Fragen« (S. 22), verknüpft wird. Wenn man nicht ohnehin schon eine Vorstellung von Themen und Schreibverfahren der Briefe hat, kann man die Verknappungsleistung gar nicht einschätzen, damit aber auch nicht die Schwerpunktsetzung des Verfassers, die ihn (um nur ein Beispiel zu nennen) neben anderen Briefthemen die so genannte »Kant-Krise« hier völlig verschweigen lässt.

Auch im Kapitel zu den Dramen, auf das Kreutzer nicht nur dem Umfang nach das meiste Gewicht legt, wird man einerseits Grundlegendes vermissen, andererseits auf bedenkenswerte Fokussierungen und neue Einsichten im Detail stoßen. Durchgehend profitieren kann man von Kreutzers musikwissenschaftlicher Kompetenz, die ihn angesichts der zahlreichen Gedankenstriche im Dramentext der »Familie Schroffenstein« von einer »Partitur« mit einem »hohen Anteil an Improvisorischem« sprechen und den Bezug zu Kleists Äußerung über den »Generalbaß« herstellen lässt (S. 31).

Kreutzer gruppiert Kleists Dramen in seiner Darstellung zu Paaren: Die beiden problematischen Lustspiele »Amphitryon« und »Der zerbrochne Krug«, die von Kleist selbst über ihre Protagonistinnen als polar zusammengehörig bezeichneten »Pentesilea« und »Das Käthchen von Heilbronn« sowie die beiden »waterländischen« Dramen »Die Herrmannsschlacht« und »Prinz Friedrich von Homburg« schließen sich zwanglos zu Paaren zusammen. Umso stärkere Beachtung verdient, wie Kreutzer die »Grundthemen« von »Die Familie Schroffenstein« und »Robert Guiskard« aus dem Aufsatz »Über die allmäßige Verfertigung der Gedanken beim Reden« herleitet und jene beiden frühen Dramen damit zugleich enorm aufwertet: Die Examenssituation, auf die in Kleists Aufsatz angespielt wird, sei von zwei Fragen bestimmt: »Was ist der Staat?« Und: »Was ist das Eigentum?« Vom Eigen-

tum handelten die ›Schroffensteiner‹. Im ›Guiskard‹ geht es um den Staat.« (S. 33) Im Detail enthält gerade der Abschnitt zu ›Robert Guiskard‹ ebenso Bedenkens wie Fragwürdiges: Kreutzer bezieht Kleists Äußerung im Brief an Wieland vom 17. Dezember 1807, er habe sich »eine Tragödie [...] von der Brust heruntergehustet« (DKV IV, 399), auf ›Guiskard‹ statt, wie üblich, auf ›Penthesilea‹ (welche Lesart aber wiederum ein Leser, der sie nicht kennt, von Kreutzer auch nicht erfährt). Eine mögliche Konsequenz daraus zieht er hingegen nicht; sie läge darin, im vermeintlichen Fragment bereits das – eben nicht mehr weiter fortführbare – ganze Drama zu sehen, wie es Günter Blamberger in seiner Biographie getan (und dabei auch Wielands Rolle als für Kleist eher verhängnisvoll gedeutet) hat. Für die Behauptung, dass das in einer Bühnenanweisung verlangte Abbrennen von »starkduftenden Kräutern« »eine krasse theatergeschichtliche Neuheit« bedeutet hätte, indem »ein olfaktorisches Element in eine Theateraufführung« eingebbracht worden wäre (S. 36), bleibt Kreutzer einen Nachweis schuldig. Immerhin hatte beispielsweise der Hofmarschall von Kalb in Schillers ›Kabale und Liebe‹ (I,6) »einen Bisamgeruch über das ganze Parterre« verbreitet und also ebenfalls bereits ein stark olfaktorisches Element auf die Bühne gebracht.

Die Innovationen von ›Amphytrion‹ und ›Der zerbrochne Krug‹ bestimmt Kreutzer durch ihre Abweichungen als Lustspiele vom »Gattungssystem der Epoche« (S. 39). Bei ›Penthesilea‹ wird die Abweichung eher konventionell gedeutet, indem Goethes Distanzierung stark akzentuiert wird. Auch hier findet sich wieder eine bedenkenswerte These, aus der Kreutzer selbst leider keinerlei Konsequenzen zieht: »Der Wert der existierenden Interpretationen der ›Penthesilea‹ wird dadurch gemindert, dass niemand die erste, kürzere Version eingehend berücksichtigt hat. In ihr fehlen (noch?) gewichtige Partien, die den Vorgängen im Inneren der Protagonisten gelten.« (S. 52) Bei ›Käthchen von Heilbronn‹ hingegen nimmt Kreutzer erfreulicherweise die Ausführung seiner kontroversen These selbst in die Hand, anstatt sie anderen anheimzustellen: Der Waffenschmied Theobald Friedeborn, Käthchens Vater, gehöre »in die ritterliche Lebenswelt, es besteht keine eigentlich soziale Differenz« (S. 61), also kein Standeshindernis einer Verbindung Wetters vom Strahl mit Käthchen. Das imaginierte Kopfschütteln der Ahnenreihe Graf Wetters zu Beginn des zweiten Akts interpretiert Kreutzer denn auch neu: »Graf Wetter vom Strahl meint, die Ahnen wollten ihn von einer unstandesgemäßen Verbindung abhalten. [...] Die Ahnen schütteln zwar, zweifellos abratend, die Köpfe, jedoch *nachdem* der Graf seinen Verzicht auf Käthchen kundgetan hat.« (S. 62) Er missverstehe also die Pantomime. Anders wieder bei ›Prinz Friedrich von Homburg‹: Dass Kottwitz »am ehesten die Stimme Kleists« führe (S. 75), wird behauptet, aber nicht begründet.

Dass Kleists Publizistik ein eigenes Kapitel erhält, ist sehr zu begrüßen, zumal das Profil des Journalisten Kleist durchaus eigene Akzente erhält. Auch hier zeigen sich indes zahlreiche Leerstellen, am gravierendsten vielleicht in der vollständigen Aussparung der berüchtigten Kriegslyrik zur ›Germania‹. Bei den Erzählungen legt Kreutzer zu Recht Wert auf diese neutrale Genrebezeichnung und lehnt den problematischen Novellenbegriff für Kleists Texte ab (vgl. S. 87f.). Erhellend auch seine Kennzeichnung von Kleists »chiastische[m] Verfahren in den beiden großen

Dichtarten: In seinen Erzählungen gestaltet Kleist Szenen wie auf einer Bühne, in seinen Dramen lässt er die Ereignisse erzählen, zumeist teichoskopisch.« (S. 92) Widerspruch regt sich wieder bei einzelnen Behauptungen: »Michael Kohlhaas zeigt durchgehend neutralen Tonfall und Stil einer Geschichtserzählung.« (S. 91) Der ›Kohlhaas-Erzähler tritt hingegen schon im ersten Satz massiv wertend auf und verhält sich alles andere als neutral, sondern bewertet seinen Protagonisten in hyperbolischer Divergenz als »eine[n] der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (DKV III, 13). Darüber, ob man bei der ›Marquise von O....‹ »den modernen strafrechtlichen Begriff der Vergewaltigung einführen sollte« (S. 95), dürfte entgegen der Auffassung Kreutzers inzwischen eigentlich nicht mehr gestritten werden, oder anders: Hier ließe sich mit Kreutzer streiten. Unklar bleibt auch, wieso die Flüchtlinge in der ›Verlobung in St. Domingo‹ als Schweizer ›der unmittelbaren Konfrontation der Rassen entzogen‹ sein sollen (S. 100). Sie könnten allenfalls dem unmittelbaren antikolonialistischen Kampf entzogen sein, nicht aber der absoluten Schwarz-Weiß-Dichotomie.

Bei der apodiktischen Lakonik des Bandes sehr ungewöhnlich ist die Ratlosigkeit, die Kreutzer bei der ›Heiligen Cäcilie‹ einbekannt, die er als »rätselhafteste der Erzählungen Kleists« bezeichnet: »Entweder folgt sie einer eigenen Erzähllogik, oder sie ist fahrig und ohne Überzeugung gearbeitet.« (S. 104) Letzteres war die probate Ausflucht, mit der ein großer Teil des 19. Jahrhunderts der Herausforderung von Kleists Erzählkunst auswich – zu einer eventuell zu konstatierenden eigenen Erzähllogik liegen bedenkenswerte Vorschläge der Forschung vor, die Kreutzer gewiss kennt, die er aber nicht erwähnt (auch nicht ablehnend), allerdings dann immerhin mit willkommenen musikhistorischen Klarstellungen aufwartet. Wenn er freilich Goethe bei dessen Äußerung über das »zusammengesetzte« Lustspiel ›Der zerbrochne Krug‹ unterstellt, er habe nicht gesehen, »dass das eine Übersetzung von ›komponierte‹ war« (S. 105), so sieht Kreutzer seinerseits nicht, dass ›komponieren‹ bei Goethe eben diese negative Konnotation des bloß mechanisch Zusammengesetzten haben kann und er also sehr wohl wusste, wovon er sprach.

Das Kapitel zu Kleists Erzählkunst endet überraschend mit einer Leerstelle, einem Abschnitt zu »Kleists Roman«. Mit dem Kapitel »Das letzte Jahr« schlägt die Darstellung den Bogen zurück zum einleitenden Abriss der Lebensphasen. Zwei Akzente können hier hervorgehoben werden: Dass »dieser Dichter am Ende seines Lebens seine Hoffnungen in die Monarchie setzte«, und zwar in einem »hochkomplizierten Gewebe aus Überzeugung und Desillusionierung« (S. 115), tariert die Gewichte gegenüber enthistorisierenden Deutungen in der Wissenschaft und auf dem Theater aus. In diesem Kontext würdigt Kreutzer insbesondere Kleists Widmungssonett für Königin Luise: »Wenn man den außerordentlichen Rang dieses Gedichts erwägt, kommt eine Ahnung davon auf, welche Wirkung Kleist in seiner Epoche und daraufhin in der Nachwelt hätte erreichen können, hätte er, wie alle Dichter seiner Zeit, die Stil- und Gattungserwartungen der Tradition erfüllt.« (S. 116f.) Mag sein, dass Kleist in seiner Zeit erfolgreicher gewesen wäre – aber möchte man ihn sich wirklich als einen konventionellen Allerweltsdichter vorstellen? »Kleist muss wohl geglaubt haben, dass er sich in Themen,

Formen und Stil Autarkie gestatten konnte.« (S. 117) Abgesehen davon, dass auch Kleist natürlich keineswegs völlig autark verfuhr – hätte er eine solche Autarkie nicht zumindest angestrebt, man müsste heute kaum noch so viele Worte über ihn verlieren.

»Entrés et puis jugés.« Nachdem man sich auf die »Ureinfalt der ersten Patriarchen« bereitwillig eingelassen hat, muss man feststellen, dass den Leserinnen und Lesern das Urteil keineswegs leicht fallen kann und dass es sich bei Kreutzers Lakonik um Understatement handelt. Er stellt durchgehend außerordentlich hohe Maßstäbe an das selbständige Urteilsvermögen seiner Leserschaft. Wer die Grundlageninformationen, die man bei ihm häufig vergeblich suchen würde, nicht benötigt, weil er sie schon kennt, wer zudem über den Forschungsstand zumindest in groben Zügen orientiert ist – hier bietet auch das Literaturverzeichnis keine systematische Hilfe –, der wird auch im Widerspruch, vor allem aber im Weiterdenken der Thesen aus der Lektüre Gewinn ziehen. Mit aller Bestimmtheit ist jedoch festzuhalten, dass es sich bei der voraussetzungsreichen Darstellung entgegen der Anmutung der Verlagsreihe nicht um eine Einführung für Anfänger handelt, sondern für Fortgeschrittene. Der Rezensent möchte die Werbetafel des Caffetiers ergänzen: »Seulement pour connaisseurs.«

Walter Hinderer

## BIOGRAPHISCHE HEBAMMENKUNST<sup>1</sup>

Günter Blamberger, der seit 1996 ebenso engagiert wie einfallsreich die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft leitet, hat 2011 zum 200. Todestag des Dichters, den Thomas Mann als einen »der größten, kühnsten, höchstgreifenden Dichter deutscher Sprache«, als einen Dramatiker und Prosaisten »sondergleichen<sup>2</sup> rühmte, eine umfassende und originelle Biographie vorgelegt, die nicht nur kenntnisreich den in Mäandern verlaufenden Lebensweg samt der zum Teil unerklärbaren Rätsel beschreibt, sondern auch die zuweilen geradezu hektische Betriebsamkeit, mit der Kleist die verschiedensten Projekte, seien sie nun journalistischer oder erfinderischer Provenienz wie die Zeitschrift *›Phöbus‹* und die *›Berliner Abendblätter‹* oder der Plan zu einer Wurf- und Bombenpost, die »vermittelst des Elektrophors und des Metalldrahts, Nachrichten mitteilt« (DKV III, 592), und das trotz einer kleinen Fehlberechnung durchaus bemerkenswerte U-Boot-Projekt.

