

# KLEIST-JAHRBUCH

## 2011

Im Auftrag des Vorstandes  
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft  
herausgegeben von  
Günter Blamberger, Ingo Breuer  
und Klaus Müller-Salget

VERLAG J. B. METZLER  
STUTTGART · WEIMAR

Anschrift der Redaktion:  
DR. MARTIN ROUSSEL, SEBASTIAN GOTH,  
Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I,  
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: martin.roussel@uni-koeln.de  
Mitarbeit: Björn Moll, David Vinzentz

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

ISBN 978-3-476-02408-4

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.

© 2011 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  
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell · [www.koeselbuch.de](http://www.koeselbuch.de)  
Printed in Germany  
Oktober 2011

# INHALT

## *50 Jahre Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft*

Klaus Kanzog: Die Gründung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Dokumentation .....	3
-----------------------------------------------------------------------------------------	---

## *Verleihung des Kleist-Preises 2010*

Günter Blamberger: Unberechenbare Seelen. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Ferdinand von Schirach am 21. November 2010 .....	17
Bernd Eilert: Rede auf Ferdinand von Schirach zur Verleihung des Kleist-Preises 2010 .....	22
Ferdinand von Schirach: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2010 .....	30

## *Eröffnung der Ausstellung ›Kleist: Krise und Experiment‹*

Günter Blamberger: »nur was nicht aufhört, <i>weh zu thun</i> , bleibt im Gedächtniss«. Über das Unzeitgemäße an Kleist. Rede zur Eröffnung der Kleist-Ausstellung am 20. Mai 2011 in Berlin .....	37
Günter Blamberger: Du sollst Dir kein Bildnis machen. Rede zur Eröffnung der Kleist-Ausstellung am 22. Mai 2011 in Frankfurt (Oder) .....	43

## *Kleist und die Politik*

Torsten Hahn: »Du Retter in der Not«. Akklamation in »Robert Guiskard. Herzog der Normänner« .....	49
Eva Horn: Herrmanns »Lektionen«. Strategische Führung in Kleists »Herrmannsschlacht« .....	66
Joachim Bumke: Der inszenierte Tod. Anmerkungen zu »Prinz Friedrich von Homburg« .....	91
Kai van Eikels: Politik der starken Abhängigkeiten. Kleists Stumpfheitslehre .	110
Steffen Martus: Die Brüder Grimm und die Literaturpolitik Heinrich von Kleists .....	134

## *Miszellen*

Klaus Kanzog: In memoriam. Walter Müller-Seidel (1. Juli 1918 bis 27. November 2010) .....	157
Klaus Müller-Salget: Henriette Vogel als Sterbende heilige Magdalena? Eine Klarstellung .....	163
Joachim Pfeiffer: Neue Grundlagen für die Kleist-Forschung. Die Münchner Kleist-Ausgabe .....	165
Siglenverzeichnis .....	171
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter .....	172
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft .....	174

50 JAHRE

HEINRICH-VON-KLEIST-GESELLSCHAFT



Klaus Kanzog

## DIE GRÜNDUNG DER HEINRICH- VON-KLEIST-GESELLSCHAFT

### Dokumentation<sup>1</sup>

#### I. Vorgeschichte

Anfang der 1950er-Jahre ließ der Berliner Senator für Volksbildung Prof. Dr. Joachim Tiburtius (11.8.1889–27.5.1967) im Hinblick auf die Förderung kultureller Vereinigungen prüfen, welche Vereinigungen in Berlin nach dem Krieg weiterbestanden und welche ruhenden Vereinigungen ihre Tätigkeit fortsetzen wollten.

*4. September 1953*

Internes Schreiben des Referats für Rechtsangelegenheiten I D2, unterzeichnet: ORR Günther, an die Abteilung Kunst V DI, Betreff: Wiederaufleben der Kleist-Gesellschaft, Bezug: Rücksprache 29.8.1953. (1) Es ist zu prüfen, ob der Verein noch besteht. (2) Bei einer Neubelebung würde es sich nicht um eine Neugründung, sondern um ein Aufleben des z.Zt. »im wesentlichen ruhenden Vereins« handeln. (3) Ansprechpartnerin ist die frühere Geschäftsführerin der Kleist-Gesellschaft Dr. Eva Rothe.

[Kommentar:]

Eva Rothe (26.9.1912–19.9.1962) hatte 1938 bei Robert Holzmann mit der Arbeit »Goslar als Residenz der Salier« promoviert und war danach in die Preußische Akademie der Wissenschaften als Mitarbeiterin an dem von Georg Minde-Pouet geleiteten »Neuen Goedeke« eingetreten. Nach dem Tode Georg Minde-Pouets übertrug ihr die Akademie die Leitung dieses Unternehmens. Doch sah sie sich nach dem Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961 als »Grenzgängerin« gezwungen, diese Stelle aufzugeben. Sie wurde Mitarbeiterin an der von Hans-Egon Hass herausgegebenen Gerhart-Hauptmann-Ausgabe. Durch die Betreuung des Nachlasses

---

<sup>1</sup> Diese Dokumentation beruht auf den im Landesarchiv Berlin aufbewahrten Akten: B Rep 014 Nr. 3287 (Senatsverwaltung für Wissenschaft und Forschung) und B Rep 020 Nr. 5442 (Der Polizeipräsident von Berlin). Ich danke Frau Jennifer Reiche für die Bereitstellung dieses Materials und die freundliche Beratung.

von Georg Minde-Pouet und die regen Kontakte mit Kleist-Forschern hat sie entscheidend zur Kontinuität der Kleist-Forschung beigetragen.<sup>2</sup>

*7. September 1953*

Brief Dr. Eva Rothes an Dr. Marie Hirsch: Antwort auf einen Brief vom 5. September 1953: Zusammenstellung der Einnahmen und Ausgaben der Kleist-Gesellschaft in den Jahren 1936 bis 1943. – Diese Zahlen gingen in die Haushaltsbesprechung zum Thema »Neubelebung der Kleist-Gesellschaft« ein. (Dr. Marie Hirsch war zuständig für »Schriftstellerbetreuung, Literaturpreise, Veranstaltungen von Vortragsreihen und Dichterlesungen, Notstandsprogramme für Schriftsteller, Journalisten und verwandte Berufe«.)

*2. Dezember 1954*

Aktennotiz: Vbldung VDI/JA, App 424: In der Haushaltsbesprechung in der Senatsverwaltung für Finanzen vom 24. November 1954 wurden der Ansatz für die Gründung der neuen Kleist-Gesellschaft und der Zuschussbeitrag (im Rahmen der »Zuschußbeiträge für kulturelle Vereinigungen«) abgelehnt bzw. zurückgestellt.

## II. Initiative Bernd von Kleist

Ein neuer Impuls ging von Bernd von Kleist (30.4.1896–16.12.1976), dem Vorsitzenden des Kleist'schen Familienverbandes und Urgroßneffen Heinrich von Kleists, aus, der die Senatsverwaltung für Volksbildung am 24. Februar 1960 über die von der Landsmannschaft Ostbrandenburg-Neumark geplante Gründung einer Kleist-Gesellschaft informierte.

[Kommentar:]

Bernd von Kleist war der zweite Sohn des Generalleutnants Friedrich von Kleist. Er trat im Alter von 12 Jahren ins Kadettenkorps ein und wurde als 18-jähriger Leutnant im November 1914 schwer verwundet; Prof. Sauerbruch amputierte das linke Bein. Mit dem hohenzollernschen Hausorden und dem EK I ausgezeichnet, nahm er 1918 den Abschied aus dem Heeresdienst. Danach: Landwirtschaftslehre, mehrere Verwalterstellen auf verschiedenen Gütern. 1921 Verheiratung mit Anna-Luise v. Puttkamer. 1934 reaktiviert. Als Oberst gehörte er der Heeresgruppe Mitte bis 1945 an, wo er in enger Verbindung mit General Henning v. Tresckow und der von diesem ins Leben gerufenen Widerstandsbewegung stand. Der einzige Sohn fiel 1944 in Kurland. Nach dem Krieg war er 13 Jahre Güterdirektor der Frhr. v. Schorlemer'schen Weingüter, Forsten und Landwirtschaftsbetriebe, von 1955 bis 1973 Vorsitzender des von ihm wieder »aktivierten« Familienverbandes.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Siehe den Nachruf von Wieland Schmidt und Walter Müller-Seidel, Eva Rothe zum Gedächtnis (Separatdruck der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Berlin 1962).

<sup>3</sup> Ich danke dem derzeitigen Vorstand des Kleist'schen Familienverbandes, Herrn Heinrich von Kleist-Retzow, der diese Details aus dem Leben seines Veters zusammenfasste und für diese Dokumentation zur Verfügung stellte.



24. Februar 1960

Brief Bernd von Kleists an Senator Prof. Dr. Joachim Tiburtius: Bernd von Kleist bittet, die Kleist-Gesellschaft, »die unter ihrem unvergeßlichen Präsidenten, Professor Minde-Pouet, in sehr hoher Blüte stand, wieder entstehen zulassen«. Argumente: (1) Der Ankauf der Kleist-Sammlung Georg Minde-Pouets durch die Wissenschaftliche Zentralbibliothek (nunmehr Amerika-Gedenkbibliothek). (2) Der bevorstehende 150. Gedenktag »des Todes des großen Dichters«. (3) Die briefliche Mitteilung des Berliner Bezirksschulrats Dr. Friedrich Zillmann über die geplanten Gründung einer Kleist-Gesellschaft durch die Landsmannschaft Ostbrandenburg-Neumark anlässlich der Bundestagung dieser Landsmannschaft am 18. Juni 1960 in der West-Berliner Kongresshalle.

[Kommentar:]

Brief mit Randbemerkungen des Senators Prof. Dr. Joachim Tiburtius, der später, im Brief an Bernd von Kleist vom 12. Mai 1960, erklärt: »Daß die Kleist-Gesellschaft in Kürze gegründet werden kann, ist Ihrer Anregung in dem Schreiben vom 24. Februar zu verdanken«. Die Landsmannschaft war ein im Vereinsregister unter dem Namen »Berlin-Mark Brandenburg e.V.« (mit Sitz in Fürstenwalde/Spree) registrierter Vertriebenenverband, der im Briefwechsel »Landsmannschaft Ostbrandenburg Neumark« genannt wird; der Name »Neumark« schloss Landberg a.d. Warthe und Küstrin ein. Der Tagungstermin war mit Bedacht gewählt worden: Seit 1954 war der 17. Juni der »Tag der deutschen Einheit«.

4. März 1960

Brief der Regierungsrätin Dr. Marie Hirsch an Bernd von Kleist (Bad Oeynhausen, Tilsiter Strasse 8) nach Rücksprache mit Prof. Dr. Joachim Tiburtius: (1) »Wir halten es für wenig zweckmäßig, die Kleist-Gesellschaft auf der Grundlage einer Landsmannschaft neu entstehen zu lassen«. (2) Dr. Hirsch teilt die Auffassung Bernd von Kleists, die geplante neue Kleist-Gesellschaft »bedeute das Ende der früheren literarischen Kleist-Gesellschaft«. (3) Vorschläge für die neue Satzung, Mitglieder, Jahresbeiträge u.a. (4) Dr. Zillmann wäre »natürlich als Mitglied willkommen«. (5) Die Kleist-Gedenkfeier kann »unabhängig« von der Gründung der neuen Kleist-Gesellschaft veranstaltet werden. (6) Dr. Hirsch hält es für möglich, im Herbst 1961 mit dem Gründungsaufruf an die Öffentlichkeit zu gehen. (7) Ankündigung einer persönlichen Antwort des Senators (siehe den Brief vom 5. April 1960).

[Kommentar:]

Wortführer der »Landsmannschaft« war Dr. Kurt Gerlach, Studienrat am Max Planck-Gymnasium in Dortmund (1903–1980), der bereits am 17. Dezember 1959 Dr. Helmut Sembdner eingeladen hatte, bei der Gründungstagung der neuen Kleist-Gesellschaft einen Vortrag zu halten.<sup>4</sup> Am 14. Februar 1960 hatte Dr.

---

<sup>4</sup> Vgl. hierzu die Dokumentation der »causa Gerlach« und die Auszüge aus dem Briefwechsel zwischen Eva Rothe und Helmut Sembdner in: Günther Emig und Peter Staengle,

Sembdner geantwortet, er könne dieser Einladung nicht Folge leisten. In den Akten befindet sich die Abschrift des Briefes von Dr. Friedrich Zillmann, Bezirks-schulrat i.R. (Berlin-Friedenau, Fregestrasse 7a) an Bernd von Kleist vom 12. Februar 1960 mit den Informationen über die geplante Gründung. Die »Landsmanns-chaft, die die Unterstützung durch den Kleist'schen Familienverband suchte, hielt es für zweckmäßig, diese Aufgabe Dr. Zillmann (1892–1968) zu übertragen, der vor der Gründung der alten Kleist-Gesellschaft durch die Publikation »Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. Zwei Aufsätze« (Berlin-Halensee 1920) hervor-getreten war.

*10. März 1960*

Brief Bernd von Kleists an den »Senator für Volksbild, z. Hdn. von Herrn (!) Dr. Hirsch«: (1) Dank für das Interesse an der Neugründung der Kleist-Gesellschaft. (2) Verständnis, dass die materielle Hilfe des Senators erst danach erfolgen kann. (3) Will wegen der Liste der Mitglieder der alten Kleist-Gesellschaft mit Dr. Eva Rothe Kontakt aufnehmen. (5) Hoffte, im Laufe des Sommers einmal nach Berlin kommen zu können.

*15. März 1960*

Brief Bernd von Kleists an Dr. Eva Rothe: (1) Feststellung, Zillmann gehöre »gar nicht der Landsmannschaft an, sei vielmehr einer der Mitbegründer der alten Kleist-Gesellschaft«. (2) Rothe soll in einer mündlichen Aussprache mit Zillmann »Mißverständnisse« ausräumen. (Beide kannten sich von früher und lebten in Berlin.) (3) Bernd von Kleist glaubt, »daß Zillmann nichts weiter beabsichtigt, als das, was wir [= der Kleist'sche Familienverband] auch wollen«, und dieselben Zwe-cke verfolgt. (4) Bernd von Kleist erklärt (was er schon Dr. Zillmann gegenüber dargelegt hat), dass er sich nicht als »spiritus rector der neugegründeten Kleist-Gesellschaft aufspielen« wolle.

*22. März 1960*

Brief Dr. Marie Hirschs an Dr. Eva Rothe: (1) Information über den Brief Bernd von Kleists vom 10. März 1960 an die Senatsverwaltung. (2) Vorschlag zur zweck-mäßigsten Werbetätigkeit. (3) Dr. Hirsch kann sich vorstellen, »daß uns die Uni-versitätsbibliothek [der Freien Universität Berlin], vielleicht auch die AGB [= Ame-rika-Gedenkbibliothek] helfen kann«. (4) Dies bleibe einer Fühlungnahme mit Prof. Wieland Schmidt (Direktor der Universitätsbibliothek) und Dr. Moser (Di-ректор der AGB) vorbehalten. (5) »Bevor ich Herrn Dr. Moser frage, möchte ich aber alles mit Ihnen besprechen. Prof. Schmidt werde ich vor unserer Zusammen-kunft anrufen«.

---

»Wir mußten wieder einmal sehr schnell handeln«. Die Wiederbegründung der Kleist-Ge-sellschaft 1960, Heilbronn 2011 (Heilbronner Kleist-Blätter apart; 2).

*5. April 1960*

Brief des Senators Prof. Dr. Joachim Tiburtius an Bernd von Kleist, Entwurf für den Senator über SenDir Sr., abgezeichnet 6/4 und 8/4 Hirsch mit dem Vermerk: »Nach Rücksprache mit dem Vorzimmer des Herrn LSchR Evers wird folgender Satz dem Wunsch des Herrn Senators entsprechend zwischen Absatz 3 und 4 des Briefes eingefügt: »Natürlich ist der gute Wille von Herrn Dr. Zillmann anzuerkennen.« Aspekte des Briefes: (1) Das Literaturreferat hat Bernd von Kleists Plan der Realisierung der Kleist-Gesellschaft dargelegt. (2) Als Zeitpunkt der Neugründung »könnte möglicherweise die 150. Wiederkehr des Todes von Kleist 1961 in Aussicht genommen werden«. (3) Man denkt an einen »Professor der Literaturwissenschaft an der FU« als Präsidenten. (4) Eine »Überstürzung nur um propagandistischer Breitenwirkung willen« wird als »wenig zweckmäßig« angesehen. (5) Man wäre Bernd von Kleist sehr verbunden, wenn dieser seine ursprüngliche Auffassung im Brief vom 24. Februar 1969 aufrecht erhielt. (Kommentar: Man war sich nicht sicher, wie weit Bernd von Kleist mit den Plänen der Landsmannschaft sympathisierte.) (6) Sachlich ist es »unerlässlich«, die Gesellschaft »neu« zu gründen. (7) Vorbehalte gegen Dr. Zillmann.

*4. Mai 1960*

Brief Bernd von Kleists an Senator Prof. Dr. Joachim Tiburtius: (1) Dank für das Schreiben vom 6. April. (2) Bekräftigung, die Familie von Kleist werde nur eine Kleist-Gesellschaft unterstützen, die »auf literaturwissenschaftlicher Grundlage wieder aufgebaut wird«. (3) Mitteilung, Dr. Zillmann habe ihm versichert, die Landsmannschaft Ostbrandenburg-Neumark wolle die Kleist-Gesellschaft *nur* auf dieser Grundlage – nicht etwa als patriotischen Verein um Kleist – neu entstehen lassen. (4) Empfehlung, man solle die von Dr. Zillmann vertretenen »positiven Werte nicht ungenutzt« lassen. (5) Erklärung, die Familie von Kleist wolle sich »nicht in einen Kompetenzstreit über den Träger einer neuen Kleist-Gesellschaft hineinziehen lassen«.

### III. Initiative Dr. Marie Hirsch

In der Senatsverwaltung für Volksbildung stand man dem Plan der Landsmannschaft Ostbrandenburg-Neumark von Anfang an ablehnend gegenüber. Die Mobilisierung der Gegenkräfte ist vor allem dem Engagement und der Umsicht der Regierungsrätin Dr. Marie Hirsch zu verdanken.

[Kommentar:]

Dr. Marie Hirsch (9.6.1903–10.11.1996) wurde in Edenkoben in der Pfalz geboren. Geprägt durch die Freie Schulgemeinde in Wickersdorf, schloss sie sich dem »Neuwerk«, einer offenen Gemeinschaft junger Christen, an. Sie studierte Nationalökonomie in Heidelberg und Freiburg i.Br. und wurde 1928 in Hamburg promoviert; Thema der Dissertation: »Zur Theorie des Konjunkturzyklus«. Doch sah sie danach in der Ausbildung zur Fürsorgerin in Berlin ihre einzige Chance, zu einer dauerhaften Stellung zu gelangen. Nach 1933 stand ihrer Berufsausübung nicht

allein die Mitgliedschaft in der SPD sowie im »Bund der Religiösen Sozialistinnen und Sozialisten Deutschlands«, sondern auch die Tatsache entgegen, dass sie »nicht die richtigen vier Großeltern« hatte; ihr Vater war Jude und starb 1944 in Theresienstadt. Dennoch behauptete sie sich als Fürsorgerin bei der Inneren Mission in Berlin-Friedrichshagen. Nach 1947 entschloss sie sich zum Wechsel in die Kulturpolitik.<sup>5</sup> Sie war auch vielfach publizistisch tätig.

*5. April 1960*

Vermerk des Referats »Allgemeine Kulturpolitik und angewandte Forschung«, IV A/L 405 auf der Rückseite des Briefentwurfs für den Brief an Bernd von Kleist (s.o.). Bestimmung der Positionen: (1) Die Reaktivierung der Kleist-Gesellschaft ist »nicht auf der Ebene der Landsmannschaft möglich«. (2) Prof. Dr. Wieland Schmidt, »mit dem über die Angelegenheit gesprochen wurde«, macht die Werbekraft der Vorbereitungen für die Reaktivierung der Gesellschaft vom Namen des neuen Präsidenten abhängig. (3) Bis zur 150. Wiederkehr des Todes von Kleist im Herbst 1961 könne man so weit gelangen. (4) »Die Aktivität der Landsmannschaft unter Führung des Herrn Dr. Zillmann ist – auch nach der Auffassung von Professor Wieland Schmidt – keineswegs geeignet, die Kleist-Gesellschaft in sachgemäßer Form wieder arbeitsfähig zu machen«. (5) Bernd von Kleist ist hinsichtlich der Person des Dr. Zillmann »unter dem Eindruck mehrerer Briefe des Dr. Zillmann schwankend geworden« (Kommentar: Er bezeichnete sich hier unrichtig als »Mitbegründer« der alten Kleist-Gesellschaft.) (6) Notwendigkeit, sich von der Bundestagung der Landsmannschaft »rechtzeitig zu distanzieren«.

*21. April 1960*

Abteilung »Allgemeine Verwaltung, Haushaltsreferat« IC A/L 405. Brief mit Anlage des Entwurfs einer neuen Satzung an fünf der Gründungsmitglieder, Prof. Dr. Wieland Schmidt, Dr. Fritz Moser, Dr. Eva Rothe, Dr. Bruno Sauer und Dr. Georg Henning. Überliefert ist der Kommentar zum Entwurf von Dr. Sauer (Brief vom 24. April 1960) und der Brief von Dr. Hirsch vom 2. Mai 1960 an ein weiteres Gründungsmitglied, Dr. Kurt Krippendorf (Berlin NW 87, Levetzowstraße 22).