Zwar gehört Blamberger zu der renommierten Schar ausgepicchter Kleistgelehrter, aber er verfügt über die bemedienswerte Fähigkeit, auch die kompliziertesten Sachverhalte verständlich darzustellen. Vor allem kann er erzählen und im Erzählen die zum Teil durcheinander geratenen Lebensfäden auf spannende Weise zusammenknüpfen, ohne sich freilich auf ein teleologisches Strickmuster à la Bildungsroman einzulassen. Er insistiert von Anfang an auf eine »offene, ungewisse Perspektive«, auf »eine präsentische Erzähltechnik« (S. 15), die ihren komplexen Gegenstand aus den jeweils unmittelbaren Erlebnisperspektiven in verschiedener Beleuchtung zeigt, wobei der belesene Autor sich nicht scheut, Kleists unkonventionelle Vorstöße in die Moderne durch relevante Beispiele von Nietzsche bis Kafka, Heiner Müller und Christa Wolf zu belegen.

Was mich bei der Lektüre dieser umfangreichen Biographie über einen Schriftsteller mit eher sparsamen Lebenszeugnissen und einer lückenhaften Überlieferung zeitgenössischer Dokumente besonders fasziniert hat, ist die Art und Weise, wie es Blamberger versteht, über einen sorgfältig entwickelten zeitgeschichtlichen Rahmen die Gestalt Heinrich von Kleists mit all seinen Krisen, unverschuldeten und selbstverschuldeten Katastrophen anschaulich zu machen. Obwohl sich der

---

<sup>1</sup> Über: Günter Blamberger: Heinrich von Kleist. Biographie. Frankfurt a.M.: Fischer 2011, 597 S.

<sup>2</sup> Thomas Mann, Heinrich von Kleist und seine Erzählungen. In: Ders., Gesammelte Werke in zwölf Bänden, hg. von Hans Bürgin, Bd. IX: Reden und Aufsätze 1, Frankfurt a.M. 1960, S. 823–842, hier S. 823.

Autor mit seiner Biographie zum Ziel gesetzt hat, nicht die Widersprüche dieses Lebens, das mit dem Selbstmord allzu früh beendet wird, einzubauen und mit vorgefassten Meinungen zu besetzen, gelingt es ihm auf eine vielleicht auch für ihn überraschende Weise nicht nur gezielt Fragen zu stellen, sondern sie auch ebenso gezielt zu beantworten. Er entwickelt allerdings diese Antworten über die erotematische oder dialogische Fragekunst, wie sie Kant in § 50 seiner »Metaphysik der Sitten« empfohlen und dergestalt beschrieben hat: »Der Lehrer leitet durch Fragen den Gedankengang seines Lehrjüngers dadurch, daß er die Anlage zu gewissen Begriffen in demselben durch vorgelegte Fälle bloß entwickelt (er ist die Hebammen seiner Gedanken)«.<sup>3</sup> Kleist praktizierte diese Methode in seinem inspirierenden Essay »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, wobei man Reden in diesem Fall durchaus auch durch Schreiben ersetzen könnte. Es zeichnet die Biographie außerdem aus, dass sie das Werk Kleists in ihre Frage- und Interpretationskunst einbezieht. In der Tat: Kleist »experimentiert ohne Schutz«, wie Blamberger im Hinblick auf Leben und Werk pointiert formuliert, »mit Explosivstoffen, die 100 Jahre später das Gehäuse der Tradition sprengen werden« (S. 16).

Schon im ersten Kapitel macht Blamberger die gefährliche Experimentierfreudigkeit ohne Schutz mit einer sprechenden Gegenüberstellung einer wichtigen Warnung in Diderots »Physiologie« deutlich, die Kleist, wie es keineswegs untypisch für ihn zu sein scheint, bei einem Kutschenunfall in den Wind geschlagen oder vergessen hat. Er und seine Schwester Ulrike kommen dank der wetterwendischen Fortuna mit dem Leben davon. Nicht von ungefähr fragt Kleist in seinem Bericht an Wilhelmine von Zenge (21. Juli 1801): »Also an ein Eselsgeschrei hieng ein Menschenleben? Und wenn es geschlossen gewesen wäre, darum hätte ich gelebt?« (DKV IV, S. 246) In diesem Kapitel entwirft Blamberger auf kurzem Raum eine eindrucksvolle Exposition, die Zeichen setzt für das ganze Unternehmen, das in den folgenden 13 Szenen oder Akten bei allen Brüchen in der Lebensgeschichte und der Person ein in sich stimmiges Porträt eines der größten Sprachkünstler der deutschen Literatur liefert, zusammengefügt aus vielen mosaikartigen Elementen. In allen Kapiteln demonstriert Blamberger einen souveränen Überblick über die Kleistforschung, die er auch in Stichworten in den Anmerkungen kommentiert. Er bewahrt allerdings in der gesamten Biographie seinen unabhängigen kritischen Blick, bietet dem Leser auf Schritt und Tritt neue Einsichten in die komplizierte Person Kleists und sein Werk und zeigt überdies oft neue überraschende Zusammenhänge auf. Nicht selten weist er auch auf eingefahrene und obsolete Sichtweisen älterer und jüngerer Kleistgelehrter hin, durchaus in rücksichtsvoller Kürze, wie zum Beispiel im Hinblick auf die notwendigen Korrekturen der so streng als schulmeisterlich verurteilten Liebesbriefe an Wilhelmine von Zenge. Indem Blamberger den zeittypischen Geschlechterdiskurs auffächernt, in welchem die Frau gar als »Haustiere« (Kant) apostrophiert wird, und unter anderem auf Rousseaus programmatische Schrift

---

<sup>3</sup> Immanuel Kant, Die Metaphysik der Sitten. In: Ders., Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 7, Darmstadt 1968, S. 618.

›Emile‹ (1762) und relevante Zeugnisse von Fichte bis Jean Paul verweist, macht er deutlich, dass Kleists Belehrungen Wilhelmens keineswegs als so sonderbar und brutal zu veranschlagen sind, wie manche Interpretoren meinen. Er hätte in diesem Kontext noch durchaus Schiller ins Gespräch ziehen können, der seltsamerweise in dieser Biographie keinen besonderen Stellenwert erhält, obwohl gerade er im Hinblick auf Kleist manche charakteristische Ähnlichkeiten aufweist. Stattdessen wird Schiller einseitig als Idealist etikettiert und im Gegensatz zu Kleist als jemand vorgestellt, »der an eine aufsteigende Entwicklung der Menschheit mit Hilfe der Kunst glaubt« (S. 384). Im Theater der Grausamkeit, so sei wenigstens angemerkt, steht der Dramatiker und Autor des ›Verbrechers aus verlorener Ehre‹, der ›Räuber‹ und der ›Johanna von Orleans‹ Heinrich von Kleist höchstens graduell, aber bestimmt nicht essentiell nach.

Es ist jedoch eindrucksvoll, wie es Blamberger bewerkstelligt, trotz der zeitweise dürftigen Überlieferung relevanter Dokumente Kleists Herkunft zu schildern, seine Sozialisation nach aristokratischem Muster (S. 26), seinen gradlinigen Bildungsweg, den gemeinsamen Unterricht mit seinem Vetter Carl von Pannwitz, der 1795 »mit einem Pistolschuss« (S. 27) ebenfalls seinem Leben ein frühes Ende setzte, dem Gastspiel an einer Privatschule in Berlin, die er gemeinsam mit zwei anderen Vettern besuchte, bis der plötzliche Tod des Vaters ihn 1788 nach Frankfurt an der Oder zurückrief. Diese Unregelmäßigkeit im Lebensweg wird sich auch später nicht ändern, als der einstige Kindersoldet wegen eines energisch angestrebten Bildungsprogramms von der militärischen Karriere Abschied nimmt und durchaus autodidaktisch zu studieren beginnt, dabei vor allem seinen ausgedehnten philosophischen und naturwissenschaftlichen Interessen folgend.

Blamberger zeigt an verschiedenen Beispielen, wie bei Kleist vom ersten Brief an diese Gattung zu einem eminenten »dichterischen Experiment – und Übungsfeld«, gewissermaßen zu einer »Vorschule der Dichtung« (S. 34) wird. Die anregenden Interpretationen der Briefe und der Werke Kleists gehören zu den besonderen Vorzügen von Blambergers Biographie, wobei es sich von selbst versteht, dass er nicht allen Dramen und Prosaarbeiten dieselbe Aufmerksamkeit und hermeneutische Lesekunst widmen konnte und wollte. Zu den Höhepunkten seiner Auslegungsexerzitien zähle ich die Interpretation folgender Werke: ›Der zerbrochne Krug‹, ›Amphitryon‹, ›Penthesilea‹, ›Die Hermannsschlacht‹, ›Der Findling‹, ›Michael Kohlhaas‹ und ›Der Zweikampf‹. Auch die Schilderung von Kleists Reisen von 1800 bis 1802, einschließlich der umsichtigen Durchleuchtung der verschiedenen Lesarten der als Geheimnis inszenierten Würzburger Reise bis hin zu den Aufenthalten in Paris und der Gegenwelt in der Schweiz, gehört gleichermaßen zu den spannenden Kabinettstücken wie die Darstellung der orientierungslosen Phase mit dem häufigen, zum Teil erzwungenen Ortswechsel von 1802 bis 1807. Dadurch rückt nicht nur Heinrich von Kleists spezifische Eigenart im Zusammenhang der Zeitgeschichte, sondern auch die für ihn charakteristische Erfahrung der Diskontinuität in seinem Leben glaubhaft nahe, so dass man hier getrost einen überlieferten Ausspruch Kleists von dem ansonsten nicht gerade vertrauenswürdigen Eduard von Bülow zitieren kann. Kleist soll verkündet haben: »In mir ist nichts beständig, als die Unbeständigkeit.« (LS 108)

Das Kapitel »Totentänze und Schlachtgesänge« veranschaulicht mit der Kurzgeschichte um Friedrich Dahlmann und Karl Friedrich von dem Knesebeck, der beinahe das Opfer einer leichtsinnigen Handlung Kleists geworden wäre, das wachsende politische Engagement des Dichters gegen Napoleon. Der protokolierte »Schlachtenbummel« (S. 359) bietet außerdem einen überzeugenden zeitgeschichtlichen Hintergrund zu dem »operativen Geschichtsdrama« (S. 366) seiner »Herrmannsschlacht«. Wie Schiller war auch Kleist schon aus dem finanziellen Zwang heraus ein unermüdlicher Projekteschmied. Fast wäre es ihm in Berlin in den Jahren 1810 und 1811 als Journalist mit den »Abendblättern«, einem »Medium unabhängiger und freier Diskussion« (S. 396), gelungen, Fuß zu fassen, als er dann bitter enttäuscht Ende März 1811 das Zeitungsexperiment aufgeben musste, weil immer restriktivere Zensurmaßnahmen dem Blatt seine Grundlagen entzogen hatten.