*25. April 1960*

Internes Schreiben im Referat »Allgemeine Kulturpolitik« IV A/L 405, unterz.: Hirsch an IV A/J mit dem Vermerk: »Eilt sehr!« (1) »Die alte Kleist-Gesellschaft ist nicht aktionsfähig, obwohl sie formal, wie von Ihnen in einem Gutachten vor einigen Jahre festgestellt, noch besteht. Sie hatte ihren Geschäftssitz in Frankfurt (Oder). Der Geschäftssitz dort kann nicht gelöscht und deshalb in Berlin nicht eingetragen werden.« (2) »Es dürfte wohl ausreichen, die Gesellschaft unter einem

---

<sup>5</sup> Diese Daten beruhen auf dem Aufsatz von Christa Peter, Zum Gedenken an Marie Hirsch. In: CuS – Christin und Sozialistin/Christ und Sozialist 50 (März 1997), H. 1, S. 47–51. Weitere Angaben finden sich in den Personalakten des Landearchivs A Rep. 001–06 Nr. 8591 und A Rep. 001–06 Nr. 8876.

veränderten Namen, nämlich Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, neu zu gründen«. (3) Hauptaspekte: (a) der in letzter Zeit erkennbare Wunsch nach einer Wiederbelebung der Kleist-Gesellschaft, (b) die Gefahr, dass eine solche Vereinigung »im Gegensatz zur früheren Tradition« auf der Jahrestagung einer Landsmannschaft neu gegründet werden soll. (4) Satzungsentwurf mit 10 Gründungsmitgliedern.

*29. April 1960*

Internes Schreiben IV A/L 405 (Dr. Marie Hirsch) an IV/Ltr (Literaturreferat) mit Vorlage des Satzungsentwurfs mit folgenden Hinweisen: (1) Die Kleist-Gesellschaft ist »eine private Angelegenheit«. (2) Die Satzung hat lediglich Verwaltungscharakter und »stellt keine amtliche Verlautbarung der Senatsverwaltung für Volksbildung« dar. Angeschlossen wird die Bitte, »keine stilistischen Änderungen« vorzunehmen, denn es bestehe »Zeitdruck«.

*5. Mai 1960*

Aktenvermerk Dr. Marie Hirsch IV A/L 405: »Die 7 Mitglieder des Gründungsvorstands, die am 5. Mai 1960 aufgesucht worden sind, haben den Jahresbeitrag in Höhe von je 10,- DM gezahlt. Es sind dies: Prof. Dr. Wieland Schmidt, Dr. Fritz Moser, Dr. Eva Rothe, Dr. Bruno Sauer, Dr. Martin Krippendorf, Dr. Georg Henning, Liselotte Minde-Pouet.«

[Kommentar:]

Zusammen mit diesen sieben Gründungsmitgliedern unterschrieb auch Dr. Marie Hirsch die eingereichte »Gründungssatzung«. Da zu diesem Zeitpunkt noch kein Präsident für die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft benannt werden konnte, fungierte Prof. Dr. Wieland Schmidt als »kommissarischer Geschäftsführer«.

*5. Mai 1960*

Brief Prof. Dr. Wieland Schmidts an den Polizeipräsidenten in Berlin Abt. IV, Vereinsregister: Bitte um Ausstellung einer Registrierbescheinigung. Die Registrierung erfolgte am 6. Mai 1960.

[Kommentar:]

Vordringlich suchte man nun einen geeigneten Redner für den »Start-Vortrag« zur Gründung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und erhoffte in ihm bereits den potenziellen »Präsidenten«. Da dies ein Professor der Freien Universität sein sollte (siehe den Brief des Senators vom 5. April 1960), wandte sich Dr. Marie Hirsch an Prof. Dr. Wilhelm Emrich. Zuvor hatte Prof. Dr. Wieland Schmidt vergeblich versucht, den prominentesten Berliner Germanisten, Prof. Dr. Richard Alewyn, seit 1955 ordentlicher Professor für Deutsche Philologie an der Freien Universität Berlin, für den »Start-Vortrag« und das Präsidenten-Amt zu gewinnen.

*14. Mai 1960*

Brief Prof. Dr. Wilhelm Emrichs an Dr. Marie Hirsch: (1) Vorschlag, »sich sofort mit Herrn Prof. Dr. H.-E. Hass in Verbindung zu setzen«. Dieser könne den

»Start-Vortrag« in diesem Jahr übernehmen. (2) Alternative: »Kleistspezialist ist Prof. Dr. Müller-Seidel (München). Wie er als Vortragender wirkt, kann ich nicht beurteilen. Aber er ist ein sehr gründlicher, exakt interpretierender Literaturhistoriker«.

[Kommentar:]

Hans-Egon Hass, seit 1959 ordentlicher Professor für Deutsche Philologie an der Freien Universität Berlin, Dritter in der Berliner »Ordinarienkette«, zögerte. Weitere Verhandlungen führte Prof. Schmidt nunmehr mit Müller-Seidel, der am 30. September 1960 zusagte. Am 2. Oktober 1960 informierte Prof. Schmidt Dr. Hirsch über Thema und Termin des Vortrags.

*8. Dezember 1960*

Walter Müller-Seidel hält den »Eröffnungsvortrag der neugegründeten Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft« »Die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen in Kleists Lustspiel »Amphitryon«.<sup>6</sup> Am 30. Oktober 1961 wird er auf der Mitgliederversammlung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft per Akklamation zum Vorsitzenden gewählt.

#### IV. Der entscheidende Zeitpunkt

*4. Mai 1960*

Brief: Bernd von Kleists teilt dem Senator Prof. Dr. Joachim Tiburtius mit, die für den 18. Juni 1960 auf der Tagung der Landsmannschaft geplante Neugründung der Kleist-Gesellschaft solle »auf das nächste Jahr verschoben werden«.

*11.–17. Mai 1960*

Briefe Dr. Marie Hirschs an Prof. Dr. Wieland Schmidt (11. Mai), Prof. Dr. Joachim Tiburtius (12. Mai), Dr. Georg Henning (13. Mai), Dr. Fritz Moser (13. Mai), Prof. Dr. Wilhelm Emrich (17. Mai): Mitteilung der Terminverschiebung. Dr. Hirsch glaubt, dadurch Zeit gewonnen zu haben.

*9. Juni 1960*

Brief Dr. Marie Hirschs an Dr. Friedrich Zillmann: (1) Mitteilung, dass die Neugründung der Kleist-Gesellschaft mit dem Namen Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft unmittelbar bevorsteht. (2) »Es wäre sehr begrüßenswert, wenn Sie, verehrter Herr Doktor Zillmann, Ihre Zusage gäben, zum Kreis der Gründungsmitglieder zu gehören«.

*12. Juni 1960*

Brief Dr. Friedrich Zillmanns an Dr. Marie Hirsch: »Gern bin ich bereit, dem Kreis der Gründungsmitglieder ebenfalls anzugehören sowie auf Wunsch ev. bei

---

<sup>6</sup> Gedruckt in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 5 (1961), S. 118–135. – Vgl. auch Klaus Kanzogs Nachruf auf Walter Müller-Seidel in diesem Band, S. 157–162.

der Gründung und Ausgestaltung in Aufsätzen, Vorträgen und sonst aktiv mitzuarbeiten«.

[Kommentar:]

Zu diesem Zeitpunkt liefen bereits die intensiven Vorbereitungen der Landsmannschaft für die Verwirklichung ihres eigenen Plans, so dass die angekündigte Terminverschiebung eine Finte war. Zillmann ließ sich jedoch als Gründungsmitglied nominieren und wurde am 5. Dezember 1964 zum Beisitzer in den Kleist-Vorstand gewählt.

*10. Juni 1960*

Interne Mitteilung Dr. Hirschs mit dem Vermerk: »Äußerst eilig«: (1) »Dr. Henning berichtet, daß – offenbar auf Betreiben des Herrn Schulrat i.R. Dr. Zillmann – doch noch bei der in der kommenden Woche stattfindenden Tagung der Landsmannschaft Brandenburg-Neumark Schulen und Jugendgruppen auf dieser Basis zur Vorbereitung der Gründung einer neuen Kleist-Gesellschaft zusammengerufen werden sollen«. (2) »Dr. Henning wurde von Herrn Gerlach aufgefordert, seine Schule [= die Heinrich-von-Kleist-Schule] daran zu beteiligen«, was Henning ablehnt. (3) Gerlach beabsichtigt »im *Tagespiegel* in der kommenden Woche [noch vor der Besprechung der Landsmannschaft am 17. Juni im Haus der Ostdeutschen Heimat]« seine Pläne zu veröffentlichen. Daher soll die Presse sofort über »unsre Bestrebungen« informiert werden.

*13. Juni 1960*

Brief Dr. Marie Hirschs an Dr. Eva Rothe: (1) Mitteilung des Termins der Beurkundung der Satzung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft: 15. Juni 1960 zwischen 11:30 und 12:00 Uhr im Amtsgericht Berlin-Charlottenburg, Amtsgerichtsplatz am Lietzensee, Beurkundungsstelle. Prof. Schmidt und Dr. Rothe sollen sich dort an den zuständigen Rechtspfleger wenden. (2) Der 15. Juni wird der »gerade noch zulässige Termin« sein. (3) Information, dass »Herr Gerlach Dr. Georg Henning (und vermutlich auch andere Schuldirektoren) zu einer Vorbesprechung anlässlich der Tagung der Landsmannschaft Ostbrandenburg Neumark ins Haus der Ostdeutschen Heimat zur Vorbereitung der Gründung einer Kleistgesellschaft eingeladen« hat und die Presse informieren will. »Ihre mißtrauische Vermutung bestand also bis zu einem gewissen Grade zu recht«.

[Kommentar:]

Zwischen Dr. Marie Hirsch und Dr. Eva Rothe bestanden (ebenso wie zu Prof. Dr. Wieland Schmidt) auch telefonische Kontakte. In diesem Brief rückt nun erstmals Dr. Kurt Gerlach und damit auch ein politischer Aspekt ins Blickfeld. Aufgrund der Aktenlage war zunächst davon auszugehen, dass die Senatsverwaltung für Volksbildung den Plan der Landsmannschaft Ostbrandenburg-Neumark aus zwei Gründen ablehnte: einem formalen, der Unangemessenheit der Namensanerkennung, und einem persönlichen, der Ablehnung Dr. Zillmanns als Sachwalter. Der Senatsverwaltung lag jedoch ein Schreiben des Präsidenten des Bundes der Vertriebenen Krüger an den Staatssekretär Thediek im Bundesministerium für

Gesamtdeutsche Fragen vom 15. Januar 1960 vor, in dem dieser gebeten wird, für die Neuauflage von Gerlachs ›Ostdeutscher Dichtung‹ einen Zuschuss zu gewähren. Hier handelt es sich um das Werk ›Die Dichtung des deutschen Ostens. Umriß zu einer ostelbischen Literaturgeschichte‹ (Berlin: Juncker und Dünnhaupt 1941). Bemerkenswert ist Krügers Begründung für die Bitte um die Gewährung dieses Zuschusses. Krüger verweist auf die »Bestrebungen der sog. ›polnischen Wissenschaft‹ in der Ostzone, eifrig Beweise für den polnischen Charakter ostdeutschen Heimat- und Kulturbodens zu sammeln«. Gerlachs Buch sei die »beste Widerlegung der polnischen Argumente«. Es entsprach der politischen Grundeinstellung des christdemokratischen Senators Prof. Tiburtius, der sich den Aufbau eines neuen Bildungswesens zum Ziel gesetzt hatte, solche revanchistischen Bestrebungen abzuwehren.

## V. Repräsentation

Um die neue Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft der Öffentlichkeit zu präsentieren, war es unerlässlich, über die notwendigen sieben Gründungsmitglieder hinaus prominente Persönlichkeiten für die Ziele der Gesellschaft zu gewinnen. Wenn im Weiteren von ›Gründungsmitgliedern‹ die Rede ist, geht es also nicht mehr um ›juristische Personen‹. Wichtigster Ansprechpartner für Dr. Marie Hirsch war der Intendant des Berliner Schiller-Theaters Boleslav Barlog. (Dieses Theater war ›Staatstheater‹.)

*27. April 1960*

Brief Dr. Marie Hirschs an Boleslav Barlog: (1) Mitteilung der Absicht, die Kleist-Gesellschaft zu »reaktivieren«. (2) Argument: »Aus Kreisen der Bevölkerung ist in letzter Zeit der Wunsch laut geworden, die Kleist-Gesellschaft wieder erstehen zu lassen«. (3) Hinweis, dass auch »Theaterleute« der alten Kleist-Gesellschaft angehört. (4) Information über die Ziele der neuen Gesellschaft. (5) Man ist damit befasst, zehn Gründungsmitglieder für die neue Kleist-Gesellschaft aufzufordern. (6) Prof. Dr. Wilhelm Emrich (seit 1959 ordentlicher Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Freien Universität Berlin) wurde gebeten, die Präsidenschaft zu übernehmen. »Herr Professor Emrich hat sich noch nicht endgültig entschieden«. (7) Liste der Persönlichkeiten, »die wir bitten wollen, dem Gründungsvorstand der Gesellschaft anzugehören«. (8) Beigefügt ist der Entwurf der Satzung. (9) Frage, ob Barlog »geneigt« sei, dem Kreis der Gründungsmitglieder anzugehören. (10) Hinweis auf den »Zeitdruck«, den Bestrebungen der Landsmannschaft zuvorzukommen.

*5. Mai 1960:*

Briefkarte Boleslav Barlogs an Dr. Marie Hirsch: Barlog geht nicht auf Einzelheiten ein, sondern erklärt lediglich seine Bereitschaft, der neu zu gründenden Kleist-Gesellschaft anzugehören: »Sie können also, wenn Sie es wünschen, auf mich rechnen«.



[Kommentar:]

Im Oktober 1961 hatte am Berliner Schiller-Theater Kleists ›Amphitryon‹ in der denkwürdigen Inszenierung von Walter Henn (mit Eva-Katharina Schultz als Alkmene und Erich Schellow als Jupiter) Premiere. Am 22. November 1961 hielt Benno von Wiese bei der Gedenkfeier im Berliner Schiller-Theater den Vortrag ›Heinrich von Kleist. Tragik und Utopie‹.

*Undatierte Liste*

»Gründungsmitglieder« (= »Gründungsvorstand«), »deren Namen zu einem bestimmten Zeitpunkt der Öffentlichkeit bekannt gegeben werden sollen«: Professor Dr. Joachim Tiburtius, Senator für Volksbildung Berlin; Professor Dr. Wilhelm Emrich, Freie Universität Berlin; Professor Dr. Wieland Schmidt, Freie Universität Berlin, Universitätsbibliothek; Boleslav Barlog, Intendant des Schiller-Theaters Berlin; Bibliotheksdirektor Dr. Fritz Moser, Amerika-Gedenkbibliothek/Berliner Zentralbibliothek; Bibliotheksrat Dr. Bruno Sauer, Referent für die Kleist-Sammlung in der AGB; Dr. Eva Rothe, ehemalige Mitarbeiterin von Prof. Minde-Pouet und Schriftführerin der früheren Kleist-Gesellschaft; Oberstudiendirektor Dr. Georg Henning, Direktor der Heinrich-von-Kleist-Schule (OWZ); Oberstudienrat i.R. Dr. Kurt Krippendorf; Schulrat i.R. Friedrich Zillmann; Bernd von Kleist, Vorsitzender des Kleist'schen Familienverband, Bad Oeynhausen; Studienrat Dr. Helmut Sembdner, Stuttgart.

*17. Juni 1960*

Veröffentlichung einer abweichenden Liste der Namen der »Gründungsmitglieder« im ›Tagesspiegel‹ unter dem Titel: »Kleist-Gesellschaft in Berlin gegründet«. »Zu den Gründungsmitgliedern gehören unter anderen Kultursenator Tiburtius, Prof. Paul Altenberg, Boleslav Barlog, Günter Blöcker, Professor Wilhelm Emrich, Professor Hans-Egon Hass, Dr. Georg Henning, Liselotte Minde-Pouet, Dr. Fritz Moser, Dr. Bruno Sauer, Professor Wieland Schmidt, Dr. Helmut Sembdner und Dr. Fritz Zillmann«.

[Kommentar:]

Der Zeitpunkt dieser Mitteilung war im Hinblick auf die bevorstehende Jahrestagung der Landsmannschaft gezielt gewählt worden. Die Redaktion des ›Tagesspiegels‹ hielt sich jedoch nicht an die von Dr. Marie Hirsch gelieferte Textvorlage, was zu Verstimmungen führte. Es fehlten die Namen Bernd von Kleist und Prof. Hans Knudsen, 1948–1956 ordentlicher Professor für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Im November 1960 enthält der vom »vorläufigen geschäftsführenden Vorsitzenden« Prof. Dr. Wieland Schmidt unterzeichnete Aufruf eine Liste mit 19 Namen der »zum Kreis der Gründungsmitglieder gehörenden Persönlichkeiten«. Hier sind nun auch Berndt von Kleist und Hans Knudsen aufgeführt, ergänzt durch die Namen Dr. Marie Hirsch, Dr. Kurt Krippendorf und Dr. Eva Rothe sowie Kurt Raeck, Direktor des Berliner Renaissancetheaters.



VERLEIHUNG  
DES KLEIST-PREISES 2010



Günter Blumberger

## UNBERECHENBARE SEELEN

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an  
Ferdinand von Schirach am 21. November 2010

Meine sehr verehrten Damen und Herren,  
lieber Hermann Beil,  
lieber Herr Eilert,  
lieber und heute zu ehrender Herr von Schirach,

Ihre Erzählbände »Verbrechen« und »Schuld« sind Bestseller, aber alles andere als Unterhaltungsliteratur. Was also fasziniert das Publikum, was ist der Beunruhigungswert Ihrer Geschichten? Ich denke an das Exempel einer amerikanischen Journalistin, die für die erschütternde Reportage über eine drogensüchtige 13-jährige Prostituierte den Pulitzer-Preis erhielt. Überall in Amerika wurden Hilfsgruppen für jugendliche Drogenabhängige aufgrund des Artikels gegründet, ein Jahr später entdeckte man, dass der von der Journalistin beschriebene Fall erfunden war, der Pulitzer-Preis wurde ihr aberkannt, ihre Zeitung entließ sie, die Hilfsgruppen lösten sich auf. Darin beweist sich die Macht von Gattungskonventionen. Von einer Reportage erwartet man *nonfiction*, nicht *fiction*. Dagegen hatte die Journalistin trotz besten Absichten verstoßen, deshalb die Sanktionen.

Ferdinand von Schirachs Geschichten handeln von juristischen Fällen, erzählt wird vorwiegend in der Ich-Form, der Erzähler ist zumeist Verteidiger, folglich wird von Schirach in Interviews oft bruchlos mit ihm identifiziert und danach gefragt, wie er es mit dem Schweigegebot des Anwalts halte. Dabei gibt er seine Geschichten nicht als »nonfiction« aus, er nennt sie ausdrücklich »stories«. Im Gegensatz zur amerikanischen Journalistin verwandelt er eben nicht Wahrheit in Fiktion, vielmehr sucht er in Fiktionen Wahrheit. Er erlebt nicht, er verarbeitet Geschichten, fremde und eigene. Nicht seine Eigenschaften sind Gegenstand seiner Erzählungen, sondern seine Erfahrungen, die potentiell auch die des Lesers sind. Nicht das Private, sondern das allen Gemeinsame teilt er mit. Der alltäglichen Realität des Absurden, des Irrsinns und der Verbrechen versucht er sich anzunähern. Wie geht das? Gestatten Sie mir eine Spiegelgeschichte.

Am 23. September 1817 sticht ein Tabakspinnergeselle namens Daniel Schmolling seiner Geliebten Henriette Lehne in der Hasenheide bei Berlin mit dem Messer ins Herz. Die Ermittler finden kein Tatmotiv. Schmolling weiß im Prozess

auch keines zu benennen. Der ärztliche Gutachter attestiert dem Angeklagten einen irren Blick und schließt deshalb auf einen plötzlichen Anfall von Wahnsinn, der Verteidiger plädiert auf Unzurechnungsfähigkeit, der Kammergerichtsrat weist darauf hin, dass »der Richter sich nur daran halten [dürfe], was die unzweideutige Erfahrung festgehalten habe«. Man wisse nicht, warum der Mörder den Mord begangen, man wisse aber, dass er ihn begangen habe und welche Strafe dafür das Gesetz vorsehe, also sei der Täter hingerichtet. Der preußische König begnadigt den zum Tode Verurteilten zu lebenslanger Haft. Schmolling begeht in Gefangenschaft einen weiteren Mord, das besiegelt sein Schicksal. Parallel zum Prozess schreibt der Kammergerichtsrat – E.T.A. Hoffmann – eine Novelle mit dem Titel »Das Fräulein von Scuderi«. Als Autor entgeht er dem Dilemma des Richters, sich nicht entscheiden zu können. Hier erlaubt er sich ein offenes Spiel mit der Wahrheitsfindung, mit immer neuen und deshalb nie befriedigenden Antworten auf die Frage, warum ein angesehener Goldschmied wie Cardillac plötzlich zum Mörder werden kann.

Auch in Kleists Novellen tasten sich Erzählfiguren wie Leser im Dunkeln vorwärts, wenn es um den Ursprung des Bösen geht. Ein Beispiel dafür ist »Die Verlobung in St. Domingo«. Der junge Schweizer Offizier Gustav, Mitglied der französischen Kolonialtruppen, ist auf der Flucht und sucht in finsterner Nacht Schutz im Haus der Mulattin Babekan und ihrer Tochter Toni. Er testet nun, ob er Toni vertrauen kann und erzählt die Anekdote von einer schwarzen Sklavin, die ihren ehemaligen weißen Herrn, einen Pflanzer, der wie Gustav nach dem Sklavenaufstand auf der Flucht ist, einlädt, doch bei ihr zu übernachten. Der Pflanzer lässt sich darauf ein,

doch kaum hatte er eine halbe Stunde unter Liebkosungen und Zärtlichkeiten in ihrem Bette zugebracht, als sie sich plötzlich mit dem Ausdruck wilder und kalter Wut, darin erhob und sprach: eine Pestkranke, die den Tod in der Brust trägt, hast du geküßt: geh und gib das gelbe Fieber allen denen, die dir gleichen!

Danach fragt Gustav Toni, »ob *sie* wohl einer solchen Tat fähig wäre?« »Nein!« sagt Toni, Gustavs Zweifel wird sie nicht gänzlich beseitigen, am Ende wird er zuerst sie und dann sich selbst töten.

Man kennt solche Anekdoten aus den 90er-Jahren über Männer, die nach einer leidenschaftlichen Liebesnacht morgens ins Bad gehen und auf dem Spiegel mit Lippenstift geschrieben die Abschiedsworte »Willkommen im Aids-Club« finden. Nichts ist unheimlicher als die Unberechenbarkeit von Menschen, der plötzliche Identitätswechsel, mit traumatischen oder tödlichen Folgen. Diese Form des Unheimlichen ist ein Stimmungsmoment, das Kleists Texte immer wieder evozieren und womit sie uns in ganz gegenwärtigen Ängsten treffen. Der warmherzige Vater, Bruder, Onkel, Lehrer, Priester erweist sich plötzlich als Missbrauchstäter, der freundliche und fleißige Hamburger Kommilitone als Terrorist, der mit dem Flugzeug in die Twin Towers rast, der ehrbare Banker als Bankrotteur, der mit dem Ersparten seiner Kunden spielt – so zerbricht jäh das Kontinuum lebensgeschichtlicher Erfahrungen, das bisher Vertrauen stiftete. In Kleists Texten tummeln sich solche »sleeper«, aus denen plötzlich das Böse herausbricht, das unter einer Maske

des Guten lange im Verborgenen schlummerte. Jeder kann zum Täter werden, das ist das Unerhörte und die literarische Form für das Unerhörte ist traditionell die Novelle, bei Hoffmann, bei Kleist und auch bei von Schirach. In ihren fiktiven Palästen lauern ganz reale Ungeheuer.

Das Böse erscheint zu Kleists Zeit wie zu unserer als ein Virus, der unsichtbar im Innern eines Menschen wirkt. Prothoes Warnung an Achill, dass sich Penthesileas Seele nicht berechnen lasse, entspricht einer Grunderfahrung um 1800, die Kleist mit Generationengenossen wie E.T.A. Hoffmann teilt. Die Zeit der napoleonischen Kriege wird als eine Zeit grandioser Destabilisierung erlebt, als eine Krisenzeit, in der die ständische Gesellschaft entsichert wird, soziale Zusammenhänge und feste Identitäten sich auflösen, Lebensläufe sich sprunghaft ändern. Wo Instabilität herrscht, der Virus des Bösen seine ansteckende Macht zu entfalten droht, hofft man in der Realität auf die Ordnungskraft der Polizei – darin liegt die scheinbar nur beruhigende, aber auflagenfördernde Wirkung der Polizeirapporte von Kleists »Berliner Abendblätter«, die Sie gerade gehört haben.

Hoffen mag man in Krisenzeiten auch auf die Ordnungskräfte der Literatur: Was in der Wirklichkeit vermisst wird, soll wenigstens hier der Fall sein – dass die Tugendhaften belohnt und die Bösen erwischt und bestraft werden. Poetische Gerechtigkeit nennt man das. Die Sehnsucht danach regiert bis heute die Unterhaltungsliteratur und die Unterhaltungsfilme. Sie ist das Residuum einer anderen älteren Sehnsucht, der Sehnsucht nach höherer Gerechtigkeit, göttlicher Ordnung und Vorsehung.

Kleists Geschichten evozieren lediglich das Verlangen, dass das alte Versprechen absoluter Gerechtigkeit in einer säkularisierten Welt eingelöst werden möge, in der nichts mehr für die Einlösung dieses Versprechens bürgt. Sie stillen es nicht, obgleich sie häufig den juristischen Diskurs nutzen, um das Ereignishafte, das unerhörte Geschehen wieder in eine Ordnung einzubinden. Gleiches gilt für von Schirach. Das bezeugt die Eröffnungsgeschichte seines Erzählbandes »Schuld«, in denen »ordentliche Männer mit ordentlichen Berufen« während eines Volksfestes ein junges Mädchen plötzlich auf schändlichste Weise missbrauchen, vor Gericht jedoch straffrei ausgehen, weil sie schweigen und ihnen nichts nachzuweisen ist. Der elende Ausgang der Geschichte resultiert nicht aus der Verteidigung ästhetischer Autonomie, womit Literaturhistoriker den Prestigeverlust der poetischen Gerechtigkeit in der Literatur der Moderne normalerweise begründen. Letzteres spielt weder für Kleist noch für von Schirach eine Rolle, weil sie in ihrer Literatur keinen Freiraum von der Wirklichkeit schaffen wollen. Anders als die Idealisten unter den Dichtern, die nur in solchen Freiräumen den Menschen im wörtlichen wie übertragenen Sinne *vorschreiben* können, wie sie sich verhalten *sollen*. Empiriker wie Kleist und von Schirach interessieren sich eher dafür, wie Menschen sich *tatsächlich* verhalten. Das ist in der deutschen, zumal in der bürgerlichen Kultur, in der die idealistische Moralphilosophie dominiert, eine Seltenheit. Kleist und von Schirach sind als Skeptiker einer Tradition genuin aristokratischer Anthropologie verpflichtet, der europäischen Moralistik, die mit der Maskierung des Bösen rechnet, dem Zugleich von *vices et virtus*, Lasten und Tugenden, wie La Rochefoucauld

es nennt oder – in Kleists Worten – damit, dass »einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« sein kann.

Im Zugleich gibt es allerdings die Hoffnung, dass die Bewegung nicht nur vom Guten zum Bösen, sondern auch vom Bösen zum Guten gehen könnte. Von Schirach erlaubt sie sich z.B. in der Geschichte »Der Äthiopier«, mit der er seinen Erzählband »Verbrechen« abschließt, einem Vexierbild, dessen Held zwischen Bankräuber und Entwicklungshelfer changiert. Absolute Wahrheit ist auch hier nicht zu haben, also hofft der Verteidiger wenigstens auf die Wahrhaftigkeit des Angeklagten, auf die Übereinstimmung von Rede und Überzeugung des Redenden und den Angeklagten rettet ein Rechtsmittel, das man in feudaler Vergangenheit eine »Halserzählung« nannte. Dahinter verbirgt sich die Hoffnung, dass es Personen gebe, die mit Hilfe einer überzeugenden Erzählung seines Lebens einem Angeklagten den Kopf aus der Schlinge retten, ihm die Gnade des Königs oder Richters sichern können.

Soviel zur Erzählkunst Ferdinand von Schirachs im Spiegel Kleists und E.T.A. Hoffmanns. Bernd Eilert ist jetzt zu danken, dass er Ferdinand von Schirach zum Kleist-Preisträger 2010 bestimmt hat. Konsequenz scheint mir das insofern, als die »Neue Frankfurter Schule«, der Bernd Eilert angehört, alle Moralphilosophen in der deutschen Literatur nach 1945 mit Witz verabschiedet hat. Der Nonsense der »Titanic« ist vor allem Gegenidealismus, moralistische Desillusionierung. Bernd Eilert ist weiter, was in der Kleist-Forschung bisher übersehen wurde, ein ausgewiesener Kleist-Experte. Sein zusammen mit Robert Gernhardt und Peter Knorr verfertigtes Dramolett »Richter Ahrens und sein schwerster Fall« widerlegt so manche Inszenierung des »Zerbrochnen Krug«, die meint, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf flatternde Hühner, fette Würste und dralle Mäde richten zu müssen. Präziser: Das Dramolett erweist sich als kongeniale Fortschreibung der schwindelerregenden Wortspielereien von Kleists Richter Adam. Ich zitiere den Anfang:

Angeklagter, Ihnen wird zur Last gelegt, Sie hätten an dem Mast gesägt. / Ich habe nicht an dem Mast gesägt, ich habe nur mit dem Ast gefegt. / Und dabei hat sichs fast geschrägt? / Jawohl, als ich den Quast verlegt, da hab ich mich mit Hast bewegt, und das hat wohl den Gast erregt und der hat wohl den Mast zerlegt usw.

Zu danken ist weiterhin den Mitwirkenden der Veranstaltung: Götz Teutsch, Burghart Klaußner, Hermann Beil sowie dem gesamten Direktorium des Berliner Ensembles, also auch Claus Peymann und Miriam Lüttgemann, dass sie alles dafür getan haben, damit die Literatur im Mittelpunkt dieses Festes steht. Danken möchte ich auch den Sponsoren des Kleist-Preises, der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck, dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie den Kulturbedörden der Länder Berlin und Brandenburg, die den Kleist-Preis am Leben halten, denn eine finanzkräftige Stiftung wie 1911, als der Kleist-Preis zu Kleists 100. Todestag begründet wurde, gibt es heute leider nicht. Richard Dehmel, Samuel Fischer, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Max Reinhardt, Paul Cassirer oder Walter Rathenau waren damals für den Kleist-Preis verantwortlich. 1932 hat sich die Stiftung aufgelöst, um nicht in die Hände der Nationalsozia-



listen zu fallen. Der gute Name des Preises blieb so bewahrt. Vor nunmehr 25 Jahren, 1985, hat die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft den Kleist-Preis wiederbegründet. Wir hätten allen Grund das zu feiern. Wir holen es nach, nächstes Jahr, wenn wir im Gedenken an Kleists 200. Todestag versuchen werden, alle Kleist-Preisträger hier im Berliner Ensemble zu versammeln. Heute gilt die Ehre Ihnen, lieber Ferdinand von Schirach, allein.

REDE AUF FERDINAND VON  
SCHIRACH ZUR VERLEIHUNG DES  
KLEIST-PREISES 2010

In Deutschland werden viele Romane geschrieben, zu viele für meinen Geschmack. Denn davon handelt er, der zeitgenössische deutsche Roman: *Helene Wesendahl erwacht im Krankenhaus: ohne Kontrolle über ihren Körper, sprachlos, mit Erinnerungslücken. Der jüngere Bruder ist zurückgekehrt an den Ort der Kindheit, um der Familie zu helfen und lässt das Leben des Bruders, sein eigenes, das der Familie Revue passieren: Rumänien am Ende des Krieges. Die deutsche Bevölkerung lebt in Angst. In der eisigen Nacht des 15. Januar 1945 wird ein junger Mann in ein russisches Sammellager verschleppt. Aber der Vater ist tot. Und der ältere Bruder Hermann ist dabei, den Verstand zu verlieren. Dies ist aber auch die Geschichte von Valerie, die im Park brutal zusammengeschlagen wird, und von Gabi, die sich in Walter verliebt und die psychische Probleme und ein Tinnitus in den Wahnsinn treiben. Doch die Beziehung ist am Ende. Der Familientherapeut Thomas Kaszinski wird vor eine scheinbar unlösbare Aufgabe gestellt: Schnell wird klar, wie leicht vermeintliche Sicherheiten abhanden kommen können und wie dünn das Eis ist, auf dem Lebensentwürfe errichtet werden.*

Diese Romanhandlung ist übrigens keine Parodie auf das allgemeine Wehleid, nein, sie besteht ausschließlich aus Zitaten, collagiert aus den offiziellen Inhaltsangaben der sechs Romane, die im letzten Jahr für den deutschen Buchpreis nominiert waren. Die Jury, die dafür verantwortlich war, bestand wie immer aus führenden Vertretern des deutschsprachigen Feuilletons.

Den Kleist-Preis darf ich – nominiert von einer ähnlichen Jury, der ich für diese angenehme Aufgabe an dieser Stelle ausdrücklich danken möchte – allein vergeben. Und so hat der diesjährige Preisträger ebenso wenig einen Roman geschrieben wie der Namenspatron dieses Preises. Schon deswegen sind beide eher nach meinem Geschmack. – Es gibt allerdings ein kleines Problem: Eigentlich dürfte ich über keinen der beiden hier viel sagen. In einem Fall bin ich nicht sachverständig – im anderen hindert mich persönliche Befangenheit.

Dem aktuellen Preisträger musste ich nämlich hoch und eilig versprechen, ihn hier nicht zu loben – als ob ich das je vorgehabt hätte: Nein, zum Fall Schirach kommen wir noch... Zunächst nur so viel: Der Mann ist Anwalt.

Außerdem verbietet es sich natürlich, ausgewiesenen Kennern wie Ihnen etwas über Kleist erzählen zu wollen. Ich sehe aus diesem Dilemma nur einen Ausweg: Ich werde über mich sprechen – letztlich tut das doch jeder gern.

Meine erste Bekanntschaft mit Heinrich von Kleist verdanke ich einem Sammelband, der unter dem Titel »Abenteuer und Schicksal« Ende der 50er-Jahre des letzten Jahrhunderts erschienen ist. Ich bekam das dicke Buch zu meinem 10. oder 11. Geburtstag geschenkt und las Kleists Erzählung »Das Bettelweib von Locarno« mit derselben Begeisterung wie die übrigen Geschichten: Übersetzungen von Meistererzählern wie Poe, Maupassant, Stevenson oder Tolstoi, aber auch fast vergessene deutschsprachige Autoren wie Friedrich Gerstäcker, Paul Heyse oder Max Eyth. Eins hatten all diese Erzählungen gemeinsam: Sie waren, zumindest auf den ersten Blick, gradlinig, handlungsreich und spannend. Seitdem – und das heißt in meinem Fall ein halbes Jahrhundert lang – lese ich solche Geschichten gern.

Der Sachverständige Kafka, der sich Kleist in mehr als einer Hinsicht verwandt fühlte, sah in ihm »die Wurzel der modernen deutschen Sprachkunst.« Und begründete das so: »Die Sprache ist ganz klar.« Wir kennen Kafkas Aussage leider nur vom Hörensagen. Sein jugendlicher Vernehmer Gustav Janouch zitiert ihn weiter: »Sie finden hier keine Sprachschnörkel, keine Wichtigtuerei. Kleist ist kein Gaukler und kein Stimmungsmacher.« – In seinem Werk wohl gemerkt – im Leben war er wohl genau das: ein Wichtigtuier, Gaukler, Stimmungsmacher – auch wenn die Wortwahl nicht unbedingt nach Kafka klingt.

Vom Ende her betrachtet ist dies Leben – bei aller Situationskomik, die noch den Umständen des Doppelselbstmords innewohnt, – eine Tragödie, wie sie der Autor selbst kaum düsterer erdacht haben könnte: eine, deren Held keinen Platz hat unter den Menschen und dem auf Erden nicht zu helfen ist.

Blendet man das Ende zunächst aus, lässt sich dies Leben durchaus als Farce vorstellen, in deren Mittelpunkt ein Mensch steht – »ein Don Quichotte der Aufklärung«, wie ihn der Gutachter Jens Bisky einmal nennt –, der sich unbequemen Anforderungen mit windigen Entschuldigungen entzieht, bedenkenlos auf Kosten anderer lebt, da er seine Absichten schon für die Tat nimmt und seine Wünsche gern für sich sprechen lässt. Ein notorischer Hasardeur, der sich lieber auf allerhand abenteuerliche Unternehmungen einlässt, anstatt sich einmal die Mühe zu machen seine Frustrationsschwelle zu überschreiten, um seine Vorsätze weiter zu verfolgen, um wenigstens eins seiner phantastischen Ziele zu erreichen. Ein philiströser Ehrgeizling, der auch in der Kunst eine Art Verdrängungswettbewerb sieht, ein Grenzfall, der Probleme hat mit der Verdauung, der Sexualität, womöglich sogar mit dem Alkohol und ein großer Manipulator, der in seiner Selbstinszenierung darauf abzielt, sich in Geheimnisse zu hüllen – und am Ende ein Opfer eben dieser Mystifikationen wird. Kleist hat allein sich selbst zerstört. Er hat sich zumindest gegen Ende todernt genommen. Das ehrt ihn. Wir wollen ihn ehren – zu ernst nehmen wollen wir ihn aber lieber nicht – letztlich täte man damit jedem Autor Unrecht. Als Verteidiger würde ich nun trocken fragen: Wo steht geschrieben, dass nur angenehme Menschen große Kunst hervorbringen dürfen? Ende des Plädoyers.

Denn mehr sollte diese meine höchst einseitige Lebensbeschreibung nicht sein und nebenbei eine kurze Demonstration der Methode, die für viele der Fälle in Schirachs Bearbeitungen typisch ist. Zunächst erscheinen seine Erzählungen in ein

geradezu homerisch helles Licht getaucht: scharf die Konturen, glänzend die Oberflächen, stringent die Handlungsstränge. Irgendwann jedoch sollte man bemerken, dass die Gegenstände nur von einer Seite beleuchtet sind, die Figuren auch nur von einem Standpunkt aus betrachtet werden und ihre Schattenseiten nach Bedarf ausgeblendet werden. Das ist das Dubiose an dieser Erzählweise: Sie schafft die Illusion, Opfer wären selbst schuld, Täter vollzögen den Willen des Lesers und im Namen dieses Völkchens werde Recht gesprochen.

Und das eben ist die Kunst der Verteidigung: keine andere Version einer Geschichte zuzulassen und trotz größter Parteilichkeit den Eindruck zu erwecken, ein Unparteiischer stelle nur erwiesene Tatsachen dar.

Meine Lesebekanntschaft mit Ferdinand von Schirach ist jüngerem Datums, schon weil sein Debüt erst im letzten Jahr erschienen ist. Es macht seinem Titel alle Ehre, denn es geht vor allem um ›Verbrechen‹. Auch Kleists Werk ist voller Verbrechen – und ich meine jetzt nicht die Polizeiberichte, die wir eben gehört haben – das sind Bagatellen: Nein, in Kleists Dramen fängt es mit Amtsanmaßung und Veruntreuung an und führt bis hin zu Mord und Totschlag. Bereits sein Erstlingsdrama ›Die Familie Schroffenstein‹ liefert Stoff für ein Mafia-Epos. Gibt es danach überhaupt einen dramatischen Text aus Kleists Feder, der kein Verbrechen beinhaltet? Mir fällt keiner ein. Falls jemand von Ihnen anderer Meinung ist, können wir seine Dramen gern der Reihe nach durchnehmen ... Nein? Dann schenken wir uns dieses Strafregister.

In Kleists Erzählungen geht es allerdings ganz anders zu – nämlich noch wesentlich gesetzloser: Die Liste der schweren Offizialdelikte vom ›Michael Kohlhaas‹ bis zum ›Erdbeben in Chili‹ wäre noch wesentlich länger. Mit Ihrer Erlaubnis verzichte ich auch hier auf die Verlesung.

In einer seiner letzten Erzählungen hat es der Böse bei Kleist endlich zum Titelhelden gebracht: ›Der Findling‹ Nicolo wird von dem Kaufmann Piachi an Sohnes Statt angenommen und von Kleist während einer Kutschenfahrt auf perfide Weise für alles Bösartige designiert. Da sitzt der Elfjährige dem Kaufmann wortlos gegenüber, »die Hände in die Hosen gesteckt, im Winkel da«. Und nun folgt ein Bild, das aus diesem aufs Äußerste gedrängten, beobachtungs- und detailarmen Nachtstück unheilverkündend herausragt: »Von Zeit zu Zeit holte er sich, mit stillen und geräuschlosen Bewegungen, eine Handvoll Nüsse aus der Tasche, die er bei sich trug, und während Piachi sich die Tränen vom Auge wischte, nahm er sie zwischen die Zähne und knackte sie auf.« Die Nüsse, nicht die Augen – noch nicht.

Man möchte fast meinen, der abgebrochne Jurist Kleist, ein ›der Rechte Beflissener‹, wie man das seinerzeit nannte, wolle alle Möglichkeiten seines Faches ausschöpfen und alle Widersprüche zwischen unserem Rechtsempfinden und dem Strafgesetzbuch ausloten, bis hin zu Selbstjustiz und Gottesgericht – es ist ihm unheimlich gelungen.

Um die Spielräume zwischen Recht und Gesetz, Gerechtigkeit und Urteil, Schuld und Sühne geht es auch in Schirachs Erzählungsbänden. Und auch hier würde die Auflistung der Delikte im Detail empfindlichen Mägen den Appetit aufs Buffet verderben. Ich zitiere: »[S]tark, wie die Wut ihn machte, warf er den von

Natur schwächeren Nicolo nieder und drückte ihm das Gehirn an der Wand ein.« Das war übrigens wieder Original-Ton Kleist.