Das Scheitern seiner vielen Versuche, ein nützliches und anerkanntes Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu werden, und die ausweglose politische Situation der Zeit, wie er sie kommentierte, tragen meiner Ansicht nach wesentlich zu seinem Entschluss, Selbstmord zu begehen, bei. Er führt die Motive nahezu vollständig in dem vielzitierten Brief an Marie von Kleist (10. November 1811) auf und protokolliert das Gefühl der Ausweglosigkeit ebenso prägnant wie anschaulich: »Aber ich schwöre Dir, es ist mir ganz unmöglich länger zu leben; meine Seele ist so wund, daß mir, ich möchte fast sagen, wenn ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe thut, das mir darauf schimmert« (DKV IV, 508). Ich finde nach wie vor die hier zusammengefassten Beleggründe, wenn sie auch inzwischen in der Addition vielleicht etwas »banal« erscheinen mögen, wie Günter Blamberger anmerkt (S. 461), durchaus einleuchtend. Doch der eigenwillige Autor dieser perspektivenreichen Biographie stellt in dem Kapitel mit dem Reiztitel »Ökonomie und Anökonomie des Opfers« eine andere Lesart vor. Sie lautet folgendermaßen:

Kleists Freitod wird uns als Ausdruck eines destruktiven Charakters begreiflich, der sich dem aller Natur eingeschriebenen Zwang zur Selbsterhaltung ein Leben lang entzieht, der Freiheit als einen Akt begreift, der die eigene Selbsterhaltung notwendig verletzen muss. Wobei der destruktive Akt zugleich ein schöpferischer Akt ist. Denn ohne die Aufgabe jeglicher Sicherheit ist Neues im Leben nicht möglich und nicht in der Kunst (S. 462f.).

Was den destruktiven Charakter Kleists betrifft, so knüpft Blamberger hier an eine Beschreibung aus den »Denkbildern« Walter Benjamins an. »Der destruktive Charakter«, so heißt es hier, »kennt nur eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: räumen. Sein Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Raum ist stärker als jeder Haß.«<sup>4</sup> Der destruktive Charakter ist nach Benjamin außerdem »der Feind des Etui-Menschen«, und am Schluss folgt der bestimmt nicht mehr auf Kleist zutref-

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, Der destruktive Charakter. In: Ders., Gesammelte Schriften, hg. von Tillman Rexroth, Bd. IV, I, Frankfurt a.M. 1972, S. 396–398, hier S. 396.

fende Satz: »Der destruktive Charakter lebt nicht aus dem Gefühl, daß das Leben lebenswert sei, sondern daß der Selbstmord die Mühe nicht lohnt«.<sup>5</sup>

Es ist meiner Ansicht nach keineswegs auszuschließen, dass Kleist unter günstigeren äußereren Bedingungen weiterhin destruktive Akte in »kühne, höchstgreifende geniale Literatur verwandelt hätte. Doch Blamberger versteht Kleists Abschiedsbriebe und die Veranstaltungen zum Gemeinschaftstod mit Henriette Vogel als eine Inszenierung, die »einer Ökonomie des Opfers« folgt, und zwar in zweifacher Hinsicht: »Die Abschiedsbriebe entwerfen ein Autorbild für die Nachwelt. Sie zeigen den Freitod als ein Opfer für die Kunst. Zugleich zeigen sie die Kunst, sich aufzuopfern für das Richtige« (S. 463). Das ist zweifelsohne eine unkonventionelle Erklärung von Kleists Selbstmord, aber mir scheint trotz allem die außerordentliche Qualität von Kleists Dramen und Novellen nach wie vor die einzige andauernde Empfehlung für die Nachwelt zu sein, wobei ich allerdings vermute, dass mir Günter Blamberger beipflichten und nicht ohne heitere Ironie erwidern würde: »Das versteht sich doch von selbst«. Ich muss jedoch außerdem gestehen, dass ich die so genannte »Todeslitanei«, die spielerische, wie Spiegeltexte aufeinander zugeschriebenen Wortpaletten von Kleist und Henriette Vogel nicht als ein »Stück Weltliteratur« (S. 464) begreifen kann. Die Texte sind durchaus bewusst auf naive Weise erfunderisch, reihen übermäßig Zitate, Anspielungen, Kosenamen, eine Vokabelflut mit unterschiedlichen semantischen Trefferquoten, zum Teil in parodistischer und ironischer Absicht aneinander.

In dem abwechslungsreichen Kapitel über Kleists »Nachruhm und die Aktualität eines Moralisten in postheroischer Zeit« weist Blamberger die anhaltende Wirkung von Heinrich von Kleists Werk bis in die unmittelbare Gegenwart nach – von Martin Mosebach, Albert Ostermaier, Alexander Kluge, Heiner Müller, Gert Jonke bis hin zu Herta Müller, Elfriede Jelinek und Daniel Kehlmann. Das Schlusskapitel der Biographie bildet in Anlehnung an »rowohls deutsche enzyklopädie« ein enzyklopädisches Stichwort. Günter Blamberger entwickelt hier in der Form von fünf kurzen Thesen zentrale Aspekte von Kleists »Faszination von riskanten Bewegungen« (S. 488). Dieser vernachlässigte Aspekt macht auf ein zentrales Thema bei Kleist aufmerksam, wie der »Kontrollverlust und der spürbare, aber nicht begreifbare und jederzeit transitorische Umschlag vom Amorphen in Ordnung und oft wieder zurück ins Chaos« führt – und zwar nicht nur im Sport, sondern auch in der Kunst im »Analogen des Lebens« und des Todes (S. 498). Pointiert formuliert Blamberger deswegen gegen Ende seiner Biographie: »Kleist ist in seinen Novellen und Dramen ein Krisen- und Katastrophenspezialist«. Man kann dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels dazu gratulieren, dass er Blambergers außergewöhnliche Kleist-Biographie mit einem Preis für das beste Sachbuch in den Geisteswissenschaften ausgezeichnet hat.

---

<sup>5</sup> Benjamin, Der destruktive Charakter (wie Anm. 4), S. 397f.

Joachim Pfeiffer

## KRIEG UND FRIEDEN

### Zur Kleist-Biographie von Peter Michalzik<sup>1</sup>

Ein besonderes Verdienst der Biographie von Peter Michalzik besteht darin, dass er gleich zu Beginn auf das schwierige Geschäft des Biographen hinweist, der sich oft mit Bruchstücken herumschlagen muss, mit unbeglaubigten Abschriften, konkurrierenden Deutungsansätzen, mit Leerstellen, die er mit Vermutungen auffüllt, mit Spekulationen, die unbefriedigend bleiben. Man könnte auch sagen: Der Autor reflektiert die hermeneutische Versuchung, Zusammenhänge zu konstruieren, wo der Textbefund keine oder keine eindeutigen hergibt. Als Beispiel für den unsicheren Boden, auf dem sich der Kleistbiograph bewegt, führt Michalzik den längsten Brief an, den Kleist geschrieben hat (S. 15f.): den Brief an Martini vom März 1799 (DKV IV, 19–35). Das Original ist verschollen, die Erstpublikation (1846 durch Eduard von Bülow) geht auf eine Abschrift des Martini-Schülers Albanus zurück, die aber ebenfalls nicht mehr existiert.<sup>2</sup> Michalzik gibt zu bedenken, »wie wenig Kleist wir oft wirklich in Händen halten, wie dünn der Faden ist, der in die Vergangenheit reicht, und wie dünn somit das Eis ist, auf dem sich eine Biographie bewegt.« (S. 16) Es spricht für die Redlichkeit des Verfassers, diese Schwierigkeiten am Anfang zu reflektieren, denn an biographischen Spekulationen wird auch er sich beteiligen. Insofern handelt es sich um eine selbstkritische Reflexion, die manche der späteren einseitigen Statements relativiert.

---

<sup>1</sup> Über: Peter Michalzik: Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher. Biographie. Berlin: Propyläen 2011, 560 S. Zitate aus diesem Buch werden mit Angabe der Seitenzahlen im fortlaufenden Text belegt.

<sup>2</sup> Gegenüber der Zuverlässigkeit des Albanus wurden zu Recht Bedenken geäußert. Siehe Wilhelm Amann, Gute Noten. Der Schüler Kleist in den Aufzeichnungen des Carl Eduard Albanus. In: Brandenburger Kleist-Blätter 7 (1994), S. 47–52, hier S. 48, Anm. 8. In der Tat lässt der Begleitbrief des Albanus Zweifel an seiner Verlässlichkeit aufkommen, wenn er z.B. schreibt, Kleists Vetter Pannwitz habe sich »oft, bitterlich weinend, an die Brust des Lehrers« Martini geworfen und geklagt, ihn habe die Natur stiefmütterlich behandelt, während dem Vetter Heinrich »das Schwierigste so leicht« werde. Seine brieflichen Mitteilungen könnten, so fährt der Schreiber nicht ohne Anmaßung fort, eine »Folie« abgeben für Kleists späteren literarischen Ruhm (ebd., S. 49).

Im Kleist-Jahr 2011 sind mindestens sechs neue Kleistbiographien erschienen.<sup>3</sup> Michalziks »Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher« ist eine davon. Der Autor berichtet in einem Interview mit der »Zeit«, wie ihn diese Publikationsflut – die ja schon vor 2011 einsetzte – erschreckte, dass ihm aber schnell klar wurde, »dass keine der Biografien das erfüllte, was ich von meinem eigenen Buch erwartete.«<sup>4</sup> Er selbst habe »anschaulich und auf dem Stand der Forschung« eine Antwort auf die Frage geben wollen, »wer dieser Kleist war, zumindest soweit man das wissen kann«. Dabei sei ihm das *Erzählen* einer Geschichte besonders wichtig gewesen: »Alles andere – gelehrt Wissen und genaue Textexegese – nötigt einem vielleicht Ehrfurcht ab. Aber ich möchte mich dem Menschen nähern. Und das Gefühl haben, dass ich ihn verstehe.«<sup>5</sup> Dieser Hinweis scheint mir für die Beurteilung seines Projekts wichtig zu sein: Sein Ziel ist es nicht so sehr, eine (weitere) wissenschaftliche Biographie zu liefern, sondern den historischen Abstand zu überbrücken, der das Leben Kleists von den heutigen Menschen trennt. Das Buch wendet sich nicht primär an Kleist-Kenner und -Experten, sondern an eine breite Leserschaft. Deswegen stützt sich Michalzik vor allem auf die Kleist-Briefe, die er einer oft genauen, zum Teil überraschenden Lektüre unterwirft, und nur sekundär auf die Werke, die er in die historischen Lebenskontexte einfügt.

Diesem Ziel, eine Übersetzungsarbeit zwischen heute und damals zu leisten und dem heutigen Leser den »fremden« Kleist verständlicher zu machen, ist er insgesamt – und zum Teil auf erfrischende und unkonventionelle Weise – gerecht geworden. Mit erzählerischer Leichtigkeit, in knappen, pointierten Sätzen, vermittelt er biographische Details, die er anschaulich vor den Augen des Lesers entfaltet, manchmal auch buchstäblich in Szene setzt. Das gilt z.B. für die dialogische Inszenierung von Gesprächen, wie dem zwischen Kleist und Köckeritz, den Kleist wie ein »gefallener Engel« um eine Anstellung bittet (S. 233–235). Anschaulichkeit gewinnt die Schilderung ganz besonders bei der militärischen Laufbahn Kleists von 1792–1799, die ja nicht nur seine Jugend, sondern auch seine Kindheit prägte. Michalzik schildert viele Einzelheiten, die dem Kleist-Kenner bekannt sein mögen, dem Laien aber überraschend neu sein dürften. So erlebt vor den Augen des Lesers die Stadt, in der Kleist mit seinem Garde-Regiment mehrere Jahre lang stationiert war: Potsdam, damals die größte Garnisonsstadt Preußens. »Potsdam war nicht Paris, aber es gab keinen modäneren, lebendigeren, interessanteren Ort, an dem man in Preußen zwischen 1795 und 1799 leben konnte.« (S. 24) Man stellt sich den jungen Kleist vor, wie er sich in dieser modernen, lebensfrohen Stadt, einer »Insel der Lustbarkeiten« (S. 25), bewegte. Wir erfahren, dass es eine große Zahl von Wirtshäusern, Cafés, Bierschenken und Billardtischen gab. Ein Drittel der rund 30 000 Einwohner waren Soldaten, die das Stadtbild und das Leben der Stadt prägten. Kleist schloss sich dort einer bildungsbeflissenenen Offi-

<sup>3</sup> Näheres hierzu in den Buchbesprechungen von Klaus Müller-Salget in Zeitschrift für deutsche Philologie 130 (2011), S. 609–621.