Schirach hält bei der Schilderung realer Grausamkeiten auf Distanz und klingt eher wie ein Spurensicherungsexperte oder Obduktionsberichterstatter. Er zeigt wenig Neigung, Szenen auszumalen oder gar auszuschnüffeln, Tatsachen und Behauptungen werden aneinandergereiht, wenn es möglich ist, in allgemein gebräuchlichen Wendungen, die es in gewissem Maße zulassen, einige Umstände zu unterschlagen und andere, zweifelhafte, nur anzudeuten, ohne sie voll verantwortlich auch aussprechen zu müssen.

Ich habe zwar nie ganz verstanden, was Kritiker genau meinen, wenn sie die »Präzision« der Sprache loben bei Autoren, die doch naturgemäß meist beschreiben, was wir nicht sehen, nicht wissen und damit auch, was die Treffsicherheit der Beschreibung betrifft, nicht beurteilen können – doch Schirachs Sprache würde ich immerhin sachdienlich nennen, beschränkt sie sich doch auf Hinweise, die zum Verständnis der Sache beitragen: Schlagworte, Stichworte, auch Klischees, die den Vorteil haben, dass wir sie rasch ergänzen zu dem Bild, das wir uns selbst machen sollen. In der Kunst wurden immer Klischees produziert und reproduziert, in der modernen mehr denn je. Außerdem stimmen die meisten, da fast jeder von uns einer Klischeevorstellung von sich selbst nahekommt. Die Gescheiterten wissen sogar, welcher.

Schwierig ist es, nicht in Klischees zu denken.

Von Schirach schreibt – auch das verbindet ihn mit Kleist – wie jemand, dem seine Zeit zu kostbar ist, um sie an überflüssige Schnörkel zu verschwenden. Um diese beiläufige Kunstlosigkeit vorzutäuschen und die Spuren jeder Kunstanstrengung zu tilgen, ist erfahrungsgemäß ein großes Maß an Vertuschungsenergie erforderlich. Auch die Sicherheit, mit der Schirach seinen Ton von Anfang an gefunden hat, ist verdächtig und lässt auf Vorsatz schließen. Kleists Vorliebe für extreme Gegenüberstellungen, die nicht selten in fast paradoxen Hyperbeln einen Ausdruck finden, teilt er übrigens nicht.

Um es etwas drastischer auszudrücken: Kleist ist ganz großes Kino, hollywoodreif ist seine Überwältigungsästhetik. Der dramatische Effekt geht Kleist über vieles, der Zweck reinigt die Mittel. Sogar Kleists schematisch gefasste Dramaturgie erinnert an gewisse Theorien zur Perfektionierung eines Drehbuchs: Wirklichkeit und Schicksal kollidieren mit den Zielen des Helden, der am Ende daran zerbricht. Zumindest bei Kleist: Ein gutes Ende, das sein Publikum mit der beruhigenden Gewissheit entlässt, die Welt sei letztlich in Ordnung, gibt es bei Kleist nicht. Die Welt scheint nicht einmal reparabel.

Schirach liefert damit verglichen Strafkammerspiele, bürgerliche Trauerfälle, kriminelle Farcen, an deren Ende dem Gesetz Genüge getan wird, auch wenn sich das Ergebnis mit unserem Rechtsempfinden nicht unbedingt deckt. Schon deswegen bleibt ein Rest moralischen Ungenügens über einige Erzählungen hinaus, zumal der Zufall bei Schirach wie bei Kleist eine beunruhigend große Rolle spielt. Genau wie im richtigen Leben – könnte man jetzt sagen: Doch damit würde man beiden Autoren Unrecht tun: Von Kleist wie von Schirach suggerieren Authentizität, indem sie den Zufall nutzen, um ihre Helden umso auswegloser in Schuld zu

verstricken und einem Schicksal auszuliefern, das den Betroffenen blind vorkommen muss, da sie selbst es, im Gegensatz zu uns, die wir behaglich schauernd davon lesen, nicht durchschauen können.

Jeder gescheite Erzähler orientiert sich instinktiv auch an den Erwartungen seines Publikums, das beständig in Spannung zu halten ist, was durch geschickte Informationspolitik erreicht wird. So gesehen ist das Erzählen nichts als die berechnende Herausgabe von Tatsachen und Behauptungen, richtigen oder falschen, und der Erzähler ist Herr des Verfahrens. Er sollte es zumindest sein. Ich sage nur »Suspense« und sehe alle Hitchcock-Kenner nicken.

Kleist fällt am liebsten mit der Tür ins Haus. »An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, Namens *Michael Kohlhaas*, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.« – Wenn das kein Versprechen ist! Ja, auf wirkungsvolle Anfänge verstand er sich wie kaum ein anderer Autor vor Franz Kafka – übrigens ein weiterer Jurist mit sehr ähnlicher Thematik – aber zurück zu Kleist: » In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der großen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, Namens *Jeronimo Rugera*, an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erheben.« Wer da nicht weiterlesen mag, dem ist auf Erden kaum zu helfen.

Von Schirach arbeitet nach der umgekehrten Methode, er fängt gern betont harmlos an: »Friedhelm Fähner war sein Leben lang praktischer Arzt in Rottweil gewesen, 2800 Krankenscheine pro Jahr, Praxis an der Hauptstraße, Vorsitzender des Kulturkreises Ägypten, Mitglied im Lions Club, keine Straftaten, nicht einmal Ordnungswidrigkeiten.«

Allein die Erwähnung seiner auffälligen Unbescholtenheit rechtfertigt den Anfangsverdacht. Am Ende der Geschichte, kurz vor der Goldenen Hochzeit, hat der 72-jährige seine Ehefrau vorsätzlich und blutig ermordet und der Leser ahnt von nun an, dass auch jede weitere Geschichte die schlimmstmögliche Wendung nehmen kann. Wie im richtigen Leben? Ob das Leben so konsequent erzählen könnte, möchte ich bezweifeln.

Außer von Verbrechen handelt Ferdinand von Schirachs erster Erzählungsband hauptsächlich von Äpfeln. So geschickt eingeschmuggelt, dass dieses Indiz erst beim zweiten Lesen auffällt. Ein Apfel kommt tatsächlich in jeder seiner Geschichten vor. Mindestens einer. In der ersten sind es sogar 10 Äpfel, die jener Fähner, der nach 48 Ehejahren auf brutale Weise seine Ehefrau umgebracht hat, seinem Anwalt schickt, nachdem der ihm eine so geringes Strafmaß verschafft hat, dass es einem Freispruch nahe kommt. Und das einfach nur, indem er dem Gericht – und damit auch uns – die Geschichte dieser Ehe so erzählt hat, dass weder das Gericht – noch wir – dem Manne unser Verständnis versagen können – im Gegenteil: Die meisten von uns fragen sich nur, warum der arme Mann diese Schreckschraube nicht schon wesentlich früher um die Ecke gebracht hat... Ein besonders abschreckendes Beispiel für von Schirachs perfide Suggestivtechnik.

In meiner Lieblingsgeschichte »Notwehr« ist es ein Apfel, den zwei Skinheads einem Mann, den sie sich als Opfer ausgesucht haben, aus der Hand schlagen und mit ihren Springerstiefeln zertreten, bevor sie den brutalen Angriff auf diesen Mann mit ihrem Leben bezahlen müssen. Hier ist es ein anderes Detail, das die Erzählung rundet und ausnahmsweise Rückschlüsse auf die moralische Position des Erzählers zulässt, der wie immer als Anwalt tätig wird. In diesem Fall hat er seinen anonymen Mandanten, der die zwei Skins mit professioneller Routine erledigt hat, dem Notwehrparagrafen entsprechend straffrei gehalten. Der Täter ist längst außer Landes, als sein Verteidiger das Oberhemd, das er dem Profikiller zur Verhandlung ausgeliehen hatte, frisch gereinigt und gebügelt, zurückerhält. »Auf dem Weg zum Parkplatz warf ich es in den Müll«, lautet der letzte Satz der Geschichte.

Ferdinand von Schirach legt offensichtlich Wert auf seine letzten Sätze. Das gilt für seine Geschichten wie für seine Absätze und ist mit ziemlicher Sicherheit der Tatsache geschuldet, dass er es aus Plädoyers so gewohnt ist, sich das Beste, die entscheidende Wendung für den Schluss aufzubewahren.

Dieses Timing kenne ich aus Witzen: Die Pointe muss sitzen und sie sitzt am besten da, wo sie zwar noch überraschend kommt, aber gerade so, dass das Publikum eine Sekunde später selbst darauf gekommen wäre – oder sich dessen zumindest schmeicheln darf. Bloße Überraschung verpufft oft als Knalleffekt, erst zum richtigen Zeitpunkt gezündet entwickelt sie Sprengkraft.

Wie all diese Äpfel zu deuten sind – als Vorzeichen der Versuchung, Kainszeichen der Schuld oder Abzeichen der Erkenntnis –, das überlasse ich Ihnen. Für mich ist der Apfel bei Schirach *das*, was Hitchcock in seinen eigenen Filmen war: ein rundlicher Gimmick, der den aufmerksamen Ermittler belohnt. Und dazu noch ein klarer Beweis für die Planung, die hinter diesen Erzählungen steckt. Und damit ein überdeutlicher Hinweis darauf, dass man diese Fiktionen nicht mit der Realität verwechseln sollte.

Von Schirach selbst thematisiert den Symbolcharakter seiner Äpfel nur ein einziges Mal. Die unheimliche Geschichte heißt »Grün« und beginnt mit den herausgerissenen Augäpfeln eines Schafes. Der Junge, der es erstochen hat, wird des Mordes an einem Mädchen verdächtigt. Der Verdacht ist unbegründet, das Mädchen taucht wieder auf, doch die Zwangsvorstellungen, unter denen der Junge leidet, sind unheilbar. Er sieht in allen Lebewesen Zahlen und da er in Schafen die teuflische 18 erkennt, die nach einem verbreiteten Missverständnis das mit drei Sechsen gebrandmarkte Tier der Apokalypse bezeichnet, muss er die frommen Grasfresser töten: »Wenn ich die Schafe nicht töte, werden die Augen das Land verbrennen«, erklärt er. »Die Augäpfel sind die Sünde, sie sind die Äpfel vom Baum der Erkenntnis.« Dass sein Anwalt, der übrigens in den Augen seines Mandanten die Nummer 5 trägt, ihm erklärt, in der Bibel sei von einem solchen Apfelbaum nirgends die Rede, hilft dem Verwirrten nicht mehr. Und als Nummer 5 seinen Mandanten zum Abschied fragt, welche Zahl er in sich selbst sehe, bekommt er eine überraschende Antwort: »»Grün«, sagte er, drehte sich um und ging zurück in die Klinik.«

Am Ende von Schirachs erstem Buch steht auf einer leeren Seite: »Ceci n'est pas une pomme.« Rätselhaft ist diese Magritte-Variante jetzt wohl nicht mehr.

Über Ferdinand von Schirachs zweites Buch »Schuld« möchte ich hier nicht lange sprechen, da es noch nicht erschienen war, als ich meine Entscheidung treffen musste. Die deutsche Kritik entfaltete auch in diesem Fall wieder ihre volle Bandbreite: »Da wird bis zum Überdruß alles auserzählt«, tadelte die Welt am Sonntag, »das Seeleninterieur an den Wänden ordentlich aufgehängt.« – »Karger, lakonischer, schmuckfreier lässt sich kaum erzählen«, lobte die ZEIT, »Schirachs Figuren kennen keine Introspektion, der Erzähler räsoniert nicht über ihre Psyche.« Stimmen kann eigentlich nur eines der beiden Zitate. Dummerweise stimmen beide nicht. Dabei ist die Sache doch gar nicht so schwierig. Montaigne hat die simple Erkenntnis vor ein paar Jahrhunderten so formuliert: »Es gibt rechtmäßige Missetaten, wie es manche teils gute teils entschuldbare Taten gibt, die unter Strafe stehen.« Im Unterschied zu religiösen Inhalten sind also auch die Gesetze wirksam, an die kein Mensch glauben mag. Oder, um es mit Cicero zu sagen: »Wir besitzen kein wirkliches und kenntliches Bild vom wahren Recht und von wahrer Gerechtigkeit; wir behelfen uns mit Schatten und Zerrbildern.«

Und mit Formalisierungen, die Ferdinand von Schirach hoch schätzt, da sie jeden Prozess verlangsamen und uns helfen, den Schein des Rechts zu wahren: Ob sie uns den Weg zur Wahrheit weisen? Schirach ist skeptisch: »Die Wahrheit eines Verfahrens ist nur eine Theorie über die Wirklichkeit.« Dass solche Wahrheiten heutzutage offenbar in die Binsen gegangen sind, rechtfertigt wohl ihre Reflektion in exemplarischen Geschichten auch in einem zweiten Band. Von meiner Seite dazu nur so viel: Wer vor dem Verführungspotential vorgetäuschter Sicherheiten im Rahmen verdächtig selbstverständlich klingender Tatsachenberichte nicht zurückschreckt, wird auch in diesem zweiten Band von der Arglist des Verfassers nicht enttäuscht werden.

Ich gestehe: Ich mag diese Art von Erzählungen lieber als die meisten Romane, so wie ich in Museen kleinformatige Kabinettstücke in der Regel monumentalen Gemälden vorziehe, und das aus ähnlicher Ursache: Häufig sind sie sorgfältiger gearbeitet und man sieht ihnen auch an, dass der Künstler es sich leisten konnte, jeder Einzelheit die passende Form zu geben. Was rührt mich schließlich das gewaltigste Haupt des Täufers Johannes, wenn sein Blut nicht so überzeugend spritzt wie das aus Knopps Nase bei Wilhelm Busch?

Andererseits: Was soll man von Romanen erwarten, die in einer Tradition stehen, deren erster einsamer Höhepunkt bereits den Titel trug: »Die Leiden des jungen Werther«. Seitdem gilt: Das Leiden ist des Deutschen Lust. Zumindest in der Literatur und vor allem bei deren professionellen Kritikern.

Wissen Sie, was ich an der deutschen Literaturkritik nicht schätze? Sie gefällt sich Autoren gegenüber in einer Art Mutterrolle und lobt die gute Absicht: »Ei, ham wir schön Literatur gemacht? Ja, fein!« Das ist lieb gemeint und kann auch zu schönen Ergebnissen führen – im besten Fall. Im Normalfall führt es genau zu der Art von Kritiker-Literatur, die ich nicht mag.

Was uns zur vorletzten Frage führt: Was also zeichnet den guten Erzähler aus?



Der gute Erzähler sollte über eine rasche Auffassungsgabe, gesunden Menschenverstand und einen Wortschatz verfügen, der den eines halbgebildeten Mitteleuropäers nicht überragen muss. Die Fähigkeit, durch Mauern und Hirnschalen zu schauen, benötigt er nicht unbedingt. Es genügt, wenn er das, was sich in seiner Umgebung abspielt, möglichst scharfsichtig und vorurteilsfrei wahrnimmt. Wenn dieser sein Erfahrungsbereich für andere Neues bietet, muss das kein Nachteil sein. Zum Moralprediger oder zum Propheten sollte er sich lieber nicht berufen fühlen. Er sollte nicht abgehoben oder verschroben wirken – wenn er Talent hat, ergibt sich das, was man gemeinhin Stil nennt, wie von selbst. Er muss also Stilprobleme nicht allzu wichtig nehmen: Einige der größten Erzähler haben so wenig Stil, dass sie nicht einmal zu parodieren sind. Im Zweifelsfall sollte er sich immer für die Bedürfnisse der Leser entscheiden. Kürzer: Er muss einfach etwas zu erzählen haben, dann wird im besten Fall schon Literatur daraus. Im Normalfall auch. Der gute Erzähler sollte nicht zu viel beschreiben, denn das erweckt den Eindruck, als habe er selbst keine ganz klare Vorstellung von seiner Figur oder ihrem Treiben. Zu viele Erklärungen haben eine ähnliche Wirkung: Es scheint, als müsse der Erzähler sich selbst von der Glaubwürdigkeit seiner Geschichte überzeugen. Die Wahrheit ist nicht bloß ausgefallener als ein konstruierter Plot, sondern auch unlogischer und fast immer abhängig von Zufällen. Schließlich ist es wichtig, das Interesse des Lesers nicht zu zersplittern, sondern, wie in einem Film, den Brennpunkt stets im Auge zu behalten. In den Worten unseres Fußball-Nationaltrainers ausgedrückt: »Höckschte Konzentration!« Kompakt stehen, die Räume eng machen, fokussiert bleiben und die Chancen auf melodramatische Effekte konsequent nutzen.

Mein Coach auf diesem Feld war übrigens Somerset Maugham.

Ferdinand von Schirach zitiert Maugham bei Gelegenheit ebenfalls gern.

Das beantwortet schon die letzte Frage: Denn, falls es erlaubt ist, möchte ich wenigstens Schirachs literarischen Geschmack hier loben. Als sein Lebensbuch benennt er »Brideshead revisited« von Evelyn Waugh – zufällig auch einer meiner Lieblingsromane – und, wenn er es denn so will, sei das der Grund, weshalb ich ihm den Kleist-Preis des Jahres 2010 jetzt überreichen möchte, indem ich ihn mit dem letzten Satz unseres Lieblingsromans auf die Bühne bitte: »You're looking unusually cheerful today« – Sie sehen ja heute ganz besonders vergnügt aus... Meinen Glückwunsch!

## REDE ZUR VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES 2010

Kleist schrieb am 22. März 1801 an seine Verlobte: »Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.« 125 Jahre später sagte Werner Heisenberg: »Die Wirklichkeit, von der wir sprechen können, ist nie die Wirklichkeit an sich.« Heisenbergs Satz habe ich meinem Buch »Verbrechen« vorangestellt. Ich weiß nicht, ob es eine Verwandtschaft ist – jedenfalls ist es das Thema, das mich seit langem beschäftigt: Die Frage nach der Wahrheit, die Wahrheit in der Literatur und die Wahrheit im Strafprozess.

Vielleicht kennen Sie den großartigen Film der Coen-Brüder »Der unauffällige Mr. Crane«. Ed Crane ist Friseur in einer Kleinstadt. Sein Leben ist langweilig. Seine Frau hat ein Verhältnis mit dem Kaufhausbesitzer. Es kommt zu Verwicklungen – dazu kommt es ja immer – und schließlich tötet der Friseur den Kaufhausbesitzer. Seine Frau und er werden nacheinander wegen Mordes angeklagt.

Ihr Strafverteidiger heißt Freddy Riemenschneider. Allein wegen dieser Figur muss man den Film lieben. Riemenschneider ist geldgierig, wohnt im teuersten Hotel der Stadt und isst jeden Tag Hummer mit Spaghetti – es gibt Leute, die sagen, Anwälte seien genau so.

In der besten Szene des Films steht der Anwalt im Gefängnis, das Friseur-Ehepaar sitzt auf Holzstühlen, ein Privatdetektiv ist genervt und blättert in seinen Notizen. Der Raum ist bis auf einen Tisch und ein paar Stühle vollkommen leer. Durch ein Fenster fällt das Licht auf den Anwalt. Er steht dort wie unter einem Scheinwerfer auf einer Bühne. Auf seinem Gesicht bilden sich die Gitterstäbe als Schatten ab. Der Film ist in schwarz-weiß gedreht, die Bilder sind hart und intensiv und endgültig. Und dann entwickelt der Anwalt die Verteidigungsstrategie für den Prozess. Er sagt:

Es gibt so einen Burschen in Deutschland. Fritz so und so. Oder heißt er vielleicht Werner? Egal. Er hat ne Theorie entwickelt. Wenn man etwas untersuchen will, ich meine wissenschaftlich, wie sich die Planeten um die Sonne drehen, aus was für einer Materie Sonnenflecken sind, weshalb das Wasser aus der Dusche kommt, naja, man muss sich das ansehen. Aber manchmal, da verändert die Betrachtung den Gegenstand. Man kann nie objektiv wissen, was passiert ist oder was passiert wäre, wenn man nicht mit seiner verdammten Nase drin rumgeschnüffelt hätte. Deshalb kann es nie Gewissheit geben. Indem man etwas betrachtet, verändert man es. Die nennen es das Unschärfeprinzip. Klar, es klingt bescheuert, aber sogar Einstein sagt, dass da irgendwas dran ist. Wissenschaft, Wahrnehmung, Realität – Zweifel. Berechtigter Zwei-

fel. Ich meine, je genauer man etwas betrachtet, desto weniger weiß man. Das steht fest. Eine bewiesene Tatsache. Und vermutlich die einzige Tatsache, die zählt. Dieser Deutsche hat dafür sogar ne Formel aufgestellt.

Natürlich habe ich die Unschärferelation von Werner Heisenberg nie verstanden – wer hat das schon, außer ein paar Leuten aus der theoretischen Physik, mit denen Sie nicht dauernd zu Abend essen wollen. Heisenberg hat jedenfalls gesagt, dass es unmöglich sei, zwei Eigenschaften eines Teilchens gleichzeitig exakt zu messen. Das läge nicht daran, dass unsere Messgeräte zu ungenau seien, es sei vielmehr ein prinzipielles Problem. Sehr vereinfacht gesagt: Wenn Sie den Ort eines Teilchens genau bestimmen, verändern Sie dadurch zwangsläufig seine Energie. Formuliert wurde die Theorie 1927, bis heute ist sie nicht widerlegt worden. Und obwohl unsere täglich wahrnehmbare Welt auch danach noch gleich blieb, obwohl noch immer im Winter Schnee fiel, die Menschen sich Liebesbriefe schrieben und töteten, obwohl sie noch immer in die Oper gingen und Kriege führten – diese Theorie veränderte alles. Plötzlich wurde klar, dass wir das, was wir glauben von der Wirklichkeit zu wissen, tatsächlich nicht sicher wissen können.