<sup>4</sup> So Peter Michalzik in einem Gespräch auf »zeitonline«: »Kleist war der Erste, der nicht wusste, was er tat«; [www.zeit.de/kultur/literatur/2011-11/peter-michalzik-kleist/komplettansicht](http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-11/peter-michalzik-kleist/komplettansicht) (13.7.2012).

<sup>5</sup> »Kleist war der Erste, der nicht wusste, was er tat« (wie Anm. 4).

zierschicht an, die später an der Reform des preußischen Staates maßgeblich beteiligt war (S. 27). Wir erfahren etwas über das Exerzieren, das Wacheschieben in der Kälte, die Bekanntschaften und das gesellschaftliche Leben Kleists.

Bei all diesen Schilderungen erhält *die Topographie* besondere Aufmerksamkeit, über die Kleist sich ganz ausschweigt: die des Schlachtfeldes. Das Buch macht eindringlich bewusst, dass der Kindersoldat Kleist seine schlimmsten Erfahrungen keinem Brief oder anderen biographischen Dokumenten anvertraut hat.

Dabei nahm Kleist schon mit 15 Jahren an der Belagerung und Kanonade von Mainz teil, in die sein Garde-Regiment verwickelt war. Er erlebt am 21. und 22. Mai 1793 »eines der schwersten Bombardements seiner Zeit« (S. 48). Auch an der Schlacht von Pirmasens nimmt er teil, über deren Gräuel eine Zeitung berichtet: »Da sah man Tote und Blessierte liegen. Der eine hatte keinen Kopf, der andere kein Bein, der dritte keinen Arm, und schrien, dass Gott erbarmt« (S. 55). Umso erstaunlicher sind Kleists Erinnerungen an diese Zeit, die er acht Jahre später »voller Entzücken«, gewissermaßen als Kontrastprogramm zu den Schrecken des Krieges, niederschreibt:

Vor mir blühte der Lustgarten der Natur – eine concave Wölbung, wie von der Hand der Gottheit eingedrückt. Durch ihre Mitte fließt der Rhein, zwei Paradiese aus *einem* zu machen. 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. (DKV IV, 251; Brief an Adolphine von Werdeck, 28.7.1801)

Nichts von Schützengräben, von Verwundeten und Toten, nichts von Angst und Entsetzen. Michalzik führt dem Leser diesen überraschenden Kontrast deutlich vor Augen. Dann stellt er Vermutungen darüber an, wie sich diese Leerstelle erklären lässt. Seiner Ansicht nach haben sich die Grausamkeiten des Kriegs in die Brutalitäten des Werks geflüchtet; das Schweigen der autobiographischen Zeugnisse findet sich in den literarischen Texten kompensiert. Anders gesagt: Das Verdrängte kehrt literarisch verwandelt wieder, wenn Gehirne spritzen, Kinder an die Wand geworfen, Mord und Totschlag blutig inszeniert werden.

Diese These hat einiges für sich. Man kann sich vorstellen, dass die frühen, Kindheit und Jugend prägenden Kriegserlebnisse Kleists seine Phantasiestruktur nachhaltig beeinflusst und das Werk, wenn nicht an der Oberfläche, so doch in der Tiefenstruktur bestimmt haben. Aber überspannt Michalzik nicht den Bogen, wenn er den Krieg als Hauptthema aller Werke bezeichnet: »Vom ersten Stück an spielt der Krieg in dem, was Kleist schrieb, eine Hauptrolle. [...] Sicher aber ist, dass Kleist vom Thema Krieg besessen war. Alle seine Stücke handeln vom Krieg. Selbst ›Der zerbrochne Krug‹ und ›Amphitryon‹ haben als Hintergrund eine Kriegshandlung.« (S. 201) Solche Verallgemeinerungen sind zwar eindrucksvoll, aber sie unterwerfen das Werk thematischen Zwängen, die ihm nicht gerecht werden. Auch wenn es im ›Zerbrochenen Krug‹ in den historischen Schilderungen der Frau Marthe und beim möglichen Militärdienst Ruprechts um Krieg geht: Im Zentrum des Stücks steht die Aufdeckung der Tat Adams, der über sich selbst zu Gericht sitzt. Und natürlich ist Amphitryon aus Kriegsgründen abwesend, aber das

ist nur eine äußere Voraussetzung für die komplizierte Doppelgängerhandlung, in der Fragen der Identität verhandelt werden.

Nachdenklich macht eher die Behauptung Michalziks, dass die Sphäre des Kriegs zum eigentlichen »Refugium« Kleists geworden sei (S. 59): zu einem Element, in dem und aus dem heraus er produktiv wurde. Noch in der Gefangenschaft von Pontarlier und Châlons-sur-Marne (1807) scheint es ihm besonders gut zu gehen, so dass er entspannt an seinen Texten arbeiten kann. Aber wie immer sind die Dinge bei Kleist komplizierter und widersprüchlicher: Er verlässt die militärische Laufbahn gegen den Rat zahlreicher Freunde, um sich ganz seiner geistigen Bildung zu widmen. Er begründet den Abschied vom Militär damit, dass ihm der »Soldatenstand« verhasst geworden sei, »weil er etwas durchaus Ungleichartiges mit meinem ganzen Wesen in sich trägt, so verhaßt, daß es mir nach und nach lästig wurde, zu seinem Zwecke mitwirken zu müssen« (DKV IV, 27; Brief an Christian Ernst Martini, 19.3.1799). Wenn ihn die frühen Kriegserfahrungen ein Leben lang prägen, dann im Modus der Ambivalenz: der Anziehung und Abstoßung.

Kein Zweifel besteht darüber, dass die »Herrmannsschlacht« eine kriegerische Handschrift trägt, mehr noch: dass sie wie eine »Anweisung zum Volksaufstand« oder wie ein Drehbuch zum Guerillakrieg gelesen werden kann. Das Stück wird für Michalzik zum aktuellsten Drama, weil es »den Terroristen zum Thema der Literatur« macht (S. 351). Seine Ausführungen hierzu sind außerordentlich interessant, auch deswegen, weil der »Guerillakrieg« von al-Qaida sich zur Bedrohung des neuen Jahrhunderts entwickelt hat. Die in der »Herrmannsschlacht« beschriebene neue Kriegstaktik gleicht der Strategie der heutigen Terroristen schon deshalb, weil in beiden Fällen mit allen erlaubten und unerlaubten Mitteln für die Erreichung des Ziels gefochten und jede Anerkennung des Kriegsrechts und fundamentaler Menschenrechte verweigert wird.

Mag sein, dass die »Herrmannsschlacht«, wie Michalzik schreibt, *kein* Fremdkörper in Kleists Werk ist (S. 350); mag sein, dass sich die neue Kriegstaktik, die hier gestaltet wird, nicht nach den Ideen der preußischen Reformer, sondern nach dem österreichischen Propagandaapparat richtete (S. 351ff.). Zu widersprechen aber ist dem Autor, wenn er von seinem Gefühl spricht, Kleist hätte sich in seiner vaterländischen Begeisterung auch »den Nazis an den Hals geworfen« (S. 359). Kleists nationale Emphase verdankt sich dem Hass auf den »Besatzer« Napoleon, sie hat weder etwas mit nationalsozialistischen Welteroberungsplänen noch mit Fremdenhass und Antisemitismus zu tun. Kleist schreibt am 5. Februar 1801 an Ulrike: »In Gesellschaften komme ich selten. Die jüdischen würden mir die liebsten sein« (DKV IV, 198). Michalzik legt selbst großen Wert darauf, Kleist im Zusammenhang mit der antisemitischen Deutschen Tischgesellschaft (deren Mitglied Kleist war) von jedem Antisemitismus-Vorwurf freizusprechen. Kleist habe sich sogar mit den Juden des Jahres 70 identifiziert und an einem Drama »Die Zerstörung Jerusalems« gearbeitet (S. 448f.). Man kann sich Kleist wohl als Terroristen, nicht aber als Faschisten vorstellen.

Im »Prinzen von Homburg« geht es sicher um Fragen des Krieges, es geht aber auch, so schreibt Kleist selbst, um »mancherlei Beziehungen«<sup>6</sup> und um die Frage, ob die Subordination des Prinzen wirklich affirmativ gemeint ist.<sup>7</sup> Michalzik betont einseitig die abschließende Identifikation mit dem Kurfürsten, die eine ganz neue Gemeinschaft zwischen Fürst und Untertan begründe:

Weil der König voll und ganz auf die Treue seines Volkes bauen kann, deswegen ist er nicht zu besiegen, sagt das Drama. Aus dieser neuen Kraft kommt der Ruf: »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« Diese Gemeinschaft ist bereit zum Krieg. Insofern ist der »Homburg« nicht nur ein zarter, zurückgenommener, sondern auch ein radikali-sierter »Herrmann«. (S. 374)

Michalzik fährt hier schwere Geschütze auf (um in der Sprache des Kriegs zu bleiben). Er versteht das Stück als Hommage an den Untertanengeist und als »Kriegspropaganda«. Kleists Drama verbinde sich »sowohl mit der tyrannischen Seite des alten Absolutismus als auch mit dem Totalitarismus kommender Zeiten« (S. 375). Ein monarchiefreundliches Stück sei es allemal. Zu einem solchen Schluss kann man nur kommen, wenn man die Beziehungsebene Prinz-Kurfürst-Natalie ausblendet und den kriegerischen Appell am Ende für bare Münze nimmt (oder als übereinstimmend mit der Autorintention). Dass man auch zu anderen Einschätzungen kommen kann, zeigen schon die reservierten Reaktionen des Hofes auf das Stück. Eine andere Deutung ergibt sich, wenn man die Rivalität des Prinzen und des Kurfürsten um Natalie in Rechnung stellt. Dann entdeckt man die verborgene Kritik am Kurfürsten, der zwei Regelverstöße (den des Prinzen und den Nataliens<sup>8</sup>) unterschiedlich bewertet und den Rivalen durch eine Willkürentscheidung dem Tod überantwortet. Erst in dem Moment, in dem Homburg alle Ansprüche auf Natalie aufgibt, entschließt sich der Fürst zu größerer Milde. Insofern ist das Stück nicht nur ein Kriegs-, sondern auch ein Beziehungs drama. Es führt den Kurfürsten in seiner Eifersucht vor, die sich bis zur (geplanten) Tötung des Rivalen versteigt.

So politisch Michalzik den »Homburg« versteht, so sehr neigt er bei dem Rätsel der Würzburger Reise zur entschiedenen Entpolitisierung. Die bisherigen Hypothesen (Industriespionage, Freimaurertreffen, Phimoseoperation) hält er für zeit-abhängig und damit für wenig aussagekräftig. Außerdem: »An dem Missverständnis zwischen brieflichem Aufwand, den Kleist zur Verheimlichung betrieb, und einem relativ banalen Geheimnis, das sie offenbaren, kommt keine dieser Hypothesen vorbei.« (S. 119) Dass es sich um ein »relativ banales Geheimnis« gehandelt habe, ist freilich schon wieder eine Hypothese, wenn auch keine mit inhaltlicher Zielbestimmung. Ihr scheint jedoch das große Gewicht zu widersprechen, das Kleist der Reise beimisst, ebenso wie die fast ängstliche Geheimhaltung, auf die er von An-

---

<sup>6</sup> So im Brief an seinen Verleger Reimer vom 21.6.1811 (DKV IV, 496).