Als Kleist den Brief an seine Geliebte schrieb, gab es die Unschärferelation noch nicht. Ich habe gelesen, dass die Kleist-Forschung – und wo gibt es mehr Kleist-Forscher als in diesem Saal – zumindest früher bei diesem Brief von der »Kant-Krise« sprach. Kleist, so wurde von den Gelehrten gesagt, hätte Kants »Kritik der Urteilskraft« gelesen und sei darüber in eine Depression geraten. Ich glaube das nicht: Menschen geraten durch ihr Scheitern in Krisen, durch Rückschläge, durch Liebe, durch Einsamkeit – aber nicht durch Bücher. Aber oft suchen wir uns die Bücher, die unsere Stimmungen verstärken oder wiedergeben – so wie wir Musik aussuchen. Wir finden den, von dem wir glauben, er habe für uns geschrieben. Bei Kleist war es Kant, der ihm erklärte, weshalb er den Boden unter den Füßen verloren hatte, also das, was man Wirklichkeit nennt. Kleist ging es ziemlich schlecht, er war erfolglos, seine Stücke wurden zensiert oder verboten, nichts lief so, wie es laufen sollte, er ist vollkommen gescheitert. Ich kenne Kleists Gefühl, es steht in jedem seiner Briefe. Es ist ein alles umfassendes Gefühl der Fremdheit. Obwohl er unglaublich viele Menschen kannte, obwohl er Kleist hieß, was damals wirklich etwas bedeutete, war er einsam. Dieses Gefühl hängt eng mit der Suche nach Wahrheit zusammen: Nichts erscheint echt und nahe. Vielleicht hat er deshalb gestottert.

Ein Literaturkritiker sagte über eines meiner Bücher, es sei »fast annehmbar«, aber doch nur »geborgtes Leben« und damit »das Gegenteil von Literatur«. Das ist ein interessanter Standpunkt. Eigentlich werden mir fast immer drei Fragen gestellt: Kann jeder zum Mörder werden, gibt es den perfekten Mord? Und: Sind Ihre Geschichten denn wirklich wahr? Ja, jeder kann zum Mörder werden, ja, es gibt den perfekten Mord und ja, die Geschichten sind ganz und gar wahr. Aber sie sind nicht wahr, weil sie der Realität entsprechen, sie sind wahr, weil sie Literatur sind. Natürlich kritisiert man keine Kritiker, es ist ihr Beruf Bücher zu beurteilen. Aber ich bin mir nicht sicher, ob die Idee dieses Kritikers so ganz richtig ist. Stellen Sie sich eine vier Meter lange Akte vor, tausende Seiten Polizeiberichte, Vernehmungsprotokolle, Gutachten, Tatortfotos. Stellen Sie sich siebzig Stunden

Gerichtsverfahren vor. Und dann nehmen Sie eine Kurzgeschichte. Was ist nun die Wahrheit? Was die Wirklichkeit? Eine kaum 15-seitige Geschichte oder eine vier Meter lange Akte?

Im Mittelalter soll es einen Kartographen gegeben haben, der die beste Karte der Welt herstellen wollte. Er wählte den Maßstab 1:1. Das Projekt scheiterte natürlich: Wahrheit entsteht eben nicht durch vollständige Abbildung, sie entsteht durch Formalisierung. Das ist in der Literatur so und das ist im Strafprozess so. Ein Richter kann nur die Beweise werten, die nicht im strengen Filter der Strafprozessordnung hängen blieben. Nur das, was dem Recht entspricht, wird gehört. Es ist also nicht die Wirklichkeit, die in einem Strafprozess abgebildet wird, es ist nur eine strafprozessuale Wahrheit, also eine formalisierte Wirklichkeit. Ein Mann tötet seine Frau. Es gibt keine ausreichenden Beweise für seine Schuld. Der Polizist ist erst verzweifelt, dann wird er wütend. Er droht dem Mann Folter an, der Mann gesteht. Im Prozess sagt der Richter, das Geständnis sei nicht verwertbar. Der Anwalt rät dem Mann zu schweigen. Am Ende muss der Richter freisprechen: Vor dem Gesetz ist der Mann kein Mörder. Die strafprozessuale Wahrheit des Prozesses ist also nicht die Wirklichkeit.

In der Literatur ist es ähnlich. Auch sie ist nur eine formalisierte Wahrheit. Der Schriftsteller schreibt, was er schreibt. Er nimmt die Worte, die er für passend hält. Es ist seine Geschichte – oder anders gesagt: Das Gehirn des Schriftstellers ist ein Filter wie die Strafprozessordnung. Eine Geschichte kann deshalb nie Abbildung der Wirklichkeit sein. Sie ist – analog zur strafprozessualen Wahrheit – literarische Wahrheit. Truman Capotes »Kaltblütig«, die vielleicht beste Darstellung eines Verbrechens, wäre nach der Auffassung des genannten Literaturkritikers nur »geborgtes Leben« und »das Gegenteil von Literatur«. Und das Merkwürdige ist, dass das für die meisten Bücher gilt. Denken Sie an Tolstois »Krieg und Frieden«, an Hemingways »Paris, ein Fest fürs Leben«, an Kästners »Als ich ein kleiner Junge war« – sind das alles jetzt doch Sachbücher? Ich würde bei dieser Gelegenheit auch gerne wissen, wie viel »geborgtes Leben« in Nabokovs »Lolita« ist. Jedenfalls bin ich unserem Literaturkritiker dankbar, dass er mich ganz und gar unverdient in eine solche Gesellschaft erhebt.

Was machen wir nun mit einem solchen Begriff der Wahrheit, mit dem Wissen, dass wir die Wirklichkeit nicht erkennen können. Aufgeben? Nein, wir können damit leben, dass wir nur Theorien über die Wahrheit bilden können. Wir können es selbst im Strafprozess, wo diese Erkenntnis am klarsten und ihre Ergebnisse am fürchterlichsten sind. In einer meiner Geschichten legt sich eine Frau nachts auf einen Liegestuhl am Pool. Sie sieht in den Himmel und denkt, es gäbe Milliarden von Sonnensystemen in dieser Milchstraße und Milliarden solcher Milchstraßen. Dazwischen sei es kalt und leer. Meine Damen und Herren, natürlich ist es aus einiger Entfernung belanglos, was wir tun. Wir leben nur einen Wimpernschlag, dann versinken wir wieder und in dieser kurzen Zeitspanne können wir noch nicht einmal das scheinbar Einfachste: Die Wirklichkeit als das wahrnehmen, was sie ist. Unser Leben ist voller Zweifel und für die meisten ist der Tod zumindest eine Unverschämtheit. Und bei all dem geht es um nichts. Aber, meine Damen und Herren, am Ende bin ich doch froh, Ihnen sagen zu dürfen, dass Kleist Unrecht

hatte. Und Heisenberg ebenso. Auch wenn Kant und die theoretische Physik und vermutlich jede vernünftige Überlegung dagegen sprechen: Es gibt eine Wahrheit, eine unbestreitbare, glückliche Wahrheit. Es ist die Schönheit. Auch wenn wir alles verlieren, die Schönheit wird bleiben. Für sie lohnt es sich zu schreiben. Phryne lebte im 4. Jahrhundert vor Christus in Griechenland. Sie war eine Hetäre, die schönste Frau der Welt, die Männer Athens verfielen ihr. Irgendwann wurde sie der Gottlosigkeit angeklagt: Sie hatte erklärt, sie sei so schön wie die Göttin Aphrodite selbst. Es kam zum Prozess. Der Ankläger brachte seine Beschuldigung vor – Gottesanmaßung –, die Zeugen bestätigten, was Phryne gesagt hatte. Es sah nicht gut für sie aus, der Prozess wurde unerfreulich. Aber plötzlich tat Phryne etwas ganz Unerwartetes. Sie stand auf, ging in die Mitte des Gerichtssaals und sah lange ihre Richter an, jeden Einzelnen. Ihre Verteidigung war perfekt: Sie löste ihr Haar und zog sich aus. Nackt stand sie vor Männern. Die Richter saßen auf den Steinbänken, sie starrten diese wunderbare, kluge Frau an. Ihr Urteil war einstimmig: Phryne wurde freigesprochen.

Die Schönheit rettet uns – in ihr ist alle Wahrheit.



ERÖFFNUNG DER AUSSTELLUNG

»KLEIST: KRISE UND EXPERIMENT«

20./22. MAI 2011 BIS 29. JANUAR 2012





Günter Blumberger

»NUR WAS NICHT AUFHÖRT, *WEH ZU*  
*THUN*, BLEIBT IM GEDÄCHTNISS«

Über das Unzeitgemäße an Kleist.

Rede zur Eröffnung der Kleist-Ausstellung am  
20. Mai 2011 im Ephraim-Palais  
(Stiftung Stadtmuseum Berlin)

Liebe Frau Völckers und Frau Nentwig, lieber Herr Schmitz und Herr de Bruyn,  
lieber Stefan Iglhaut als Co-Kurator dieser Ausstellung, in dessen Namen ich jetzt  
auch sprechen darf, wofür ich ihm herzlich danke,  
meine sehr verehrten Damen und Herren,

Peter Sloterdijk hat einmal gesagt, Gedenkjahre seien ein »unverschämtes Trivialisierungsattentat«, die »Verlierer von Gedenkjahren seien immer die Jubilare selbst«. Das werden sie, wenn zum Anlass des Jubiläums allenthalben Steckbriefe angefertigt werden, Porträts, die Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Angesicht, Werk und Leben des Jubilars fixieren. Kleist taugt nicht zum Klassiker und auch nicht zum Identifikationsangebot für die gegenwärtige Generation, er war seinen Zeitgenossen fremd, und je genauer wir hinschauen, desto fremder wird er auch uns. Thomas Mann hielt Kleist für »völlig einmalig«, »aus aller Hergebrachtheit und Ordnung fallend«. Genies sind nicht aufs Normalmaß zu reduzieren, und der Sinn von Gedenkjahren besteht nicht in einer aktualisierenden Interpretation des Vergangenen, sondern in dem, was Nietzsche einmal die »Cur der Geister« genannt hat. Die Toten halten den Lebenden den Spiegel vor. Sie befreien uns aus der Enge und Eindimensionalität der Gegenwart, sie korrigieren eingefahrene Denkbilder unserer Zeit. Das können sie nur, wenn man sie in ihrer historischen Fremdheit belässt.

Es gilt also nicht mehr, das Zeitgemäße, sondern gerade das Unzeitgemäße an Kleist zu entdecken, und das mag gelingen, wenn man die Krisenzeit um 1800 mit der Krisenzeit um 2000 konfrontiert, die gesellschaftlichen Erschütterungen nach 1789 mit den gesellschaftlichen Erschütterungen nach 1989, wie es in dieser Ausstellung durch Texte und Bilder hoffentlich evoziert wird. Kleists Lebens- und Werkexperimente erscheinen dann umso kühner und hochmütiger. 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.« 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, dass man in Zeiten des Umbruchs lernen müsse, sich jeglichen Halts zu enthalten. An Adolphine von Werdeck schreibt er im Oktober 1807:

Was sagen Sie zur Welt, d.h. zur Physiognomie des Augenblicks? Ich finde, daß mitten in seiner Verzerrung etwas Komisches liegt. Es ist, als ob sie im Walzen, gleich einer alten Frau, plötzlich nachgäbe (sie wäre zu Tode getanzt worden, wenn sie fest gehalten hätte); und Sie wissen, was dies auf den Walzer für einen Effect macht. Ich lache darüber, wenn ich es denke.

Das ist zwischen Ziererei und Grazie ganz kleistisch ausgedrückt, es geht auch schlichter, in der Art eines Volksspruchs, den Kleist an einem Haus in Thun 1802 entdeckt: »Ich komme, ich weiß nicht, von wo? Ich bin, ich weiß nicht, was? Ich fahre, ich weiß nicht, wohin? Mich wundert, daß ich so fröhlich bin.«

Vom Nomaden Kleist ist nichts Häusliches überliefert als eine Tasse, die er seiner Braut schenkte, kein Mobiliar, noch nicht einmal ein Federkiel. In einer Kleist-Ausstellung kann man folglich nicht herumgehen wie im Schiller- oder Goethehaus in Weimar. Nur wenige Handschriften sind uns überliefert, Briefe zumeist, der größte Teil davon befindet sich heute in der Jagiellonischen Bibliothek in Krakau. Entleihbar ist er nicht. Wie ist das »unsichtbare Theater« seiner Experimentieranordnungen in Leben und Werk dann in einer Ausstellung sichtbar zu machen? Am besten denken Sie sich die Räume des Ephraim-Palais in Berlin als eine Spirale, als labyrinthischen Durch- wie Irrgang durch Kleists Lebens- und Zeitgeschichte. In drei Ebenen finden Sie in der horizontalen Achse die Diskursexperimente, die Kleist in Militär, Wissenschaft, Technik, Liebe, Politik, Journalistik und vor allem in der Literatur entworfen hat, und in der vertikalen Achse die Krisenerfahrungen in gesteigerter Intensität, von der Zeit des Kindersoldaten über die Katastrophe der preußischen Niederlage von Jena und Auerstedt 1806 bis zum Todesraum 1811. Kleist war, nimmt man die merkwürdigen Brautbriefe an Wilhelmine von Zenge aus, kein Didaktiker, er wollte seinen Lebensplan wie einen Reiseplan kontrolliert entwickeln, aber das war ihm nicht möglich, deshalb verzichten auch wir in der Ausstellung auf kommode Steuerungsfiguren, verlassen uns im Audioguide ganz auf Originalzitate aus Kleists Briefen und literarischen Werken und damit auf Kleists Unberechenbarkeit und stellen in den Raumtafeln nicht historische Erläuterungen in den Vordergrund, sondern Fragen, die Kleists Beunruhigungs- und Faszinationswert, seine Zündstoffe in jeder Lebens- und Werk-

phase zeigen. Jeder Raum enthält historische Objekte, Texte und Bilder, die Kleists Denkfiguren konkretisieren. 20 Originalbriefe Kleists, einige Originalmanuskripte bzw. zeitgenössische Abschriften, Erstausgaben, insgesamt 420 Objekte von 27 Leihgebern. Was wir entleihen konnten, auch in der Konkurrenz zur Heidelberger Ausstellung von Peter Staengle und Roland Reuß, haben wir entliehen. Dem historischen Zeitbild steht eine ganz gegenwärtige Szenographie oft irritierend entgegen, um den Abstand von Kleist- und Jetzt-Zeit ermessen zu lassen. Dergestalt oszilliert die Berliner Ausstellung in ihrer diskursiven Ordnung zwischen Nähe und Ferne, während die Ausstellung im Frankfurter Kleist-Museum die Bilder prüft, die man sich von Kleists Gesicht und Körper macht, von seiner Familie und seinen Freunden und vom Netzwerk seiner beruflichen Beziehungen.

Intellektuell redlich ist es, das Bild wenigstens in Mosaikstücken zu skizzieren, das die Kuratoren selbst sich von Kleist machen, damit jeder Besucher der Ausstellung diesem Bild so nah oder fern sein kann, wie es ihm beliebt. Demnach gehört Kleist zu einer Generation, die das Drama der Französischen Revolution als Kind erlebt, mit den Mündigkeits- und Selbstbestimmungsmodellen der Aufklärung erzogen wird und dann in die Wirren der Befreiungskriege gegen Napoleon gerät, in der die deutschen Staaten politisch instabil und in allen sozialen Bereichen reformbedürftig sind und die ständische Gesellschaft allmählich erschrickt wird. Gerade die Lebensläufe von Aristokraten wie Kleist entwickeln sich so ins gefährlich Offene, die Verbindlichkeit des eigenen Standesmodells wird brüchig, der soziale Handlungsraum vergrößert sich, der Zugewinn an Freiheit kann zugleich aber als Beliebigkeit empfunden werden, als Orientierungsverlust. Folglich beschließt Kleist am Ende seiner Soldatenzeit, einen Lebensplan zu entwickeln und im Vertrauen auf Bildung wie in der Anschauung der eigenen »moralischen Schönheit« den »sicheren Weg des Glücks zu finden«. Das ist keine aristokratische, das ist eine ganz bürgerliche Ordnungsfantasie, dass man mit Hilfe von Mentoren seine Eigentümlichkeit frei und stetig entfalten und tugendhaft immer bei sich selbst bleiben könne, komme was da wolle an Krisen und Katastrophen. Rousseau träumt in seiner pädagogischen Schrift »Emile« davon, Goethe im »Wilhelm Meister«, Wilhelm von Humboldt in seiner Bildungsreform und Jugendliche vermutlich bis heute. Es ist vor allem ein typisch deutscher Traum. Deutschland, und keine andere Nation, hat den Bildungsroman entwickelt. Die großen deutschen Dichter und Denker um 1800: Kant, Schiller, Goethe, Hölderlin, Hegel sind idealistische Moralphilosophen, sie sind anders als die großen Dichter und Denker Frankreichs, Englands, Spaniens keine skeptischen Moralisten. Der Unterschied ist: Moralphilosophen achten vorwiegend darauf, wie Menschen handeln *sollen*, Moralisten darauf, wie unter Menschen *tatsächlich* gehandelt wird. Gegenstand ihres Interesses ist nicht die ideale Verhaltensnorm, sondern die reale Befindlichkeit des Menschen.

Kleist fällt aus seiner Zeit und aus allen Träumen des deutschen Idealismus heraus. Er wird dadurch unter den Großen der deutschen Literatur zum denkbar größten Ausnahmefall bis heute: zu einem skeptischen Moralisten und illusionslosen Analytiker menschlichen Verhaltens, der die Helden seiner Dramen und Er-

zählungen in Krisen und Katastrophen treibt und dabei die Welt zur Kenntlichkeit entstellt. Einen Bildungsroman wird er nicht schreiben, und sein Leben wäre selbst kein Vorbild dafür. Da rundet sich kein Individuum zum organisch-harmonischen Ganzen, die Orte wechseln und die Projekte. Im Wort »Projekt« steckt nach der Silbe »pro« das Verb »iacere«, das meint sowohl »entwerfen« wie »fallen lassen«, »preisgeben«, die futurische Komponente eines Entwurfs wird mit dessen potentielltem Scheitern zusammengedacht. Kleist hätte sich niemals als Projektmacher bezeichnet, er wollte kein Projektmacher werden, aber er wurde einer. Nach der Soldatenzeit entwirft er sich als Gelehrter, Familienvater, Bauer, Beamter, Industriespion, Schriftsteller, Kriegsverschwörer, Redakteur, er träumt davon, nach Australien auszuwandern, ein hydrostatisches Tauchboot zu basteln, er erfindet eine artilleristische Wurf- oder Bombenpost zur Nachrichtenübermittlung, denkt über die »künstliche Erzeugung eines organischen oder gar lebendigen Körpers« nach und über die Möglichkeit mit »Maschinen ein Loch durch die Erde bis zu den Gegenfüßlern« zu graben.

Woran liegt das? Wie wird einer wie Kleist zum Projektmacher, der die Projekte seines Lebens und Schreibens als ergebnisoffene Experimente anlegt, im Sinne einer explorativen Praxis zur Erkundung des Neuen, des Zwischenraums von kanonisiertem Wissen und ungesicherter Erkenntnis? Weshalb wird er so zum Strategen einer Krisenzeit, der die Grenzen der Erkenntnis gleichermaßen sondiert wie durch sein Scheitern sichtbar macht und dabei zugleich, wie Friedrich Schlegel es nennt, »Sinn für Projekte« hat, die man »Fragmente aus der Zukunft« nennen könnte? Schuld daran hat unter anderem sein Studium der Experimentalphysik in Frankfurt/Oder. Kleist lernt an der Viadrina das Gesetz der polaren Kontaktelektrizität kennen und überträgt es von der physikalischen auf die moralische Welt. Demnach verhalten sich Menschen in ihren Anziehungs- und Abstoßungskräften wie elektrische Körper: Wenn einer einen anderen treffe, so wird, Kleist zufolge, »sein Wesen [...] gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt; er nimmt die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung –, und die Bedingung –, wenn jener von der Bedingung + ist.« Dieses »gegensätzliche« Prinzip macht laut Kleist das ganze Leben zu einem Ringkampf mit wechselnden Partnern, wobei die Schwäche des Einen zur Stärke des Anderen werden und jeder neue private oder berufliche Partner einen qualitativ je anders auf- oder entladen kann. Damit ist jede idealistische Hoffnung auf eine lebenslang stabile Identität dahin und auch die Hoffnung auf fürsorgliche Mentoren. Aus dem Polaritätsprinzip wird Kleist später sogar eine Antipädagogik gewinnen. In den »Berliner Abendblättern« schlägt er halb ernst, halb scherzhaft vor, »Lasterschulen« zu gründen, damit die Schüler, im Widerspruch zu ihren liederlichen Lehrern tugendhaft, würden. Mit dem »gegensätzlichen« Prinzip begreift sich auch leicht, warum die Liebe zwischen Achill und Penthesilea ein permanenter Zweikampf ist oder der Charakter des Michael Kohlhaas so widersprüchlich, dass er einer der »rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« wird.

Kleists Studium in Frankfurt/Oder hat eine zweite Konsequenz. Aus der Kant'schen Philosophie zieht Kleist den radikalen Schluss, dass wir »nicht entscheiden [können], ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder

ob es uns nur so scheint«. Man müsste den Menschen also direkt ins Herz oder Hirn schauen können, um zu wissen, ob sie die Wahrheit sagen und wie sie es mit einem meinen. Missverstehen ist wohl die Regel, nicht die Ausnahme, und Täuschung allenthalben. Aus der Erkenntnis Krise wird bei Kleist eine Sprachkrise, aus der er freilich wieder die Konflikte seiner Erzählungen und Dramen schlägt: Penthesilea verwechselt »Küsse« und »Bisse«, weil sie nicht versteht, warum Achill sie noch einmal zum Zweikampf auffordert, nicht weiß, dass er sie lieben statt töten will, und seiner Liebe erst sicher ist, als sie mit Hunden über ihn herfällt und ihn zerfleischt. Dass man sich wortwörtlich fressen muss, um sich zu verstehen, fand Goethe geschmacklos, er behandelte Kleist als pathologischen Fall. Einem Idealisten wie Goethe fällt es nicht leicht, dem Verhaltensforscher Kleist Recht zu geben, weil er aus jedem Erfahrungssatz die denkbar extremste Konsequenz folgert. Prothoe warnt Achill davor, dass sich Penthesileas »Seele nicht berechnen lasse«. Vergeblich, niemand will diese Klugheitsregel hören, Achill nicht, Goethe nicht, wir bis heute nicht. Nichts ist unheimlicher als die Unberechenbarkeit von Menschen, der plötzliche Identitätswechsel, der einen Abgrund aufreißt zwischen dem, was einer innen ist und was er außen scheint. Dass der freundliche und fleißige Hamburger Kommilitone sich als Terrorist entpuppt, der mit einem Flugzeug in die Twin Towers rast, dass der Cheruskerfürst Herrmann kein redlicher Gefolgsmann der Römer ist, sondern ein gerissener Maskenspieler, der kühl und unmenschlich ihre Vernichtung plant.

Kleists Helden sind mit wenigen Ausnahmen, Käthchen natürlich, keine »schönen Seelen«, die dem Gebot der »moral grace«, der Grazie als Übereinstimmung von äußerer Anmut und innerer sittlicher Würde folgen, wie es der bürgerliche Idealismus, Schiller voran, propagierte. Ein schöner Traum ist das, auch für Kleist, aber eben nur ein Traum, was sonst? Herrmanns Grazie-Modell ist das des Marionettenspielers aus Kleists berühmtem Aufsatz »Über das Marionettentheater«, der den Ausdruck der Puppe mathematisch perfekt zu berechnen weiß. Grazie meint hier eine Wirkungsästhetik, um sich den Dank – auch das heißt Grazie eben –, die Gunst des Betrachters zu sichern. Es handelt sich um eine Lust an der Verstellung als Macht, um eine Kunst der Selbstinszenierung, der keine innere Substanz entsprechen muss. Das ist die Definition von Grazie in aristokratischen Verhaltenslehren seit Machiavelli, Castiglione oder Gracián.

Verständlich ist, warum Kleists Kohlhaas so beliebt ist bei allen Lesern, ein Held, der selbst in Notlagen sich nicht verstellt, rechtschaffen ist, ein redlicher deutscher Michel, eine Berufungsinstanz für alle Wutbürger, die es in einem Vaterlande nicht mehr aushalten, das ihnen ihr Recht nicht verschafft. Es gibt zwei Varianten der Kohlhaas-Novelle. Die »Phöbus«-Fassung von 1808, die Fort- und Umschreibung im Erzählband 1810, in der aus der Rechtsbegierde des Kohlhaas Rachebegierde wird und schließlich pure Machtbegierde. Der redliche deutsche Michel wandelt sich zum Fanatiker und Terroristen. Tugenden sind oft nur verkappte Laster, so La Rochefoucaulds erste moralistische Maxime, der Kleist, der enttäuschte Idealist, in allen seinen Werken folgt.

Kurz vor seinem Tod hat Kleist den »Don Quijote« gelesen 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 ihnen sichtbar wird. Kleist zeigt im Aufstieg des bürgerlichen Idealismus um 1800 schon dessen Untergang und testet auch noch einmal die alten Inszenierungskünste des Adels und wirft diese gleichermaßen über Bord. Er ist kein idealistischer Systemdenker, sondern der größte Moralist der deutschen Dichtung, der Fragen stellt, die nicht aufhören, »*weh zu thun*«, aber nur so bleibt man, laut Nietzsche, im Gedächtnis. 1811 galt Kleist als verrückter Außenseiter, 1911 am Vorabend des ersten Weltkrieges wurde er von den Dichtern der Moderne als rebellisches Vorbild in all seiner Oppositionsenergie wiederentdeckt, 2011 wird Kleist, der Nomade, überall auf der Welt und überwältigend hier in Deutschland gefeiert. Er gehört zum Kanon der Weltliteratur, als heroischer Melancholiker in unserer postheroischen Zeit. Wir hoffen, dass wir auch mit der Doppelausstellung in Berlin und Frankfurt (Oder) die Erinnerung an ihn lebendig halten, und danken allen, die uns darin bestärkt haben, dass das Gedenken an Kleist selbst riskant und experimentierfreudig sein muss, zuvörderst Hortensia Völckers von der Kulturstiftung des Bundes, sowie den Direktoren der beiden Museen, Franziska Nentwig vom Ephraim-Palais Berlin und Dr. Wolfgang de Bruyn vom Kleist-Museum Frankfurt (Oder), sowie den Mitarbeitern des Ausstellungsteams: Ewa Gossart, Meike Marie Thiele, Jan Mende, Gesa von Grote, Grit Dreher und vielen anderen mehr.

Vielleicht vermissen Sie den Ausstellungskatalog. Er wird demnächst ausgeliefert. Unsere Absicht war, nicht nur Texte, sondern auch die Szenographie der Ausstellung im heute erst fertigen Zustand zu dokumentieren. Der Katalog ergänzt das Bild der Kuratoren von Kleist durch Aufsätze prominenter Kleist-Experten, die allesamt der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft angehören und deren wissenschaftliche Verantwortung für das Kleist-Jahr 2011 bezeugen. Stellvertretend für diese sei Klaus Müller-Salget genannt, der auch die Endredaktion des Kataloges besorgt hat. Die Ausstellung wird weiterhin begleitet durch ein von der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft verantwortetes Rahmenprogramm, in dem im Herbst dieses Jahres Kleists Diskursexperimente und Kleists Literatur im Vergleich seiner und unserer Zeit diskutiert werden. Mit Schriftstellern, Wissenschaftlern, Politikern, Schauspielern. Über Kleist reden ist das eine, Kleist einfach hören ein gänzlich anderes, vor allem, wenn er so aufregend interpretiert wird wie von Ulrich Matthes. Herzlicher Dank auch Ihnen, und Ihnen, verehrte Damen und Herren, für Ihre Geduld.

Günter Blamberger

## DU SOLLST DIR KEIN BILDNIS MACHEN

Rede zur Eröffnung der Kleist-Ausstellung am  
22. Mai 2011 im Kleist-Museum  
in Frankfurt (Oder)

Sehr geehrter Herr Oberbürgermeister,  
liebe Frau Völckers und Frau Nentwig,  
lieber Herr Enderlein und Herr de Bruyn,  
meine sehr verehrten Damen und Herren,

von Kleist gibt es nur ein einziges authentisches Porträt, die Miniatur von Peter Friedel, die Kleist für seine Verlobte Wilhelmine von Zenge anfertigen ließ. Kleist war mit diesem Porträt nicht zufrieden. »Es liegt etwas Spöttisches darin, das mir nicht gefällt, ich wollte er [der Maler Peter Friedel] hätte mich *ehrlicher* gemalt«, schreibt er am 9. April 1801 an Wilhelmine. Zu Unrecht, meines Erachtens. Friedel malte einerseits die melancholische Inkludenz von Kleists unglücklicher Verlobungszeit, in der er ganz den Laufbahn-Erwartungen der Schwiegereltern und der ihn nur mit halber Kraft liebenden Wilhelmine entsprechen sollte, und zugleich malte Friedel andererseits hellstichtig den Spott darüber, der Kleist in der Schweiz dann diese Einschränkung wird auflösen helfen, die Kraft zur Distanz, zur Trennung von einer, die eher zur Standesehe als zur Neigungspartnerschaft taugte, wie Kleist sie sich gewünscht hätte. Friedels Porträt ist, wie jedes gute Porträt, eines, in dem man nachträglich erkennen kann, was in einer vergangenen Zeit die Zukunft eines Menschen bestimmt hat. Rätselhaft ist das Bild vielleicht eher darin, dass es uns einen Kindskopf zeigt, dem die sieben traumatischen Militärjahre, in denen Kleist grausames Töten und Foltern erlebte, nicht anzusehen sind. Rätselhaft auch darin, dass man diesen Kindskopf kaum mit den Gewaltphantasien in seinen literarischen Werken später in Verbindung bringen kann. Offenbar herrschte – ganz gegen Lavaters Auffassung von Physiognomie – eine Diskrepanz zwischen dem Inneren und dem Äußeren Kleists. Aber das scheint bei vielen Figuren Kleists selbst der Fall und eine Grunderkenntnis seines Lebens zu sein: Zwischen Schein und Sein, Äußerem und Innerem, Täuschung und Wahrheit lässt sich schwer unterscheiden, und schmerzlich ist es zu erfahren, dass alles Bildermachen vom anderen falsch ist, sich Seelen nicht berechnen lassen. Man denke an Achill und

Penthesilea, an Alkmene und Jupiter. Maler aber müssen sich ein Bild des Porträtierten machen, und jedes neue Kleist-Bild ist eine Interpretation seines Werkes und Lebens. Wie Porträtisten Kleists Bild im Wandel der Zeiten bis heute prägen, ist die spannende Frage im ersten Ausstellungsraum der Frankfurter Kleist-Ausstellung, die vom reichen Bilderkatalog des Kleist-Museums profitiert.

Während der Berliner Teil der Doppelausstellung ganz aufs Diskursive setzt, auf die Experimente Kleists in Militär, Bildung, Technik, Journalistik, Literatur in der Krisenzeit um 1800, wählt der Frankfurter Teil der Ausstellung eher einen persönlichen, privaten Zugang – Kleists Geburts- und Familienort und dem Fundus des Museums gemäß. So wird Kleist im zweiten Raum als Bruder »gewürdigt«, als Bruder seiner Schwester Ulrike, die Kleist wenig liebevoll als ein amphibisches Wesen porträtierte, das »weder Mann noch Weib« sei. Das ist wohl versteckte Selbstkritik, insofern Kleist spürt, dass in seinem Männerkörper eine Frauenseele wohnt. Er nimmt es nicht Ulrike, sondern sich selbst übel, dass diese – im Gegensatz zu ihm – die Männerrolle so selbstverständlich auszuüben versteht. Ulrike zeigt sich dem oft so passiven und zögerlichen Bruder gegenüber als wahres Familienoberhaupt; sie finanziert und beschützt Kleist immer wieder. Die Beziehung der beiden folgt einer Ökonomie des Opfers, insofern Kleist Ulriken meist nur Zuneigung gibt, wenn er Hilfe braucht. Ulrike macht nach Kleists Tod Karriere, übernimmt ein Mädchenpensionat in Frankfurt (Oder), kommt zu Wohlstand, geht mit ihren Nichten noch im Alter rüstig auf Reisen. Erst im Sterben wird die allseits beliebte Erbtante latent feindselig, eigensinnig, lamentiert monatelang schlaflos. Sigrid Weigel hat das einmal sehr schlüssig als ein Verhalten gedeutet, vom unsäglichen Schuldvorwurf des Bruders vor dem Selbstmord endlich frei zu werden.

Hätten Sie als Mann mit Kleist befreundet sein mögen? Wohl kaum, Sie hätten immer damit rechnen müssen, dass er Sie oder Ihre Gattin auffordert, mit ihm zu sterben. Kleist war nicht sehr gesellig, hielt es in Salons kaum aus, wohl weil er Schwierigkeiten in der allmählichen Verfertigung mündlicher Reden hatte, über die er gleichwohl trefflich schreiben konnte, so dass alle Welt seitdem denkt, er sei ein Meister des Improvisierens gewesen. Er war es nur in der Theorie. So eigensinnig, eigenbrödlisch er auch war, allein sein wollte er nie, er reiste immer zu zweit, meist in Begleitung von Männern wie Brockes, Pfuel, Lose, Dahlmann. Der dritte Ausstellungsraum widmet sich Kleists Freundschaftsbeziehungen, dem ihn emotional und vor allem finanziell unterstützenden Netzwerk. Damit sind wir auch schon in Raum 4, der Kleists Finanzen behandelt. Es mag schwierig sein, in der Krisenzeit um 1800 ein Adliger ohne Grundbesitz zu sein, dem bis zum 24. Lebensjahr auch das Geld noch vom Vormund und der älteren Schwester angewiesen wurde. Gleichwohl war Kleist alles andere als ein Finanzgenie, folglich sind Schwester und Freunde auch immer Geldbeschaffer und Buchhalter in einem, mit denen er z.T. schändlich umgeht. Man denke nur ans »Phöbus«-Projekt, das eine einzige Scharlatanerie war, insofern hochrangige Beiträger wie Goethe oder Wieland ungefragt den Subskribenten angekündigt worden waren. Rühle und Adam Müller sind als Finanziere seit der Gründung der Zeitschrift dabei, Müller schreibt an Rühle und Pfuel, dass er »von Anfang an die Entreprise des Phöbus, die gesam-



ten dabei vorgefallenen Geschäfte mit allen daraus erfolgten Unannehmlichkeiten getragen« habe und den »Phöbus« am Ende vor Schulden habe retten und verkaufen müssen. Kleists Dank dafür seien »Schimpfwörter der gemeinsten Art« gewesen, er habe ihm »Dinge ins Gesicht« gesagt, die er »mit nichts anders als den Waffen beantworten« könne. Pful und Rühle verhindern das Duell der Freunde, deren Verhältnis sowieso ein wenig gespannt ist, weil – wie Tieck berichtet – Kleist einst »im Ernst versuchte, Adam Müller von der Dresdner Elbbrücke zu stoßen, weil er sich einbildete, dessen Frau wahnsinnig zu lieben und ohne ihren Besitz nicht leben zu können.«

Von den Künstlerlegenden zum eigentlich Beständigen, zu Kleists faszinierendem Schreibstil, der den Erwartungshorizont der Zeit in seiner radikalen Verwendung von Syntax, Zeichen und Semantik sprengt. Der Ausstellungsraum 5 achtet auf die Materialität der Kommunikation bei Kleist, vor allem auf typographische Textmerkmale. Sie denken sicher gleich an den berühmten Gedankenstrich, der die Vergewaltigung der Marquise camoufliert. Es gibt dergleichen weit mehr. Kleists Zeichensetzung lässt sich in einer Rede nicht wiedergeben, deshalb nur ein kleines Zitat jetzt, der Anfang seiner vermutlich letzten Erzählung »Der Zweikampf«:

Herzog Wilhelm von Breysach, der, seit seiner heimlichen Verbindung mit einer Gräfin, Namens Katharina von Heersbruck, aus dem Hause Alt-Hünigen, die unter seinem Range zu sein schien, mit seinem Halbbruder, dem Grafen Jacob dem Rotbart, in Feindschaft lebte, kam gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts, da die Nacht des heiligen Remigius zu dämmern begann, von einer in Worms mit dem deutschen Kaiser abgehaltenen Zusammenkunft zurück, worin er sich von diesem Herrn, in Ermangelung ehelicher Kinder, die ihm gestorben waren, die Legitimation eines, mit seiner Gemahlin vor der Ehe erzeugten, natürlichen Sohnes, des Grafen Philipp von Hünigen, ausgewirkt hatte. Freudiger, als während des ganzen Laufs seiner Regierung in die Zukunft blickend, hatte er schon den Park, der hinter seinem Schlosse lag, erreicht: als plötzlich ein Pfeilschuß aus dem Dunkel der Gebüsche hervorbrach, und ihm, dicht unter dem Brustknochen, den Leib durchbohrte.

Kleist hätte Formel-1-Rennen geliebt. Er versteht es, von Null auf Hundert in zwei Sätzen zu beschleunigen. Es geht nicht geradeaus, sondern in Kurven. Im dichten Lärm der auf ihn eindringenden Informationen wird der Leser von der Katastrophe überrascht wie der Herzog vom Pfeilschuss aus dem Dunkel der Gebüsche. Er hat keine Distanz mehr zum Erzählgeschehen, er ist dank Kleists Sprachsog mitten darin. Es ist nicht nur die irritierende Zweideutigkeit, Vexatorik seiner Bilder, es ist vor allem auch der grenzenlose *Bildersturm*, die Dynamik und Gewalt der Kleist'schen Sprache, der hypotaktisch verschachtelten, komplex gegliederten, oft ganze Seiten langen Sätze, die dem Leser Hören und Sehen vergehen lassen.

Sie werden also beim Gang durch diese Ausstellung spätestens am Ende vollkommen zerstreut sein, in des Wortes eigentlicher Bedeutung, also jeden Halt verlieren, so wie Kleist selbst, der in der Enthaltung vom Halt, im Sturz als Halt, im Kontrollverlust sein Faszinationskalkül fand, die Quelle seiner Kreativität. Er war

ein antiparastatisches Genie, ein Genie, das erst in der Klemme, in der Not, in der Krise sich triumphal entfalten konnte.

Mir bleibt, am Ende dieses kurzen Grußworts, nur noch zu danken. Kurz ist das Grußwort, weil ich erstens beim Auftakt des Kleist-Jahres 2011 im März in Frankfurt schon die Ehre einer längeren Rede erhalten und ein Kleist-Porträt vor zwei Tagen bei der Berliner Ausstellungseröffnung entworfen habe, zweitens die Hoffnung habe, meine Kleist-Biographie hier in Frankfurt noch gesondert vorstellen zu können, drittens aber vor allem deshalb, weil es intellektuell unredlich wäre, die Kuratorenschaft für den Frankfurter Teil der Doppelausstellung zu beanspruchen. Die Ehre gebührt hier dem Team des Kleist-Museums, Herrn Dr. de Bruyn, Frau Dr. Gribnitz und Frau Dreher sowie dem Co-Kurator der Ausstellung Iglhaut, denen Texte und Szenographie weitestgehend zu verdanken sind. Die Frankfurter und die Berliner Ausstellung gehören zusammen wie das Kleist-Museum und die Kleist-Gesellschaft in der Kooperation für das Kleist-Jahr 2011. Diese Partnerschaft beider Kleist-Institutionen auf Augenhöhe und in Anerkennung der manchmal unterschiedlichen Interessen und Bedürfnisse soll auch nach 2011 so weitergehen, wenn denn der Neubau errichtet ist. Insofern spreche ich jetzt als Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und nicht als Kurator der Doppelausstellung, für deren großzügige Finanzierung freilich einer Person auch von meiner Seite noch einmal gedankt werden muss: Hortensia Völckers von der Kulturstiftung des Bundes, ohne deren Wagemut und Experimentierfreude das Kleist-Jahr nicht zu denken wäre.

# KLEIST UND DIE POLITIK



»DU RETTER IN DER NOT«

Akklamation in »Robert Guiskard. Herzog der  
Normänner«

I.

Die Form von Heinrich von Kleists »Robert Guiskard. Herzog der Normänner« changiert, wie Günter Blamberger in seiner neuen Arbeit zu Leben und Werk des Autors hervorhebt, zwischen einem defizitären Bruchstück und einem autonomen Fragment, wie es typisch für die ästhetische Moderne ist.<sup>1</sup> Eine auf die formale Modernität des Stücks abzielende Interpretation, die die Eigenständigkeit des Fragmentarischen im Sinne der frühromantischen Poetik betonte, stünde vor dem Problem – und darin mag auch der Grund liegen, dass das Trauerspiel bisher weit weniger Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat als die anderen großen und abgeschlossenen dramatischen Arbeiten –, dass Kleist selbst den 1808 als »Fragment aus dem Trauerspiel« publizierten Text als einen unfertigen und weiterer Bearbeitung bedürftigen markiert, wenn er zum Verständnis der Handlung in Fußnoten auf historiographische Quellen verweist.<sup>2</sup> Diese schildern das Leben des realhistorischen Robert Guiscard,<sup>3</sup> also jenes Herrschers der Normannen, der im 11. Jahrhundert zur Eroberung von Byzanz antritt, und liegen dem publizierten »Fragment«, wie Kleist schreibt, »zum Grunde« (DKV I, 718). Auch fehlt nicht der Hinweis auf das, was sich erst im fertigen Trauerspiel und daher »in der Folge ausgewiesen haben würde« (DKV I, 719) – einen Werkzustand, den der Text niemals annehmen wird. Dies wirkt weniger wie frühromantische Emphase des Fragments denn wie Schillers dem »Thalia-Fragment« des »Dom Karlos« von 1785 vorausgeschickter Hinweis, der »Leser« könne »sich selbst und dem Dichter nüt-

---

<sup>1</sup> Vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 197.