<sup>7</sup> Klaus Müller-Salget hat dieser Frage einen Aufsatz gewidmet, in dem er detailliert auf die Beziehungsstrukturen des Dramas eingeht. Vgl. Klaus Müller-Salget, »Prinz Friedrich von Homburg. Ein »vaterländisches« Schauspiel »mit mancherlei Beziehungen«. In: Der Deutschunterricht 63 (2011), H. 1, S. 44–53.

<sup>8</sup> Vgl. Müller-Salget, »Prinz Friedrich von Homburg« (wie Anm. 7), S. 48f.

fang an Wert legt. Für Michalziks These spricht allerdings die Unentschlossenheit bezüglich des Reiseziels, die die Würzburger Reise (deren Ziel ursprünglich Wien war) von Anfang an bestimmt. Das Ziel dieser Reise, so Michalzik, sei völlig privater Natur gewesen, und so unbestimmt wie das Reiseziel selbst. Im Grunde sei es um die Aufarbeitung der Liebe zu Wilhelmine aus der Ferne, im Briefwechsel, gegangen; um die Hoffnung auf eine Festigung der Beziehung aus der Distanz, mit dem möglichen Ziel der Eheschließung; um die Entfaltung eines Lebensplans, der an die Stelle des Reiseziels getreten sei (S. 125). Das Sympathische an dieser Auffassung: Die mühevolle Suche nach einem konkreten Ziel wird aufgegeben und durch ein formales (Selbstentfaltung, Schreiblust, das Reisen) ersetzt. Allerdings werden Michalziks Formulierungen hier so verschwommen und unkonkret wie die These selbst: »Es geschah etwas in Würzburg [...], was man mit dem Aufgehen einer Blüte vergleichen kann. Kleist verwandelte sich.« (S. 128) Das ist nun nicht gerade ein großer Erkenntnisgewinn. So wird die Würzburger Reise wohl auch weiterhin ein Rätsel bleiben, wobei zu den bisherigen Hypothesen nun die neue tritt, dass es kein wirkliches Rätsel gab (vgl. S. 474, Anm. 54), jedenfalls kein bestimmtes Ziel, zu dem hin Kleist unterwegs gewesen wäre.

Zu einer anderen viel diskutierten Frage nimmt Michalzik Stellung, allerdings ohne zu einem eindeutigen Ergebnis zu kommen. Es ist die Frage nach Kleists möglicher Homosexualität, die sich immer wieder an dem schwärmerischen Brief an Pfuel, geschrieben am 7. Januar 1805, entzündet hat. Michalzik weist zunächst im Zusammenhang mit der Freundschaft zu Brockes auf die Unklarheit der Bedeutungszuschreibungen hin:

Man muss deswegen nicht gleich vermuten, dass Kleist homosexuell war, wie mehrfach geschehen. Es ist eher eine sich verwischende erotische Trennschärfe, die sich in den Briefen abzeichnete. Kleist setzte Brockes an seine eigene Stelle und an die Stelle seiner Braut, die Beziehungen gingen in seiner Vorstellung durcheinander. (S. 147)

Hundert Seiten später, im Blick auf den Pfuelbrief, heißt es dann: »Gleichzeitig ist dieser Brief ein eindeutiges [...] Zeichen von latenter oder ausgelebter Homosexualität. Darüber kann es kaum einen Zweifel geben, auch wenn man sich damit sehr schwer getan hat [...]. Man weiß nicht, was es da zu zweifeln gibt.« (S. 253) Möglicherweise kommt der Autor hier im Verlauf seiner langen Arbeit an dem Buch zu unterschiedlichen Beurteilungen, ohne die früheren Positionen den späteren anzugeleichen. Ein paar Seiten weiter liest man: »Die Frage, ob Kleist schwul war, passt nicht zu ihm.« (S. 256) Es gab zu Kleists Zeiten sicher eine Unsicherheit der Begrifflichkeit, auch wenn das Vorbild der Griechen, an dem sich klassische Autoren ausrichteten, die Rede über gleichgeschlechtliche Beziehungen erleichterte (Kleist selbst sprach ja von der »Gesetzgebung des Lykurgus« und von dessen »Begriff von der Liebe der Jünglinge«; DKV IV, 336). Für die Interpretation dieser Briefstellen scheint mir ein anderer Begriff ausschlaggebend zu sein: der des Freundschaftskults, der im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert die erotisch getönte Freundschaft zwischen Männern diskursiv regelte. Er äußerte sich vor allem schriftlich in leidenschaftlichen Briefen und ist als eigene Diskursformation anzusehen. Formulierungen wie »Ich liebe dich« oder »Ich küssé dich« waren selbst-

verständliche Bestandteile dieses Diskurses. Die Frage ist, ob sich Kleists Freundschaftsdiskurs noch innerhalb dieses Rahmens bewegte oder ob er ihn deutlich überschritt. Die Erwähnung der »Gesetzgebung des Lykurgus« und dessen »Liebe der Jünglinge« scheint eher für das Zweite zu sprechen.

Bevor sich Michalzik Kleists Tod nähert, bringt er eine detaillierte Darstellung von Kleists letztem großem Projekt, den *»Berliner Abendblättern«*. Man erfährt viele Einzelheiten, was verdienstvoll ist, denn im Bewusstsein der Öffentlichkeit dürfte der Zeitungsmacher Kleist eher unterbelichtet sein. So informiert uns Michalzik über die Entstehungsumstände des Artikels zu Caspar David Friedrichs *»Der Mönch am Meer«* und über Kleists redaktionelle Bearbeitung, wodurch der Text (der in der Erstfassung auf Brentano und Arnim zurückgeht) vielschichtiger und vieldeutiger wurde (S. 407). Besonders anschaulich beschreibt Michalzik den Kampf Kleists mit Iffland, der in den *»Abendblättern«* zum Teil verdeckt ausgetragen wurde: »Die Schlacht war jetzt richtig eröffnet.« (S. 412) Dabei wird deutlich, wie gefährlich das Spiel Kleists mit dem mächtigen Theaterintendanten war, der direkt dem Minister Hardenberg unterstand, und dass die Niederlage in diesem Kampf nicht unwesentlich zu Kleists Resignation beigetragen hat. Und noch etwas Anderes wird in diesen Ausführungen sichtbar: Kleists Kampf um die *»Berliner Abendblätter«* war auch deswegen so quälend, weil er mit endlosen Verbeugungen und Verbiegungen gegenüber der Obrigkeit verbunden war, die eigentlich nicht zu Kleist passten. Er bewegte sich von Zugeständnis zu Zugeständnis, bis hin zu dem Angebot, aus den *»Abendblättern«* ein *»halb-ministerielles Blatt«* zu machen (S. 443). Vielleicht war dieser charakterliche Einbruch der Anfang vom Ende seines Lebens.

Der Schluss des Buches handelt von Kleists Ende, und hier wartet Michalzik mit einer Überraschung auf: Kleist habe die Lage seiner Freundin Henriette Vogel vor oder nach dem tödlichen Schuss so arrangiert, dass ihre Position der sterbenden heiligen Magdalena in Simon Vouets gleichnamigem Gemälde glich: »Die tote Frau befindet sich auf dem Bild auf Knien, halb sitzend, halb liegend, nach hinten in die Arme des einen Engels gesunken.« (S. 465) Kleist kannte und schätzte dieses Bild, wie sein Brief vom Juni 1807 an Marie von Kleist bezeugt. Klaus Müller-Salget hat inzwischen im Einzelnen aufgezeigt, dass die Behauptung von der knienden Stellung der toten Henriette Vogel nicht zu halten ist.<sup>9</sup> Nach übereinstimmenden Zeugenaussagen saßen Vogel und Kleist »Fuß an Fuß«, sie in rückwärts gesunkener Position.<sup>10</sup> Interessant scheint mir an Michalziks These dennoch zu sein, dass er dadurch offensichtlich das Bedürfnis Kleists noch stärker unterstreichen will, den Tod zu inszenieren und durch seine Zurichtungen der Welt ein Schauspiel zu liefern, das möglichst bald öffentlich bekannt werden sollte. Schon die Ähnlichkeit der Doppeltötung mit jener in der *»Verlobung in St. Domingo«* ist Beweis genug, dass sich für Kleist noch im Todesaugenblick Realität und

---

<sup>9</sup> Vgl. Klaus Müller-Salget, Henriette Vogel als Sterbende heilige Magdalena? Eine Klarstellung. In: KJb 2011, S. 163f.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu die Zeugnisse von Johann Friedrich Stimming und Friedrike Stimming (MA III, 798, 800).

künstlerische Inszenierung vermischen. Vielleicht ist es auch kein Zufall, dass Michalzik diese abschließende These etwas bescheiden in den »Epilog« des Buches verlegt, also in ein literarisches Genre. Über das Kontrafaktische der These würde man deshalb gern hinwegsehen, nicht aber über die Behauptung, das ikonographische Arrangement beweise Kleists Glauben an ein Weiterleben nach dem Tod und an Engel, die die Seelen der Verstorbenen in den Himmel tragen (S. 466).

Wie man sieht, bietet Michalziks Biographie eine ausgesprochen anregende Einführung in Kleists Leben für den Laien, und eine zum Streit anregende Lektüre für den Kleist-Experten. Das Vergnügen, welches das Buch dem Leser bereitet, röhrt nicht zuletzt von der knappen, pointierten Diktion her, die es von der ersten Seite an kennzeichnet. Immer wieder ist der Autor bemüht, die biographischen Fakten in einen größeren historischen Kontext einzufügen und sie, nicht zuletzt gefördert durch sein Erzähltalent, dem Leser anschaulich und lebendig vor Augen zu führen. Dabei zitiert er neben Kleists Briefen zahlreiche weitere Dokumente, die mitunter ein neues Licht auf Lebenszusammenhänge werfen oder sie anders gewichten als bisher gewohnt. An manchen Stellen ist er bestrebt, die Spekulationen einzudämmen (wie bei der Würzburger Reise), an anderen heizt er sie selbst an, arbeitet mit Übertreibungen und Zuspitzungen. Das mag man nicht dem Wissenschaftler, aber dem verzeihen, der sich vor allem als Erzähler versteht und der in dieser Hinsicht wahrscheinlich längst seine Seelenverwandtschaft mit Kleist entdeckt hat.

Bernd Hamacher

## ÄSTHETIK DER NEGATION<sup>1</sup>

Ein Kleist-Buch »Vom Gesetz des Widerspruchs« zu betiteln ist riskant. »Das gemeine Gesetz des Widerspruchs ist jedermann, aus eigner Erfahrung, bekannt; das Gesetz, das uns geneigt macht, uns, mit unserer Meinung, immer auf die entgegengesetzte Seite hinüber zu werfen.« (DKV III, 546) So wird es bekanntlich in Kleists »Allerneuestem Erziehungsplan« bestimmt. Zwar könne man, Walter Hinderer zufolge, »die Beispiele, mit denen der Text diese Einsichten dann veranschaulicht, nicht immer ernst nehmen, und scheinen die parodistischen und provokativen Elemente zu überwiegen« (S. 75) – gleichwohl muss, wer diesen Titel wählt, gewärtigen, dass er sich damit selbst jenem Gesetz unterstellt und zum Widerspruch gegen seine Thesen herausfordert. Was sollte dem Rezessenten unter solchen Auspizien anderes übrigbleiben, als sich mit seiner Meinung »auf die entgegengesetzte Seite hinüber zu werfen«? Damit gehorchte er zwar bloß einem physikalischen, an der Elektrizitätslehre veranschaulichten Gesetz, aber die Suggestion von Kleists Text, dass dieses Gesetz »auch in der moralischen Welt« herrsche (DKV III, 546), wird von Hinderer letztlich nicht in Zweifel gezogen, ist es doch die entscheidende Schaltstelle einer »Ästhetik der Negation«, die er bei Kleist durchgehend aufzeigen möchte.

Aber natürlich erfordert das »Gesetz des Widerspruchs« auch die Selbstanwendung, die das ihm inhärente Paradox ausspielt, das Günter Blamberger wie folgt formuliert hat: »die Zustimmung zur Aussage des Satzes wäre zugleich die Widerlegung ihrer Behauptung und umgekehrt: Der Widerspruch zu ihrer Behauptung bedeutete eine Bestätigung der darin geäußerten Gesetzmäßigkeit.«<sup>2</sup> Daher folgt die Rezension nur der paradoxen Logik des Buchtitels und seines Anspielungshorizonts, wenn sie sich zwischen Widerspruch und Zustimmung bewegt.

Dem Titel folgend, beginne ich mit dem Widerspruch: Hinderers Buch stützt sich, wie die »Nachbemerkung« verrät, »auf verschiedene meiner in Sammelbänden und Jahrbücher [sic!] erschienenen Beiträge, die vor allem, von zwei Ausnahmen abgesehen, zwischen 1997 bis 2006 entstanden sind. Sie wurden aktualisiert

---

<sup>1</sup> Über: Walter Hinderer: Vom Gesetz des Widerspruchs. Über Heinrich von Kleist. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, 207 S., 7 Abbildungen.

<sup>2</sup> Günter Blamberger, Die Novelle als Antibildungsgeschichte. Anmerkungen zu Kleists »Der Findling«. In: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, hg. von Peter-André Alt u.a., Würzburg 2002, S. 479–494, hier S. 487.

und im Sinne der Zielsetzung revidiert.« (S. 193) Der ursprüngliche Erscheinungs-ort der Beiträge wird nicht preisgegeben. Bei drei Kapiteln ist mir eine genaue Nachprüfung möglich, da diese in Sammelbänden erschienen sind, die ich rezensiert habe, und zwar bei den Kapiteln über »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik<sup>3</sup> (S. 125–146) und »Prinz Friedrich von Homburg<sup>4</sup> (S. 147–172) sowie bei dem Kapitel »Schaltstellen einer Ästhetik der Negation<sup>5</sup> (S. 59–85). Alle drei Kapitel sind weder aktualisiert noch revidiert, neue Forschungsliteratur ist nicht eingearbeitet.<sup>6</sup> Bei dem Kapitel zur »Ästhetik der Negation« sind einige formale Fehler, wie etwa verschriebene Titel, korrigiert, ansonsten sind die Partien text-identisch. In meinen Rezensionen vorgebrachte Monita – etwa gegen die Deutung von Natalies angeblichem Rechtsverstoß und gegen die Deutung der vermeintlichen »Verlobungsszene« II,6 in »Prinz Friedrich von Homburg« – ignoriert Hinderer, was natürlich sein gutes Recht ist. Müßig wäre es, jene Einwände noch einmal aufzutischen, zumal die gleichen Texte im vorliegenden neuen Kontext ja nicht mehr dieselben sind.

Aber ich muss noch einen Augenblick beim Widerspruch verharren: Während Hinderer in den wiederabgedruckten Texten einige Fehler korrigiert, finden sich gleich in der Einleitung neue, die nicht eben zum Vertrauen in die Sorgfalt der Textredaktion einladen. »Die Marquise von O....« wird zunächst durchgängig zur »Marquise von O.« verstümmelt (S. 7, 9 u.ö.), »Die Herrmannsschlacht« entgegen der von Hinderer verwendeten DKV-Ausgabe nur mit einem »r« geschrieben. Apropos Ausgaben: Nicht nachzuvollziehen ist, warum in manchen Kapiteln dann doch nicht nach DKV, sondern nach älteren Reclam-Ausgaben (also Sembdner) zitiert wird. Oder vielmehr: Es ist vermutlich doch nachzuvollziehen, da bei der Erstveröffentlichung der betreffenden Kapitel nach den Reclam-Ausgaben zitiert worden war. Hier hätte noch etwas redaktionelle Mühe zur Vereinheitlichung der Zitate aufgewandt werden sollen – für Studierende gibt Hinderer in diesem Punkt kein gutes Beispiel.

Eine der zentralen Thesen des Buches ist, dass der Mensch bei Kleist »orientierungslos« sei. Diesen Befund aus der Einleitung (S. 10) liest man bereits wenige

<sup>3</sup> Ursprünglich erschienen in Walter Hinderer (Hg.), Interpretationen. Kleists Erzählungen, Stuttgart 1998, S. 181–215. Vgl. meine Rezension Bernd Hamacher, »Rühreier« oder »Erisäpfel? In: KJb 2000, S. 225–235, hier S. 234.

<sup>4</sup> Ursprünglich erschienen in Walter Hinderer (Hg.), Interpretationen. Kleists Dramen, Stuttgart 1997, S. 144–185. Vgl. meine Rezension Hamacher, »Rühreier« oder »Erisäpfel?« (wie Anm. 3), S. 229f.

<sup>5</sup> Zuerst erschienen als Walter Hinderer, Immanuel Kants Begriff der negativen Größen, Adam Müllers Lehre vom Gegensatz und Heinrich von Kleists Ästhetik der Negation. In: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik, hg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, Würzburg 2001 (Stiftung für Romantikforschung; XII), S. 35–62. Vgl. meine Rezension Bernd Hamacher, Altes Spannungsfeld, neu vermessen. In: KJb 2002, S. 200–209, hier S. 202f.

<sup>6</sup> Eine Ausnahme bildet die letzte Fußnote zum Kapitel über die »Heilige Cäcilie«, wo allerdings Verwirrung im Hinblick auf die Kleist-Ausgaben herrscht: Hinderer spricht von einem »ansonsten genaue[n] Kommentar zur Berlin-Ausgabe« (S. 146, Anm. 70), womit er die BKA meint, die aber bekanntlich keinen Kommentar hat.

Seiten später noch einmal etwas ausführlicher und mit denselben Belegen (S. 14). Von solchen und anderen Redundanzen muss man sich nicht unbedingt stören lassen – misslicher ist, dass im Hinblick auf Kleists Geburtsdatum falsche Gewissheit verbreitet wird, wenn Hinderer den 18. Oktober nennt (S. 19), ohne zu erwähnen, dass es sich dabei um das Datum aus dem Kirchenbuch handelt, das in der Forschung inzwischen mehrheitlich zugunsten des von Kleist selbst angegebenen 10. Oktobers in Zweifel gezogen wird. Zu den Rätseln um Kleists Würzburger Reise verweist Hinderer auf die Biographie von Gerhard Schulz (vgl. S. 22, Anm. 1), ohne Klaus Müller-Salgets maßgebliche Vorläuferschaft in dieser Frage zu erwähnen.<sup>7</sup>

Ansonsten können die im ersten Kapitel unternommenen »Anläufe, sich von Heinrich von Kleist ein Bild zu machen« (S. 13–32), durchaus als gelungen bezeichnet werden. Das Verfahren, Kleists schwer fassbare Persönlichkeit durch pointierte Selbst- und Fremdzuschreibungen einzukreisen, führt in der Tat zu einer plastischen Silhouette, die auf knappem Raum wichtige Züge vor Augen führt oder in Erinnerung ruft. Für Hinderers Kleist-Verständnis zentral sind dann die folgenden beiden Kapitel: »Antinomien in Heinrich von Kleists Welt- und Selbstverständnis« (S. 33–57) und das bereits erwähnte »Schaltstellen einer Ästhetik der Negation«. Hinderer führt immer wieder Vorstellungen und Zitate von Wieland, Schiller, Novalis, Hölderlin, Schelling und anderen an, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen zeitgenössischen aufklärerischen, idealistischen und romantischen Konzepten und den Vorstellungen Kleists zu ermitteln. Er bezeichnet in diesem Zusammenhang Kleists Kant-Krise als »Episode in seiner Mentalitätsgeschichte« und Anlass zu einer »Neurorientierung«, »welche die mehr oder weniger schlichte eindimensionale Aufklärungsposition von 1799 durch ein gegensätzliches Denken ersetzt« (S. 45). Bei der Untersuchung dieses Denkens liefert Hinderer allerdings keine genaue Analyse des »Allerneuesten Erziehungsplans«, wie der Titel des Buches erwarten lässt, sondern stützt sich zunächst maßgeblich auf den Text »Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten« aus den »Berliner Abendblättern«, bei dem Kleists Verfasserschaft nicht erwiesen ist. So kann er nun durchaus innovative Thesen zu Kleists »dialektische[m] Denken« (S. 57) entwickeln, doch ist es schade, dass er diese Thesen nicht mit einer genauen Interpretation der »kanonischen« Texte Kleists – neben dem »Erziehungsplan« vor allem die »Marionettentheater«-Schrift – verknüpft. Dies hat zur Konsequenz, dass Kleists problematische Gleichsetzung von physischer und moralischer Welt von Hinderer allen aufgewiesenen Ambivalenzen zum Trotz letztlich doch affirmativ vertreten wird (vgl. S. 37), wie er überhaupt Kleists »Ästhetik der Negation« im Wesentlichen mit derjenigen Adam Müllers identifiziert und die Selbstanwendung verschweigt, die Kleist dazu führte, Müllers Gegensatzlehre anderen Lehren (zum Beispiel des von Müller bekämpften kritischen, und eben nicht vor-kritischen, Kant) ihrerseits entgegenzustellen. Nur scheinbar paradox wirken dadurch Hinderers Interpretationen entgegen seinem erklärten Anspruch (vgl. S. 59) doch immer wieder in letzter Instanz harmonisierend.

---

<sup>7</sup> Vgl. Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 41–50.

Von seinen Prämissen her ist es konsequent, dass Hinderer *»Penthesilea«* mit Blick auf Schillers *»Jungfrau von Orleans«* interpretiert und als »Parallelaktion« bezeichnet (S. 87–102). Die konzentrierte Parallelektüre erbringt wertvolle Einblicke in die noch immer nicht erschöpfend untersuchten intertextuellen Bezüge Kleists zu Schiller, doch wird man fragen dürfen, wieso Hinderer einen wesentlichen Unterschied der Protagonistinnen darin erkennt, dass Penthesilea in der Wahl ihres Gegners eine »freie[ ] Entscheidung«, eine »selbständige[ ] Handlung« ermöglicht werde (S. 94), wo doch die Fremdbestimmung durch den Gott durch die Fremdbestimmung durch die Mutter ersetzt wird, die zwar dem Amazonengesetz widerspricht, aber ebenso wenig eine autonome Wahl Penthesileas ermöglicht.

Im Kapitel »Seinsausstand als Lebensfeier: Der Todesdiskurs im zeitgeschichtlichen Kontext« (S. 103–123) wird ein breites Panorama vom »Ackermann aus Böhmen« über Goethe, Schopenhauer, Kierkegaard und Freud bis zu Heidegger und Jaspers entfaltet. Das Fazit lautet, dass sich »Kleists Äußerungen und Darstellungen höchstens graduell, nicht aber essentiell« vom romantischen Todesdiskurs unterschieden (S. 123). Manches wird hier zu umstandslos übereinandergeblendet: Der von Schubert beschriebene »Wunsch nach der Erlösung von der Individuation« im Selbstmord wird bei Schopenhauer keineswegs »ganz ähnlich« als »Befreiung« und »Aufgehen im Ganzen« interpretiert (S. 112) – im Gegenteil führt der Selbstmord in der Deutung, die Schubert ihm gibt, für Schopenhauer gerade nicht zur Befreiung vom tyrannischen Willen zum Leben, der moralisch durchschaut und asketisch verneint werden müsse.

Etliche Belege, die Hinderer in diesem Kapitel anführt, stammen aus zweiter Hand, genauer aus den Händen Walther Rehms<sup>8</sup> und Rudolf Ungers.<sup>9</sup> Ich zögere, dieses Verfahren zu monieren, wie es philologisch eigentlich geboten wäre, wird doch damit an zwei respektablen Vertreter geistesgeschichtlicher Literaturforschung erinnert. Nach dem »Gesetz des Widerspruchs« erwächst so aus Negativem Positives: Nicht das geringste Verdienst des Buches ist es, dass Hinderer aus einem heutzutage kaum noch anzutreffenden breiten Fundus an ideengeschichtlicher Gelehrsamkeit schöpfen kann, den er mit dem neueren methodischen Stand der Kleist-Forschung zu vermitteln sucht. Dass der neuere Stand nicht der neueste ist, muss man dabei, wie bereits erwähnt, in Kauf nehmen, doch angesichts des Gewinns sollte man diesen Preis zu zahlen bereit sein. Der Saldo bei der Lektüre dürfte in jedem Fall im Plus liegen.