<sup>2</sup> Diese Quellen sind insbesondere die von Anna Komnena verfassten »Denkwürdigkeiten aus dem Leben des griechischen Kaisers Alexius Komnenes«, die 1790 in der »Allgemeinen Sammlung historischer Memoires vom zwölften Jahrhundert bis auf die neuesten Zeiten« erscheinen, sowie Karl Wilhelm Ferdinand von Funcks Schilderung »Robert Guiscard Herzog von Apulien und Calabrien«, die 1797 in den, wie auch die »Memoires«, von Friedrich Schiller herausgegebenen Zeitschrift »Die Horen« erscheint (siehe auch Anm. 11).

<sup>3</sup> Im Folgenden wird, um den Bezug auf den realhistorischen Herrscher bzw. die Historiographie hervorzuheben, die Schreibung von Funcks, nämlich *Guiscard* statt, wie bei Kleist, *Guiskard* gewählt.

zen, wenn er vor der Lesung dieser Fragmente« die historiographische Quelle zumindest »flüchtig durchblättern«<sup>4</sup> würde – denn Fragmente gelten dem Klassiker als eines zumindest nicht: selbständig. Eben dieses Verständnis scheint auch für Kleist maßgeblich. Zugleich ist aber am Schluss des Fragments ein Punkt erreicht, der keine weitere dramatische Steigerung oder Lösung zulässt, so dass in der Betonung des Unfertigen, ich referiere erneut Blamberger, die Möglichkeit vergeben wird, poetologische Probleme »modern«, d.h. formal im Einakter zu lösen.<sup>5</sup>

Trotz seiner offenen Ränder und der nicht abgeschlossenen Lösung von den Quellen kann das Fragment, so meine These, Geschlossenheit beanspruchen, denn es führt den Formgewinn einer politischen Rede vor, die das Volk zum Gegenüber des Herrschers macht. »Robert Guiskard« inszeniert die Dynamik der Kommunikation, die im Prozess der Medialisierung aus Rauschen eine Botschaft macht. Diese Rede ist formelhaft; aber gerade ihre Form stiftet den Kanal, der zwischen Herrscher und Volk vermittelt und dafür sorgt, dass die Nachricht ihr Ziel erreicht. Der Formgewinn akklamierender Rede stiftet, so möchte ich zeigen, die Einheit der Handlung in Kleists Trauerspiel, das immer neue Wendungen zu nehmen scheint: Aus der Meuterei des Volkes zu Beginn wird schnell ein öffentlich ausgetragener Streit zwischen Guiskards Sohn, Robert, und seinem Neffen, Abälard, um die Legalität und Legitimität der Erbfolge und dann, ebenso schlagartig, steht das Gerücht der Ansteckung Guiskards im Zentrum des Geschehens – bis schließlich die Klage des Volkes durch den Greis Armin am Ende mitgeteilt wird. Der erste Auftritt ist von der Botschaft, der letzte von ihrer Übermittlung bestimmt. Dazwischen liegt das, was immer unbeobachtbar ist: der Formgewinn der Kommunikation in der Opazität des Medialen.

Der Begriff der Akklamation, wie er im Folgenden verstanden wird, umfasst mehr als den Volksentscheid durch »Ja« oder »Nein«, den Carl Schmitt in seinen Ausführungen in das Zentrum rückt. Die Bedeutung erschöpft sich auch nicht, wie zu zeigen sein wird, im Hinweis auf die Anerkennung des Charismas des Führers und die Differenz dieser Art der Führerauslese zur Wahl, also auf die Kriterien, die für Max Webers Verständnis der Akklamation maßgeblich sind. Beide Bedeutungen sind für Guiskards Herrschaft und Herrschaftstyp wichtig und werden im Folgenden thematisiert, das Trauerspiel schöpft aber das gesamte Bedeutungspotential des Begriffs bzw. dieser Form der politischen Kommunikation aus: Denn die Akklamation ist nichts weniger als ein Medium an der Schnittstelle von Liturgie und Recht, das die Pole »Volk« und »Herrscher« in der Klage vermittelt.

Im Zusammenhang mit der Untersuchung zur Rolle der Akklamation möchte ich erstens eine Interpretation der Pest vorschlagen, die zwischen den sich ausschließenden Alternativen der bisherigen Deutungen angesiedelt ist. Zweitens möchte ich nahelegen, Armins Handeln als ein durch *Simulation* und *Dissimulation* Geprägtes zu verstehen. Der Greis wäre dann der überlegene Gegenspieler des Simulationskünstlers Guiskard; insgesamt stehen diese Techniken aber im Dienste

<sup>4</sup> Friedrich Schiller, Thalia-Fragment 1785. In: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 3: Dramen II, hg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a.M. 1989, S. 15–68, hier S. 20.

<sup>5</sup> Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 197.

des Volkes und damit des demokratischen Souveräns. Drittens möchte ich vorschlagen, Armins Rolle medial zu interpretieren: Nicht nur verbirgt die Dissimulation Armins Beweggründe und Absichten, sondern sie wird der, systemtheoretisch gesprochen, *Unbeobachtbarkeit der Medien* bzw. ihrer Transformationsprozesse gerecht. Armin wandelt *noise* in *order*: Rauschen in Nachricht.

## II.

Gleich zu Beginn des Fragments, noch bevor der erste Satz gesprochen ist, wird im Bühnenbild der zentrale Antagonismus des Stücks ausgestellt. Dieser liegt in der Konfrontation des Wohls der natürlichen mit dem der politischen Familie, d.h. des Volks. Denn Guiskard unterhält zum Volk eine landesväterliche Beziehung, wie an Helenas Adressierung des Volks als »Kinder, Volk des besten Vaters« (DKV I, Vs. 62) ablesbar ist. Der Bühnenraum ist Ausdruck des Antagonismus: Guiskard und die Seinen haben sich zurückgezogen und ein- bzw. abgekapselt. Die Szene ist perspektivisch und vor allem hierarchisch gestaltet:<sup>6</sup> »Zypressen vor einem Hügel, auf welchem das Zelt Guiskard's steht, im Lager der Normänner vor Constantinopel« (DKV I, 236).

Dem Feldherrnhügel nähert sich das meuternde Volk »in unruhiger Bewegung«:

DAS VOLK *in unruhiger Bewegung*:

Mit heißem Segenswunsch, ihr würd'gen Väter  
Begleiten wir zum Zelte Guiskard's euch!  
[...]  
[...] Schickt einen Donnerkeil  
Auf ihn hernieder, daß ein Pfad sich uns  
Eröffne, der aus diesen Schrecknissen  
Des greulerfüllten Lagerplatzes führt!  
Wenn er der Pest nicht schleunig uns entreißt,  
Die uns die Hölle grausend zugeschickt,  
So steigt der Leiche seines ganzen Volkes  
Dies Land ein Grabeshügel aus der See!  
Mit weit ausgreifenden Entsetzensschritten  
Geht sie durch die erschrocknen Scharen hin,  
Und haucht von den geschwollen Lippen ihnen  
Des Busens Giftqualm in das Angesicht!  
Zu Asche gleich, wohin ihr Fuß sich wendet,  
Zerfallen Roß und Reuter hinter ihr,  
Vom Freund den Freund hinweg, die Braut vom Bräut'gam,  
Vom eignen Kind' hinweg die Mutter schreckend!  
Auf eines Hügel's Rücken hingeworfen,  
Aus ferner Öde jammern hört man sie,  
Wo schauerliches Raubgeflügel flattert,  
Und den Gewölken gleich, den Tag verfinsternd,  
Auf die Hülfslosen kämpfend niederrauscht!  
Auch ihn ereilt, den Furchtlos-Trotzenden,  
Zuletzt das Scheusal noch, und er erobert,

<sup>6</sup> Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 190.

Wenn er nicht weicht, an jener Kaiserstadt  
Sich nichts, als einen prächt'gen Leichenstein! (DKV I, Vs. 1–30)

Dieser erste Auftritt ist von zwei Merkwürdigkeiten geprägt: erstens dem Akteur und zweitens seiner Botschaft. Letztere ist eine Klage und eine Nachricht über die Auswirkungen der Pest. Das Volk malt ein apokalyptisches Bild, in dem die Pest zu einer höllischen Allegorie wird. Darauf folgt ein neues Thema, nämlich das der aufgelösten und in ihr Gegenteil verkehrten intimen und familiären Bande. Aus Liebe wird Abscheu, was die Rede in einer höllischen Steigerung präsentiert: Der Freund vom Freund, die Braut vom Bräutigam und schließlich, als letzte denkbare Eskalationsstufe, Mutter und Kind werden von einander abgestoßen. Die Krankheit schwächt und zersetzt vor allem eine Kraft, nämlich die der gesellschaftlichen Kohäsion – aber damit nicht genug: Sie setzt sich an ihre Stelle und sorgt für den gegenteiligen, nämlich einen grauenhaften, repulsiven Effekt. In der Zeit der Umkehrung werden auch, dafür bietet die Rede ein erstes Zeichen, die Tageszeiten unsicher bzw., mit einer späteren Wendung, von »des Sinn's entsetzlicher Verwirrung« (DKV I, Vs. 511) befallen. Grundlegende Differenzen lösen sich auf: Tag und Nacht und Leben und Tod sind nicht mehr eindeutig unterscheidbar.<sup>7</sup> Und schließlich wird die Möglichkeit präsentiert, auch Guiskard könne sich anstecken – ein Umstand, der dessen göttliche Mission und Immunität, die er selbst gerne andeutet,<sup>8</sup> schon zur Disposition stellt.

Bereits an dieser Stelle lässt sich fragen, was es mit der Pest bzw. dem, was hier als absolute und apokalyptische Ausnahme formiert wird, auf sich hat. Die Pest ist, so zuletzt Günter Blamberger, »rein akzidentiell«,<sup>9</sup> sie taue daher nicht für eine Gleichsetzung mit der Pest in Sophokles' »König Ödipus«. Dies trifft für den realen Pestausbuch durchaus zu; es ließe sich sogar hinzufügen, dass der Umstand eines Seuchenausbruchs recht wahrscheinlich ist, sowohl mit Blick auf die Geschichte Guiscards als auch die Literaturgeschichte. Für letztere mag ein Hinweis auf die »Ilias« und damit die paradigmatische Belagerungsszene der Literatur hier ausreichen; das Epos schildert genau die Konstellation aus Seuche und einer drohenden Meuterei des Volkes, nur dass Agamemnon von einem göttlichen Traum geweckt wird. Guiskard aber, so zumindest berichtet es Helena, verschläft das drohende Ende seiner Macht.<sup>10</sup> Ein Pestausbuch während einer Belagerung war zumindest für den historischen Guiscard nichts Neues, sondern eine bekannte Bedrohung, die zuvor allerdings ihn wie auch das familiäre Verhältnis unbeschadet gelassen hatte. Guiscard hatte sich bereits zuvor im Raum der Ansteckung bewegt und erlebt, wie die Seuche zwar das Heer dezimierte, die

<sup>7</sup> Vgl. dazu und den apokalyptischen Referenzen: Torsten Hahn, Auferstehungslos. Absolute Ausnahme und Apokalypse in Kleists »Robert Guiskard, Herzog der Normänner«. In: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, hg. von Nicolas Pethes, Göttingen 2011, S. 21–41.

<sup>8</sup> Vgl. DKV I, Vs. 475–481.

<sup>9</sup> Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 195.

<sup>10</sup> Vgl. dazu im Zusammenhang mit »Robert Guiskard: Torsten Hahn, Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist, Heidelberg 2008, S. 320–325.



Belagerung aber nicht gefährdete. Diese Schilderung konnte Kleist der Darstellung Karl Wilhelm Ferdinand von Funcks entnehmen:

Hunger wüthete in Roberts Lager, eine tödliche Seuche war die unmittelbare Folge davon, und in der kurzen Zeit von drey Monathen wurden fünfhundert Ritter und über zehntausend Gemeine von dem fürchterlichen Übel hingerafft.

Bey allen diesen Widerwärtigkeiten blieb Robert allein unerschüttert, das allgemeine Elend kränkte ihn, ohne ihn zu beugen. Er gieng in den Gezelten umher, tröstete die Leidenden, suchte den Muth der Gesunden wieder aufzurichten, und theilte seinen sparsamen Vorrath mit den Kranken. Die Arbeiten der Belagerung wurden mit unermüdetem Eifer fortgesetzt.<sup>11</sup>

Dies ist die Praxis der väterlichen Sorge, eine Praxis, die auch Kleists Guiskard nicht aufgegeben hat – und dennoch ist es diesmal anders. Denn nur die Familienpolitik ist diesmal der Grund dafür, dass das Volk leiden muss; die Aktionen des politischen Vaters zum Wohle des Volkes laufen leer. Der Zuschauer erfährt dies erst später, durch Abälard, der das Volk weiter gegen das Herrscherhaus aufzuwiegeln versucht:

Nessus und Loxias, den Griechenfürsten,  
– Gesonnen längst, ihr wißt, auf Einen Punkt,  
Die Schlüssel heimlich ihm zu überliefern,  
– Auf Einen Punkt, sag’ ich, von ihm bis heut  
Mit würdiger Hartnäckigkeit verweigert –  
Heut’ einen Boten sandt’ er ihnen zu,  
Mit einer Schrift, die diesen Punkt bewilligt.  
Kurz, wenn die Nacht ihn lebend trifft, ihr Männer,  
Das Rasende, ihr sollt es sehn, vollstreckt sich,  
Und einen Hauptsturm ordnet er noch an;  
Den Sohn schon fragt’ er, den die Aussicht reizt,  
Was er von solcher Unternehmung halte? (DKV I, Vs. 366–377)

Der »Eine Punkt« betrifft Guiskards Sträuben gegen die Bedingung der Verräther, dass er selbst und nicht die »verwitwete Kaiserin von Griechenland, Guiskard’s Tochter und Verlobte Abälard’s«, (DKV I, 236) Helena, »im Namen ihrer Kinder [...] die Krone« (DKV I, 719) ergreife. Die Eroberung der imperialen Metropole wird zugunsten der Etablierung einer neuen Genealogie – angeblich von »Gottes Gunst« (DKV I, Vs. 272), wie Guiskards Sohn Robert in seiner Auseinandersetzung mit Abälard betont, und faktisch von Guiskards Gnaden, aufgeschoben.<sup>12</sup> In

<sup>11</sup> Karl Wilhelm Ferdinand von Funck, Robert Guiscard. Herzog von Apulien und Calabrien. In: BKA I/2, 39–98, hier 85.

<sup>12</sup> Guiskards Krieg steht im Zeichen eines Aufschubs über alle Lebenszeit hinaus: Ausgerechnet Guiskard selbst spricht, darauf hat Bernhard Greiner hingewiesen, statt von Konstantinopel von »Stambul« (DKV I, 252), was den Sieg in eine uneinholbare Ferne verschiebt, da Konstantinopel erst nach der Eroberung durch die Türken Jahrhunderte später umbenannt wurde. Die anachronistische Benennung des Ziels mag ein Lapsus sein, selbst dann aber passt sie zum Thema des unausweichlichen Todes, bevor das Ziel erreicht und die Mission erfüllt ist. Vgl. Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Falk« der Kunst. Tübingen und Basel 2000, S. 142f. Vgl. ebd. zum Problem bzw. den Möglichkeiten der Interpretation.

der Zeit dieses Aufschubs greift die Pest um sich. Guiskard zieht seine Enkel dem Volk vor, das den Angriff und damit das Ende der Belagerung herbeisehnt, sein Zögern zerreißt die familiären Bande, die ihn zuvor mit der politischen Familie vereinten.

Es geht in der Rede des Volkes um mehr als die Pest oder eine reale Beschreibung des Leidens. Die Rede macht die Krankheit zu einer Infektion der familiären Bindungen, sie ist das reale quivalent der längst vergifteten familiären Beziehungen. In dieser Form verweist die Pest auf einen zweifachen Verrat: zum einen an der politischen Familie, zum anderen innerhalb der natürlichen Familie. Denn Guiskards Weg zur Macht führt über einen krassen Vertrauensbruch: Er selbst hatte, wie nun die Pest, im Zuge seines Machthungers familiäre Bande vergiftet und damit eine Schuld im Raum der natürlichen Familie auf sich geladen, die unbeglichen ist, wie Abälards Rebellion im Fragment deutlich macht. Robert Guiscard war zunächst Vormund seines Neffen, des legitimen Thronfolgers; er übernimmt diese Verantwortung, um sogleich das Vertrauen seines sterbenden Bruders zu missbrauchen. Zu diesem Verrat führt von Funck aus:

[D]er sterbende Humphred hatte seinen unmündigen Sohn Bagelard oder Abaelard zu seinem Nachfolger ernannt, und glaubte, der Ehre eines Bruders und eines ausgeshnten Feindes seine wehrlosen Kinder anvertrauen zu dürfen. Er übertrug Roberten die Vormundschaft, und starb in seinen Armen.<sup>13</sup>

Die bisherigen Deutungen der Pest scheinen auf zwei unvereinbare Positionen hinauszulaufen: *Entweder* wird die Pest im Sinne der griechischen Tragödie, d.h. nach dem Muster von Sophokles' »König Ödipus«, interpretiert; die Pest resultiert dann aus unbeglichener moralisch-sittlicher Schuld. *Oder* die Pest wird als das verstanden, was sie ist: Ein mit Blick auf die mangelnde bzw. falsche Hygiene des Lagers – denn die Feuer der Szene dienen der Reinigung der Luft von dem Phantom des Miasmas und bleiben daher wirkungslos – recht wahrscheinlicher Seuchenausbruch. Vielleicht ist es sinnvoll, sich von dieser Ausschließlichkeit zu verabschieden. Möglicherweise wird man der Pest in »Robert Guiskard« eher gerecht, wenn man sie als sentimentalisches Gegenstück zum naiven Komplex aus Seuche und Schuld in Sophokles' Tragödie liest. Denn Kleists Pest wird durch ein Narrativ zum Reflex einer familiären Katastrophe und unbeglichener Schuld gemacht, sowohl in der das Fragment einleitenden Klage des Volkes als auch in der das Fragment beschließenden langen Rede Armins. Dies stnde zumindest im Einklang mit dem Urteil Wielands, der in Kleists Tragödie eine Vereinigung von Antike (Sophokles) und Moderne (Shakespeare) sah.<sup>14</sup>

Ebenso eigentümlich wie die Pestbeschreibung, die ihren Grund sicherlich nicht in einer Pest-Diagnostik der Zeit findet, ist die Quelle dieser Botschaft selbst: Das Volk spricht bereits mit *einer* Stimme, was ein sprachtheoretisches Paradox eröffnet, wie Roland Reuß treffend angemerkt hat:

<sup>13</sup> Von Funck, Robert Guiscard (wie Anm. 11), S. 50.

<sup>14</sup> Vgl. Wieland an Dr. Georg Christian Gottlob Wedekind, 10.4.1804 (DKV I, 665).

Der Text beginnt mit einem Extrem sprachlicher Mitteilung, einem unauflösbaren Paradox: Wie kann »das Volk«, ein schlechthin Allgemeines, reden? Von der Sprecheran-gabe als Subjekt, als *einziges* Subjekt des ersten Auftritts eingesetzt, ist es doch von keiner Regie des sogenannten sichtbaren Theaters bruchlos zu besetzen. Denn auch wenn man einen Chor die Wörter sprechen läßt, die der Jammer des Volks ergreift, ist die kategoriale Kluft zwischen dem gemeinsamen Reden Einzelner und dem einen Reden eines Allgemeinen (Subjekts) nicht überbrückt. Was stattdessen vernehm- und wahrnehmbar wird, ist – Meeresrauschen [...].<sup>15</sup>

Diese Rede des Volkes ist auch für diejenigen, die sich im Zelt abgeschottet haben, mit Helenas Wort, ein Rauschen. Das Rauschen, ein Signal ohne Semantik, ist nun aber schon eine Botschaft, die zumindest eines verrät: nämlich, dass der Kanal gestört ist. Die Frage ist aber in der Tat, wie diese Kluft überbrückt und das Volk zum Akteur werden kann. Zunächst einmal folgt auf die Szene eine weitere Medialisierung, denn der Ausschuss, selbst in Sorge, die Meuterei des Volkes geriete außer Kontrolle, wählt den Greis Armin als Sprecher, dieser solle »die Stimme führen« (DKV I, Vs. 48). Armin ist eine undurchsichtige Figur, deren Handlungen als Dissimulation eigentlicher Absichten erscheinen; sie ist in dieser Beziehung nicht nur namensverwandt mit Arminius/Herrmann. So will Armin die Verhandlungen mit Guiskard zunächst nur unter der Bedingung führen, dass das Jammern von »Weibern [...] und Kindern« (DKV I, Vs. 42) verstummt – und »DAS VOLK« sich zerstreut:

DER GREIS *zum Volk*:

Fort hier mit dem, was unnütz ist! Was soll's  
Mit Weibern mir und Kindern hier? Den Ausschuß,  
Die zwölf bewehrten Männer braucht's, sonst nichts. (DKV I, Vs. 41–43)

Schon im nächsten Auftritt, als Helena sich überraschend dem Volk zeigt und sich im Beschwichtigen versucht, ändert der Greis aber sein Verhalten – und sorgt dafür, dass »DAS VOLK« und damit auch: das Rauschen weiter präsent bleibt. Inhaltlich nimmt der dritte Auftritt eine Schwäche des Rechts auf, die der Herrschaft Guiscards von Anfang an inhärent ist und auf die Akklamation verweist. Der Auftritt führt vor, wie das gesetzte Recht umgangen werden kann; dies hatte der historische Guiscard zuvor zu seinen Gunsten ausgenutzt, nun wird die Schwäche des Rechts ein Mittel zum Schutz der Rechte des Volkes.