Zweifelsohne wäre die positive Bilanz noch deutlicher ausgefallen, wenn Hinderer das »gegensätzliche« Verfahren über die wiederabgedruckten Arbeiten hinaus an weiteren Texten Kleists erprobt und dadurch der Forschung neue Einsichten und Anregungen vermittelt hätte. Stattdessen behandelt das letzte Kapitel »Kafka

---

<sup>8</sup> Vgl. Walther Rehm, *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*, Halle 1928.

<sup>9</sup> Vgl. Rudolf Unger, *Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems in Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik*, Frankfurt a.M. 1922.

und Kleist: eine komplexe Verwandtschaft« (S. 173–191), mit einer Parallellektüre von Kleists »Charité-Vorfall und Kafkas »Ein Brudermord« – gewiss ein origineller Abschluss, doch wenn Hinderer Kafkas Postkarten-Äußerung an Max Brod: »Kleist bläst in mich, wie in eine alte Schweinblase« (bei Hinderer falsch mit Artikel: »Der Kleist [...]«), als Zwischenüberschrift nutzt (S. 174), ist seine Analyse in diesem Fall besonders unterkomplex, weil er Claudia Liebrands *close reading* dieses Satzes<sup>10</sup> nicht kennt.

Damit das »Gesetz des Widerspruchs« in Kraft bleiben kann, ist ein kommunikativer Zusammenhang von Meinungen, Äußerungen und Beweisführungen erforderlich. Es ist gut, dass Walter Hinderer mit der Summe seiner Beschäftigung mit Kleist nicht nur persönlich Bilanz zieht, sondern gezielt den agonalen Duktus von Kleists Schreiben im breiten ideengeschichtlichen Kontext aufnimmt. Man darf bei seinen Befunden weder stehenbleiben noch hinter sie zurückfallen.

---

<sup>10</sup> Vgl. Claudia Liebrand, Kafkas Kleist. Schweinsblasen, zerbrochne Krüge und verschleppte Prozesse. In: Textverkehr. Kafka und die Tradition, hg. von Claudia Liebrand und Franziska Schößler, Würzburg 2004, S. 73–99, hier S. 73–80.

Patrick Hohlweck

## »WAS DAS, BEIM JUPITER! / FÜR EINE SPRACHE IST!«<sup>1</sup>

»Du wirst nicht voreilig sein, politische Folgerungen aus diesem Schritte zu ziehn, über dessen eigentliche Bedeutung ich mich hier nicht weitläufiger auslassen kann« (DKV IV, 391), schreibt Heinrich von Kleist am 25. Oktober 1807 an seine Halbschwester Ulrike. Der in Rede stehende Schritt ist die von ihm zuvor geschilderte Möglichkeit, in seinem letztlich nicht zustande gekommenen Verlag den napoleonischen ›Code civil‹ zu verlegen. Diese Erwägungen wurden von Kleists Verwandtschaft offenbar als so kompromittierend empfunden, dass versucht wurde, die diesbezüglichen Briefstellen unleserlich zu machen.<sup>2</sup>

Es ist eben das Verhältnis von ›politischen Folgerungen‹ und ›eigentlichen Bedeutungen‹, vielleicht auch deren Unlesbarkeit, das zu klären bis heute die Beschäftigung mit der im zeitlichen Umfeld des Briefes entstandenen ›Herrmannsschlacht‹ gefordert ist, ja das das Kerngeschäft der ›Herrmannsschlacht‹-Forschung betrifft. Und das, obwohl ja »[e]igentlich«, so Kai Bremer im Nachwort der von ihm 2011 besorgten Studienausgabe, »klar sein [dürfte], was von der *Herrmannsschlacht* zu halten ist«.<sup>3</sup> Dass dieser Einschätzung schließlich nicht, zumindest nicht zwingend, zuzustimmen ist, macht auch Bremer in seinem Kommentar deutlich. Barbara Vinkens konzise, im Kleist-Jahr 2011 erschienene Studie über ›Bestien. Kleist und die Deutschen‹ stellt gar einleitend fest: »Selten ist ein Text so brutal gegen das, was schwarz auf weiß in ihm steht, gelesen worden. Selten haben ganze Generationen von Lesern einem Stück so blind Gewalt angetan.« (S. 9)

Die komplizierte und vergleichsweise gut aufgearbeitete Rezeptionsgeschichte von Kleists Stück steht in Vinkens Essay denn auch nicht zu systematischer Betrachtung an. Vielmehr erfahren einige der wirkmächtigsten Haltungen zur ›Herrmannsschlacht‹ hier eine Zusitzung: Als Bekenntnisse einer literaturwissenschaftlichen »Verliebtheit in die politische Wirkungsmacht von Dichtung« (S. 11) versteht Vinken sowohl die sich aus der Übernahme der affirmativen Lektüre der ›Herrmannsschlacht‹ als Manifestation proto-nationalsozialistischer Ideologie, deren Sprachrohr Kleist zum bedingungslosen Kampf gegen die Franzosen bzw.

<sup>1</sup> Über: Barbara Vinken: Bestien. Kleist und die Deutschen. Berlin: Merve 2011, 95 S.

<sup>2</sup> Vgl. Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 92.

<sup>3</sup> Kai Bremer, Nachwort. In: Heinrich von Kleist, Die Herrmannsschlacht. Ein Drama. Studienausgabe, hg. von Kai Bremer in Zusammenarbeit mit Valerie Hantzsch, Stuttgart 2011, S. 145–166, hier S. 145.

die Juden aufruft, herschreibende Tilgung des Textes aus einem kleistschen Textkorpus, als auch die Carl Schmitt folgende These von der ›Herrmannsschlacht‹ als Partisanendichtung, als Vorschlag einer preußischen Heeresreform nach spanischem Vorbild, die den Partisanenkampf als strategische Enthegung des Krieges gegen Napoleon entwirft. Partisanenkrieg und traditioneller Krieg, als deren Tableau die ›Herrmannsschlacht‹ also jeweils herangezogen wurde, eint nun eins: Beide beziehen ihre Legitimation aus einem Angriff auf das zu schützende, unversehrt zu haltende »Innerste[ ], Eigenste[ ]« (S. 19) des Hauses und der Familie durch den Vater oder Gatten, als Raum der *patria potestas*. Kleist betreibe dagegen, so Vinken, eine »Zersetzung der nationalen Ideologie seiner Zeit« (S. 10), indem er den zeitgenössischen National- und Gründungsmythos, der sich auf den Befreiungskampf eines heroischen Germanentums beruft, dementiere: Zunächst durch die Darstellung eines gänzlich undeutschen, unheroischen Herrmanns, den weder eine erkennbare Freiheitsbegeisterung noch die fürsorgende Geste des Haus- oder Landesvaters auszeichnet; und der, damit einhergehend, eine Umlagerung des Krieges in den Binnenraum der Familie veranlasst, also in den Raum, der durch den Krieg geschützt werden soll. Dadurch verkehrt Herrmann »die klassische Topik des Krieges [...] in allen entscheidenden Punkten« (S. 19). Anstelle eines heldenhaften Krieges, dessen entscheidende Schlacht Kleists Text bekanntlich ersetzt und verbirgt, erkennt Vinken in der ›Herrmannsschlacht‹ »Szenen aus einem viehischen Krieg der Geschlechter« (S. 17), dessen Stoff »Familienbande« (S. 18) sind: Im Horizont der ubiquitären Jagdmetaphorik zeichnet Vinken so einen Herrmann, der die Norm des heroischen Kriegers durch die »systematische« (S. 18) Transformation des Krieges in die Jagd und von Menschen in Tiere verkehrt.

Auch gegenüber der zuletzt in der Kleistforschung vermehrt vertretenen These, Kleists Stück führe, anstatt selbst Propaganda zu betreiben, vielmehr die hinterhältigen, heimtückischen und skrupellosen Mechanismen von Propaganda vor, grenzt Vinken ihr Vorhaben ab. Denn welche Begründung, fragt ›Bestien‹, kann der »fessellose[ ]« (Vs. 1484)<sup>4</sup> Krieg noch haben, wenn er es erfordert, »napoleonischer als Napoleon« (S. 23) zu werden? Die Romaniät der Germanen und Germanität der Römer als die Tilgung einer identitären Differenz, von der her auch eine moralische Norm als Folie für die verwendete Rhetorik zu entwickeln wäre, komplementiert das epistemologische Defizit, das die kriegerisch-trügerische Rhetorik einerseits bedingt, andererseits zu beschreiben erschwert: Vinken schließt hier an die These von der ›Einstimmigkeit‹ der ›Herrmannschaft‹ an – es gibt keine Widerrede gegen Herrmann, ja, es kann keine geben. So kennzeichnet das Stück nicht eine als Agitation zu verstehende Handlungsanweisung, sondern eine präzise »Analyse und Interpretation der historischen Situation« (S. 25).

Vinken enthält sich der Entscheidung, die die Diskussion der ›Herrmannsschlacht‹ zu erfordern scheint, zwischen – einerseits – der Behauptung einer Autonomie literarischer Sprache und einem sie operationalisierenden Gebrauch, sowie – andererseits – einer literarischen Unübertragbarkeit gegenüber der materia-

---

<sup>4</sup> Hier und im Folgenden zitiert nach DKV II.

len Rationalität politischer Praxis. Dennoch erweist sich ihre Lektüre als anschlussfähig: Die Institution des dauerhaften Ausnahmezustands als eines Zustands der totalen Destruktion (vgl. S. 20ff.) setzt sich immer ab gegenüber einer Kriegsordnung, über deren »logisches Ende« sie hinaus geht. Eben diese kriegerische Ordnung geht in Vinkens Lektüre der ›Herrmannsschlacht‹ in eine symbolische Ordnung ein, innerhalb derer das Stück ein »zweistufiges, intertextuelles Palimpsest« ist, dessen Material »antike[ ] Texte und deren zeitgenössische Rezeption« sind (S. 36). Folgt man Vinken, ließe sich argumentieren, dass die ›Herrmannsschlacht‹ so die unhintergehbare Nivellierung von Innen und Außen, Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit sowie Herrmann und Napoleon in der rhetorischen Verschleierungspraxis als der inkommensurablen Fuge zwischen Aussage und Aussageweise des Textes bereits reflektiert – anstelle einer Selbst-Aufhebung oder Neutralisierung seiner selbst trägt sich das Stück jedoch, wie die Verfasserin nachvollziehbar macht, quer in die dichterische Tradition des germanischen Nationalmythos ein.

Dass Kleists Herrmann innerhalb der Reihe der Aktualisierungen des Arminius-Mythos – die Studie geht nur exemplarisch auf Klopstocks ›Hermanns Schlacht‹ ein – eine Sonderstellung als einziger »negative[r] Hermann« (S. 28) einnimmt, ist Vinken zufolge nicht mit einem alle Mittel heiligenden, bedingungslosen Befreiungswillen gegenüber den ausländischen Usurpatoren zu erklären. Kleists Herrmann ist ein Tyrann, der die legitime Gewalt gegen eine tyrannische, illegitime Gewalt durch eine einzige, alles verheerende Gewalt ersetzt, indem er in die *patria potestas* eingreift; und dessen deutsche ›Rechtschaffenheit‹ nur noch mit einem Vorwissen um den Arminius-Mythos und die auf Tacitus' ›Germania‹ zurückgehende Diagnose des sittenstrengen, aufrichtigen germanischen Nationalcharakters erkennbar wird. Kleist, so Vinken, arbeitet gerade nicht an der Essentialisierung dieser ursprünglich römischen Zuschreibung wie etwa Klopstock oder auch Fichtes ›Reden an die deutsche Nation‹, sondern entlarvt diese als rhetorisch effektive »Metalepsis« (S. 46).

Insofern durchkreuzt Kleist aber nicht nur die Arminius-Tradition, sondern auch zwei weitere seiner Intertexte: Mit dem alttestamentarischen Buch der Richter 19,29 und dem Verginia-Mythos aus Livius' ›Ab urbe condita‹ werden von Vinken zwei häufig angeführte Referenzergänzungen für die ›Herrmannsschlacht‹ aufgerufen. Besonders letztere jedoch hintertriebt Kleists Stück: Das Gründungsopfer der Verginia, deren Opferung durch den Vater die Restitution der *patria potestas* und der *res publica* bewirkt, »Politik in Geschlechterpolitik« gründet (S. 58). In Gestalt der namenlosen, fürchterlich misshandelten Hally jedoch verfängt »des Vaterlandes Sinnbild« (Vs. 2549) nicht republikanisch; die Grundlegung der Republik wird von Kleist gründlich »verhunzt« (S. 62): Die von Livius supponierte Opposition von Innen und Außen wird von Herrmanns Bestrebungen, die eben diese Opposition nicht kennen, zersetzt. Stattdessen übernimmt, so die Argumentation Vinkens, das Stück die Topik des Frauenopfers, die von Herrmann in dem strukturellen Ununterscheidbarkeitsraum, der der Ausnahmezustand auch ist,<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002.

pervertiert wird: So ist »[d]er Krieg [...] in der ›Herrmannsschlacht‹ grundsätzlich das sexuell konnotierte Begehrn, zu überschreiten und einzudringen« (S. 50). In den eleganten Stellenlektüren, die Vinken vornimmt, gelingt es ihr, diese These eindrücklich zu unterstützen, wobei sie auch hier Impulse der – auch neuesten – Forschung einzubinden weiß. Nicht nur in der homoerotisch getönten Anspielung des orientalisierten, »fashionable« (S. 45) Herrmann, der nichts wünscht, als dem römischen Kaiser zu erliegen, sieht Vinken Indizien für den »Krieg [...] auf sexuellem Gebiet« (S. 52), der sich vornehmlich um die »Lippe« (S. 49) dreht, die in einem dreifachen Sinn als Grenzfluss, »als Tork sowie als ›Schamlippen als Schwelle zum – weiblichen – Körper« (S. 50) in Vinkens Interpretation wirksam wird.

Der Kampf um den weiblichen Körper im Dienste der Begründung eines sozialen Körpers wird besonders virulent in Vinkens Lektüre der »[o]bszöne[n]« (S. 66) Episode um die massenvergewaltigte Hally. Der Name Hallys als »verstümelter Nachhall, Echo des Jagdrufes Halali« (S. 59) verweist, so Vinken, bereits auf die zweite »durchgehende Hintergrundmetapher für die deutsche Befreiungsschlacht« (S. 53): die der Jagd. Der Pervertierung der *patria potestas*, die Kleists Herrmann betreibt, tritt so nämlich schließlich eine »Vertierung« – im Sinne einer »Ver-Tierung« – »alles Menschlichen« (S. 24) hinzu. In den sexuell aufgeladenen Jagdszenarien, die Vinken beschreibt, wird das Personal des Stücks zu Wölfen, Schafen, Bären, Jägern und Hirten; die geschändete Hally durch die »von Herrmann geleitete[ ] Zerlegung vollends zur Jagdbeute« (S. 56). Entsprechend seinem Gegenstand kulminiert Vinkens Essay in der Lektüre der unmenschlichen Zerfleischung des Ventidius, bei der die Fürstin, von ihrem Mann als sexueller Lockvogel eingesetzt, »entmenschlicht« (S. 18), nämlich »ganz wörtlich zur Bärin« (S. 72) wird. Hier inszeniert das Stück die »Menschenjägerei« (Vs. 1076) als »Lustjagd« (DKV III, 430), wie sie auch die, möglicherweise weniger ambige, Ode ›Germania an ihre Kinder‹ vorschlug. Vinken illustriert Herrmanns Schlacht und die ›Herrmannsschlacht‹ als »Sexjagdspiel« (S. 73), dessen Einsatz die Frauen und Kinder des Landesvaters sind. Zugleich tritt der für Vinken »entscheidende Intertext der ›Herrmannsschlacht‹« (S. 72) hier hervor: Ovids ›Metamorphosen‹. Wie die Hally-Episode sich im verstümmelten Nachhall ihres Namens von der Metamorphose der Echo herschreibt, wird in der Bärenszene, in der »die Göttin der Jagd selbst, Diana-Thusnelda« (S. 72) in ein Tier verwandelt wird, die Metamorphose des Aktaion thematisch. Die Poetologie der ›Herrmannsschlacht‹, so Vinken, wird so schließlich lesbar: Das Stück ist »eine verhunzte Version von Ovids ›Metamorphosen‹« (S. 72).

Wie ihre Widersacher sind nämlich auch Kleists Germanen im griechisch-römischen Bildungskanon zuhause, worüber sich in ›Bestien‹ schließlich auch der Einsturz der Opposition ›römisch-deutsch‹ herleitet, mithilfe derer eine autochthon germanische Geschichtsschreibung ermöglicht worden wäre. Stattdessen schreibt Kleist laut Vinken die »deutsche Geschichte in die *translatio Romae* zurück« (S. 35) – allerdings als Polemik gegen das für Klopstock und Schiller damit verbundene Versprechen einer »*translatio republica*« (S. 93), sondern als der Logik und »ruinösen Selbstverheerung der römischen Bürgerkriege« (S. 43) folgende »*translatio tyrannis*«

(S. 93). Überzeugend und klar entwickelt Barbara Vinken in ihrer Studie in sechs Schritten die These von der von Kleist betriebenen Rückübersetzung des »Arminius« anhand des Stücks, in dem »Römer und Germanen, Deutsche und Franzosen [...] trotz der nationalistischen Stereotypen seiner Zeit nicht grundverschieden, sondern schlicht dieselben, brüderlich entzweit in der Geschichte ein und derselben Gewalt« (S. 46) sind. »[M]it Stumpf und Stil« (S. 13), wie die sprachlich elegante und anspielungsreiche Abhandlung belegt, kassiert die »Herrmannsschlacht« die Differenz zwischen Romanität und Germanität, zwischen Varus' Iphikon und Herrmanns Pfiffikon zugunsten einer bestialischen Logik der Penetration und macht diese als rein rhetorische Inszenierungen beschreibbar: »Was das, beim Jupiter! / Für eine Sprache ist!« (Vs. 1897f.)

## 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, Münchner 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
- PROF. DR. ANNE FLEIG, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin
- LÁSZLÓ FÖLDÉNYI, Universität für Theater und Film, Budapest, Alsó Zöldmáli út 22, 1025 Budapest, Ungarn
- DR. BARBARA GRIBNITZ, Kleist-Museum, Faberstr. 7, 15230 Frankfurt (Oder)
- HELMUT GRUGGER, Universität Innsbruck, Institut für LehrerInnenbildung und Schulforschung, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich
- CHRISTOPH GSCHWIND, Universität Fribourg, Departement für Sprachen und Literaturen, Avenue de l'Europe 20, 1700 Fribourg, Schweiz
- DR. GUNTER HEINICKEL, TU München, Institut für Verkehrswesen, Augustenstr. 44, 80333 München
- PD DR. BERND HAMACHER, Institut für Germanistik II, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg
- PROF. DR. WALTER HINDERER, Princeton University, Program in Law and Public Affairs, 416A Robertson Hall, Princeton, New Jersey 08544, USA
- PATRICK HOHLWECK, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln
- PROF. DR. MARKUS KRAJEWSKI, Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Medien und Medienkultur, Bauhausstr. 11, 99423 Weimar
- ALEXANDER LAHL, Kavalierstr. 3A, 13187 Berlin
- SIBYLLE LEWITSCHAROFF, c/o Suhrkamp Verlag Pappelallee 78–79, 10437 Berlin
- PD DR. BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie / Cluster „Languages of Emotion“, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin
- PETER MICHALZIK, c/o Frankfurter Rundschau, Karl-Gerold-Platz 1, 60594 Frankfurt am Main

- MARTIN MOSEBACH, c/o Carl Hanser Verlag, Vilshofener Straße 10, 81679 München
- PROF. DR. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich
- PROF. DR. GERHARD NEUMANN, Ludwig-Maximilians-Universität München, Deutsche Philologie, Schellingstr. 3 RG, 80799 München
- DR. MICHAEL NEUMANN, Universität Konstanz, FB Literaturwissenschaft, Fach D 161, 78457 Konstanz
- PROF. DR. STEFAN NIENHAUS, Univ. degli Studi di Foggia, Dip. di Tradizione e Fortuna dell'Antico, Fac. di Lett. e Fil., Via Arpi 170, 71100 Foggia, Italien
- JULE NOWOITNICK, T2, 16a, 68161 Heidelberg
- DR. MICHAEL OTT, Ludwig-Maximilians-Universität München, Deutsche Philologie, Schellingstraße 7, 80799 München
- PROF. DR. JOACHIM PFEIFFER, Pädagogische Hochschule Freiburg, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Kunzenweg 21, 79117 Freiburg
- DR. ELKE PFITZINGER, Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, Department Germanistik und Komparatistik, Bismarckstrasse 1B, 91054 Erlangen
- PROF. DR. DR. H.C. ERNST RIBBAT, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Germanistisches Institut, Stein-Haus, Hindenburgplatz 34, 48143 Münster
- DR. MARTIN ROUSSEL, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln
- PD DR. JOCHEN STROBEL, Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur, Wilhelm-Röpke-Straße 6, 35032 Marburg
- CHRISTINE THEWES, Universität zu Köln, Internationales Kolleg Morphomata, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln
- PROF. DR. MONIKA WIENFORT, Technische Universität Berlin, Fakultät I Geisteswissenschaften, Institut für Geschichte und Kunstgeschichte, FR 4–2, Franklinstr. 28/29, 10587 Berlin
- DR. TAN WÄLCHLI, Universität Basel, Deutsches Seminar, Nadelberg 4, 4051 Basel, Schweiz
- PD DR. DANIEL WEIDNER, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin, Schützenstr. 18, 10117 Berlin

## HEINRICH-VON-KLEIST-GESELLSCHAFT

Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft ist eine internationale literarisch-wissenschaftliche Vereinigung. Ihre Aufgabe besteht, wie in Paragraph 2 ihrer Satzung festgelegt, darin, »das Werk und Leben Kleists durch wissenschaftliche Tagungen und Veröffentlichungen zu erschließen und die in der Gegenwart fortwirkenden Einflüsse seiner Dichtung durch künstlerische, insbesondere literarische Veranstaltungen für eine breitere Öffentlichkeit zu fördern«.

Die Gesellschaft verfolgt ausschließlich und unmittelbar kulturelle und wissenschaftliche Zwecke im Sinne der steuerrechtlichen Bestimmungen über Gemeinnützigkeit. Vom Finanzamt für Körperschaften in Berlin wird sie seit dem 11.07.1980 als gemeinnützig anerkannt. Spenden und Beiträge sind somit steuerlich abzugsfähig.

Die Mitgliedschaft wird erworben durch Anmeldung beim Vorstand, Zahlung des ersten Jahresbeitrages und Bestätigung des Beitrittes durch den Schatzmeister. Beitrittserklärungen können an eine der unten genannten Anschriften gerichtet werden. Der Jahresbeitrag beträgt 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.

Präsident: Prof. Dr. Günter Blamberger, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, Deutschland.

Stellvertreterin: Prof. Dr. Gabriele Brandstetter, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, 12165 Berlin, Deutschland.

Schatzmeister: Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich.

Bankkonto: Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Deutsche Bank Berlin, Konto Nr. 0342022 (BLZ 100 700 24).

Homepage: [www.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de](http://www.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de)  
[www.heinrich-von-kleist.org/](http://www.heinrich-von-kleist.org/)