Helena versucht, das Volk zu vertreiben, indem sie auf das politische Vater-Kind-Verhältnis, das Gesetz des Krieges und die Sitte pocht; all dies würde durch das Rauschen gestört:

Ihr Kinder, Volk des besten Vaters, das  
Von allen Hügeln rauschend niederströmt,  
Was treibt mit soviel Zungen euch, da kaum  
Im Osten sich der junge Tag verkündet,  
Zu den Zypressen dieses Zeltes her?  
Habt ihr das ernste Kriegsgesetz vergessen,

---

<sup>15</sup> Roland Reuß, Lautlos. Kritik der Rede in Kleists »Robert Guiskard«. In: Brandenburger Kleist-Blätter 13 (2000), S. 3–11, hier S. 4.

Das Stille in der Nacht gebeut, und ist  
Die Kriegersitt' euch fremd, daß euch ein Weib  
Muß lehren, wie man dem Bezirk sich naht,  
Wo sich der kühne Schlachtgedank' ersinnt?  
Ist das, ihr ew'gen Mächte dort, die Liebe,  
Die eurer Lippe stets entströmt, wenn ihr  
Den Vater mir, den alten, trefflichen,  
Mit Waffenklirr und lautem Namensruf,  
Emporschreckt aus des Schlummers Arm, der eben  
Auf eine Morgenstund' ihn eingewiegt? (DKV I, Vs. 62–77)

In dieser Situation zeigt Armin sein rhetorisches und politisches Geschick: Anstatt auf eine Ausnahme zu pochen – wie sie die Rede des Volkes in ihren apokalyptischen Anspielungen gesetzt hatte –, affirmiert er Sitte und Gesetz. Allerdings beginnt er eine Diskussion über die Bedingungen der Anwendbarkeit des Gesetzes – die Anwesenheit des Volkes wird dann zu einer Diskussion über subjektives Geräuschempfinden und die Tageszeit:

Erhabne Guiskard'stochter, du vergibst uns!  
Wenn dieser Ausschuß hier, vom Volk begleitet,  
Ein wenig überlaut dem Zelt genaht,  
So straft es mein Gefühl: doch dies erwäge,  
Wir glaubten Guiskard nicht im Schlummer mehr.  
Die Sonne steht, blick auf, dir hoch im Scheitel,  
Und seit der Normann denkt, erstand sein Haupt  
Um Stunden, weißt du, früher stets, als sie. (DKV I, Vs. 86–93)

Die Unterscheidung von frühem Morgen und Mittag wird zur zentralen Entscheidung über das Recht und über die Faktizität einer Meuterei. Dies ist eines der »Sturmzeichen«,<sup>16</sup> an denen sich, so Francis Bacon im Essay »Of Seditions and Troubles«, der heraufziehende Aufstand ablesen lässt: Befehlen wird nicht offen widersprochen, sondern es beginnt eine Interpretation des Befehls bzw. hier: des Gesetzes und seiner Bedingungen. Zwischen Befehl und Gehorsam schiebt sich die Rede dessen, der gehorchen sollte.

Armins Taktik geht auf; zugleich lässt sich aber sagen, dass diese Außerkraftsetzung des Rechts durch Hinweis auf seine Bedingung eine Wiederholung ist; sie war ein entscheidender Schritt auf des historischen Guiscards Weg zur Macht. Dabei ist die Akklamation zentral. Bei Funck findet sich folgende Darstellung:

Eine reichere Beute, als die Normannen noch jemals gemacht hatten, ward ihnen durch die Eroberung der Hauptstadt Calabriens zu Theil. Sie erstaunten über die Macht und die Schätze eines Handelsplatzes, der an Grösse und Volksmenge alle ihre Städte in Apulien weit übertraf, und die Eroberung [...] schien ihnen ein Wunder, das nur der überlegne Genius ihres Feldherrn möglich machen konnte. Wilde Freude und unbegrenztes Zutrauen zu ihrem Anführer erfüllten die Herzen aller Krieger, und im Taumel des Siegs forderte er sie auf, ihm die herzogliche Würde, welche er schon zu Melfi von dem Pabst erhalten hatte, zu bestätigen. Sie willigten jubelnd ein, und Robert, der jezt aus seinen Eroberungs-Planen kein Geheimniß mehr machte, führte von

<sup>16</sup> Francis Bacon, *Essays oder praktische und moralische Ratschläge*, übersetzt von Elisabeth Schücking, hg. von Levin L. Schücking, Stuttgart 2005, S. 45. Vgl. zum Folgenden ebd.

nun an den Titel: *Von Gottes und Sanct Peters Gnaden Herzog von Apulien und Calabrien und in Zukunft von Sicilien*.

Durch die Annehmung eines Titels, welcher allen Schein der Gleichheit zwischen ihm und den zwölf normännischen Grafen aufhob, hatte er die Grossen der Nation, die schon längst mit seiner Herrschaft unzufrieden waren, auf das äusserste gegen sich erbittert. Aber der Liebe des gemeinen Volks, und der Ergebenheit seines Heeres versichert, trotzte er allen Angriffen seiner Feinde. Umsonst beriefen sie sich auf die Verfassung des Freistaats, welche Robert verletzt hatte; die Normannen waren eine Nation von Kriegern, auf dem Wahlplatz war ihre Verfassung gegründet worden, auf dem Wahlplatz, meinten sie, könne sie auch geändert werden.<sup>17</sup>

Was hier geschildert wird, ist ein Vorgang, der auf das römische Recht verweist. Die Akklamation ist eine Wahl auf Zuruf – und die Vorgänge entsprechen einem Teil der Definition der *acclamatio*, nämlich der »Erhebung des siegreichen röm[ischen] Feldherrn, der mit ordentlichem Imperium ausgestattet war, zum Imperator durch Zuruf der Soldaten [...]. Als Voraussetzung galt der vollständige Sieg«. Dies ist in von Funcks Beschreibung beides vollständig gegeben. Nur: »Die A[cclamatio] war hinfällig, wenn sie der Senat nicht bestätigte.«<sup>18</sup> Davon kann keine Rede sein. Die *Grossen der Nation* verweigern ihm den Titel, woraufhin die Verfassungstreue (im vormodernen Sinn) schlicht aufgekündigt wird, mit dem Hinweis darauf, dass die Verfassung gesetzt worden sei und daher geändert werden könne. Das Recht werde hinfällig, wenn sich die Rechtsquelle, das Volk, wieder auf dem *Wahlplatz* versammele. Der Schauplatz des Krieges und der der Wahl werden hier identisch. Recht entsteht in der Versammlung des Volkes: Eben dies wird noch Folgen haben.

Diese Akklamation ist, ganz im Sinne der Definition Max Webers, eine Anerkennung des Charismas Guiskards. Akklamation meint in diesem Verständnis eine mit der Wahl inkompatible Bestimmung zur Herrschaft im Akt der »Erkennung oder Anerkennung des Vorhandenseins der durch die Wahl nicht erst entstehenden, sondern vorher vorhandenen Qualifikation, eines Charisma also, auf dessen Anerkennung umgekehrt der zu Wählende als sein Träger einen *Anspruch* hat.«<sup>19</sup> Es ist also sicherlich richtig, auf die Begründung der Herrschaft Guiskards durch Charisma hinzuweisen,<sup>20</sup> nur bedeutet dies immer einen (meist nicht expliziten) Rückgriff auf die Geschichte bzw. die Quellen. Mit Blick auf das vielzitierte Charisma ist es, denke ich, sinnvoll, den *Akt* der Akklamation zu berücksichtigen, der dieses bestätigt oder gar: dem Charisma als Charisma des Herrschers ursächlich ist. Zumindest lässt sich die Rede von Guiskards Charisma so absichern – und seine Rücknahme durch eben diese Form der Rede, die Akklamation, am Schluss

<sup>17</sup> Von Funck, Robert Guiscard (wie Anm. 11), S. 56.

<sup>18</sup> Felix Eckstein, *Acclamatio* [Art.]. In: *Lexikon der alten Welt*, hg. von Carl Andresen u.a., Zürich und Stuttgart 1965, Bd. I, Sp. 7.

<sup>19</sup> Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*. Grundriß der verstehenden Soziologie, 5., revidierte Auflage, besorgt von Johannes Winckelmann, Studienausgabe, Tübingen 1980, S. 665.

<sup>20</sup> Vgl. z.B. Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 12), S. 133–136.

des Trauerspiels beobachten.<sup>21</sup> Die Realität des Charismas allein aus den wenigen Versen Guiskards sowie den Fremdbeschreibungen des Volkes oder Abälards bzw. dem Jubel bei Guiskards Auftritt abzuleiten, scheint mir hingegen problematisch.

In der Akklamation liegt zunächst der Punkt, von dem aus die Verfassung aus den Angeln gehoben werden kann, wie besonders Carl Schmitt in der ›Verfassungslehre‹ hervorhebt. Schmitt erklärt diese Form der Äußerung zur grundlegenden und binären Entscheidung über die »politische Existenz«; es ist die dem Volk ursprünglich eigene Form der Kommunikation, die aller Legalität der Verfassung vorausgehen soll:

Das Volk als Träger der verfassungsgebenden Gewalt ist keine feste oder organisierte Größe. Es würde seine Natur als Volk verlieren, wenn es sich für ein tägliches und normales Funktionieren und für die regelmäßige Erledigung von Amtsgeschäften einrichtete. Volk ist seinem Wesen nach *nicht* Magistratur und auch in einer Demokratie niemals zuständige Behörde. Andererseits muß das Volk in der Demokratie politischer Entscheidungen und Handlungen fähig sein. Auch wenn es nur in wenigen entscheidenden Augenblicken einen entschiedenen Willen hat und erkennbar äußert, ist es doch zu einem solchen Willen fähig und imstande und vermag zu den fundamentalen Fragen seiner politischen Existenz Ja oder Nein zu sagen. [...] Solange ein Volk den Willen zur politischen Existenz hat, ist es jeder Formierung und Normierung überlegen.<sup>22</sup>

Dieser Wille äußere sich exklusiv in Form der Akklamation, die Schmitt als »natürlich« klassifiziert und damit im Jenseits jedes Rechtspositivismus positioniert. Für den Staatsrechtler wird eben dies zum zentralen Merkmal: »Die natürliche Form der unmittelbaren Willensäußerung eines Volkes ist der zustimmende oder ablehnende Zuruf der versammelten Menge, die *Akklamation*«.<sup>23</sup> Die das Recht suspendierende Kraft der Akklamation nutzt Guiscard, wenn er sich von den Kriegern, also bestenfalls einem Teil des Volkes, akklamieren lässt. Das Recht und auch die Verfassung haben Bedingungen ihrer Gültigkeit – und das ist ihre Schwäche. Diese Schwäche nutzt auch der Greis: Recht und Gesetz lassen sich durch eine Diskussion ihrer Bedingungen umgehen. Festzuhalten ist, dass das Volk sowohl in der ›Verfassungslehre‹ des 20. Jahrhunderts als auch in der Tradition in der Akkla-

<sup>21</sup> Eine Interpretation, in der dem Charisma eine zentrale Funktion zukommt, hat Bernhard Greiner vorgelegt. Dieses sei eine »Gabe« des Chors, also *des Volkes*. Vgl. Bernhard Greiner, »Die große Lücke in unserer dermaligen Literatur auszufüllen«. Die unausführbare Tragödie ›Robert Guiskard‹. In: Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, hg. von Paul Michael Lützeler und David Pan, Würzburg 2001, S. 137–149, hier S. 138. Gerade die ersten Auftritte seien der Vorstellung Guiskards als charismatischem Herrscher gewidmet. Dies ist, nach meiner Einschätzung, mit Blick auf diese Auftritte schwer haltbar. Wichtig ist aber die Beobachtung, dass das Charisma letztlich auf das Volk zurückgeht, als Instanz, die dieses anerkennt – eben dies leistet die Akklamation, von der Kleists Quelle berichtet.

<sup>22</sup> Carl Schmitt, Verfassungslehre, Berlin 1970, S. 83.

<sup>23</sup> Schmitt, Verfassungslehre (wie Anm. 22), S. 83. Zur Akklamation bei Schmitt vgl. Uwe Hebekus, »Enthusiasmus und Recht«. Figurationen der Akklamation bei Ernst H. Kantorowicz, Erik Peterson und Carl Schmitt. In: Politische Theologie. Formen und Funktionen im 20. Jahrhundert, hg. von Jürgen Brokoff und Jürgen Fohrmann, Paderborn 2003, S. 97–113.

mation mit einer Stimme spricht. Die vielen »Zungen« (DKV I, Vs. 64), von denen Helena spricht, reduzieren sich in der Akklamation zu einer. Die akklamierende Rede wird in den Quellen dem allgemeinen Akteur »Volk« attribuiert, der mit einer Stimme spricht.<sup>24</sup> Dies gilt auch in weitaus unüberschaubareren Lagen, als dies in »Robert Guiskard« der Fall ist. Das Problem bei der Akklamation ist weniger der allgemeine Akteur, denn diesen bringt diese Form der politischen Kommunikation hervor; die Quellen deuten auf eine andere Schwierigkeit: nämlich die, den allgemeinen Akteur zu partikularisieren. In seiner Arbeit zu »Akklamationen im spätrömischen Reich« gibt Hans-Ulrich Wiemer den Bericht von einer Akklamation wieder:

In den folgenden Tagen wurden in der Stadt erneut Akklamationen laut, die der gestreßte Statthalter [...] protokollieren ließ und nach einigem Widerstreben [...] an die orientalische Prätorianerpräfektur und die Behörde des *magister officiorum* weiterleitete. Seinem Bericht zufolge waren an den Akklamationen neben Klerikern und Mönchen auch Diakonissen und Jungfrauen, die ein Keuschheitsgelübde abgelegt hatten, Frauen und Kinder sowie die gesamte übrige Stadt beteiligt.<sup>25</sup>

Der Versuch der Analyse bringt eine groteske Aufzählung und unmögliche Taxonomie hervor, die es mit Borges' chinesischer Enzyklopädie samt ihrer Klassifikation der Tiere aufnehmen kann und insbesondere, sobald die Rede auf die »gesamte übrige Stadt« kommt, an die Kategorie I): »etcétera«<sup>26</sup> – »alle übrigen« erinnert.

Die Akklamation ist damit die Form der Rede, in der die Kluft von Einzelem und Allgemeinem überbrückt ist – zumindest in den Quellen. Sie ist der oder zumindest ein Schlüssel zur Rede eines Allgemeinen – auch im Sinne der theatralen Ästhetik: Denn für den Beobachter konnte sich die Menge im Zuge des »einmütigen akklamatorischen Rufens« in einen Chor (»χορός«<sup>27</sup>) wandeln, darauf weist Erik Peterson in seiner Studie zur Eis-Theos-Formel hin. Von der Menge über den Chor zum Volk: Die Akklamation ist eine Schnittstelle von Theater und Politik. Die Akklamation, die von Funck schildert, kehrt im Trauerspiel zurück, dieses Mal allerdings auf Kosten der Macht und Handlungsfähigkeit Guiskards – dabei zeigt sich, dass diese Form keineswegs entweder auf totale Affirmation oder auf Negation der Herrschaft zielt.

---

<sup>24</sup> Vgl. z.B. Hans-Ulrich Wiemer, Akklamationen im spätrömischen Reich. Zur Typologie und Funktion eines Kommunikationsrituals. In: Archiv für Kulturgeschichte 86 (2004), S. 27–73, hier S. 54: »Die akklamierenden Personen werden in den Quellen häufig summarisch als Volk, Menge oder Gemeinde oder einfach als »alle« bezeichnet. Fast immer wird ausdrücklich betont, daß die Akklamationen einmütig, »wie aus einem Munde« vorgebracht wurden.«

<sup>25</sup> Wiemer, Akklamationen im spätrömischen Reich (wie Anm. 24), S. 39.

<sup>26</sup> Jorge Luis Borges, El idioma analítico de John Wilkins. In: Ders., Ficcionario. Una antología de sus textos, edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal, México D.F. 1981, S. 183–186, hier S. 185.

<sup>27</sup> Erik Peterson, Eis Theos. Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen, Göttingen 1926, S. 145.

## III.

Die folgenden Auftritte, die der Akklamation am Schluss des Fragments vorausgehen, sind dem Streit um die Erbfolge und der Ausbreitung des Gerüchts, Guiskard habe sich angesteckt, gewidmet. Gerüchte beginnen unkontrolliert zu zirkulieren und laden sich mit maximal katastrophaler Bedeutung auf: Ein weiteres »Sturmzeichen« im Sinne Bacons weist auf die akute Gefährdung der Herrschaft hin.<sup>28</sup>

Im kaum eindeutig zu nennenden Wahrnehmungsmedium »Mondenlicht« (DKV I, Vs. 164) erkennt ein Normanne Guiskards Leibarzt; dieser sei, so berichtet er, in Verkleidung aus dem Zelt geschleust worden. Es ist, mit Blick auf Armins Festsetzung der Zeit in seiner Unterredung mit Helena, merkwürdig, wie lange es braucht, bis der schockierte Krieger seine Beobachtung mitteilt.

Die Ausbreitung der Nachricht verändert diese und spitzt sie zu, und zwar darauf, dass Guiskard zweifelsfrei erkrankt sein muss. Und die Zahl der möglichen Bedeutungen reduziert sich schnell auf die eine: Der Herrscher ist krank und die Krankheit heißt Pest. Dies verbreitet sich, ohne dass irgendwer es wirklich gesagt haben will, niemand will Verantwortung für das Gerücht übernehmen. Der eigentliche Botschafter will, kaum dass der Verdacht einmal in der Welt ist, nichts mehr mit der Nachricht zu tun haben – und nichts gesagt haben:

DER GREIS Den Leibarzt, was!  
 DER ERSTE KRIEGER Ihr Ewigen!  
 DER GREIS Und nun  
 Meinst du, er sei unpäßlich, krank vielleicht –?  
 DER ERSTE KRIEGER  
 Krank? Angesteckt –!  
 DER GREIS *indem er ihm den Mund zuhält:*  
 Daß du verstummen müßtest!  
 DER NORMANN *nach einer Pause voll Schrecken:*  
 Ich sagt' es nicht. Ich geb's euch, zu erwägen. (DKV I, Vs. 166–169)

Armin agiert weiterhin zugleich ebenso geschickt wie undurchsichtig: Einerseits unterdrückt er die Rede von Guiskards Ansteckung, andererseits befeuert er die Mutmaßung im Gespräch mit Abälard mehr und mehr – und dieser ist mehr als gewillt, den Verdacht zu erhärten.

Im Verlauf einer öffentlichen Diskussion der Erkrankung Guiskards kommt es zu einer diesmal nicht allegorischen, aber überaus arbiträren Pest-Diagnostik. Wenn es keine sicheren Zeichen gibt, kann jedes Zeichen potentiell auf die Pest verweisen. Armins Agieren ist schwer durchschaubar: Schon informiert reagiert er auf Abälards Andeutung »erschrocken« (DKV I, vor Vs. 326) – d.h. er simuliert einen Affekt – und sorgt dafür, dass Abälard das Gerücht weiter austreut – und dieses sich als, mit Luhmanns Wort, »selbstverstärkende[s] Gefüge«<sup>29</sup> schließen kann. Interessant sind insbesondere die Gesten: Armin der Greis hebt seine

<sup>28</sup> Vgl. Bacon, Essays (wie Anm. 16), S. 45. Tumult und Gerücht sind, so Bacon, Geschwister und ähneln sich wie Bruder und Schwester.

<sup>29</sup> Niklas Luhmann, Die Realität der Massenmedien, 2., erweiterte Auflage, Opladen 1996, S. 9.



Hände zu Abälard – und dieser folgt der Einladung, sich hinunter zum Volk zu begeben, allzu willig. Die natürliche Familie und damit der innere Bezirk der Herrschaft beginnen, sich aufzulösen:

ABÄLARD *von dem Hügel herabsteigend:*

Ich sagt' es euch, gewiß ist es noch nicht.

Denn weil's kein andres sichres Zeichen gibt,

Als nur den schnellen Tod, so leugnet er's,

Ihr kennt ihn, wird's im Tode leugnen noch.

Jedoch dem Arzt, der Mutter ist's, der Tochter,

Dem Sohne selbst, ihr seht's, unzweifelhaft –

DER GREIS Fühlt er sich kraftlos, Herr? Das ist ein Zeichen.

DER ERSTE KRIEGER

Fühlt er sein Innerstes erhitzt?

DER ZWEITE

Und Durst

DER GREIS Fühlt er sich kraftlos? Das erled'ge erst. (DKV I, Vs. 338–346)

Abälard arbeitet die Liste der Fragen nach der Hierarchie der Sprecher ab und bestätigt, wenig verwunderlich, ein Zeichen nach dem anderen und Armins zuerst. Dabei werden die unsicheren Zeichen zu sicheren und eindeutigen. Dies ist keiner Realität der Pest, sondern einzig dem Interesse geschuldet.

In seiner Interaktion mit Abälard, die eine Koalition auf Zeit und eine Instrumentalisierung des Rebellen ist, stärkt Armin den Aufrührer, was vor allem dazu führt, dass das Volk entgegen Roberts Anweisung, sich zu zerstreuen, Teil der Szene bleibt. Denn Abälard fordert es auf, auf seine Verantwortung versammelt zu bleiben, und eben dies ist es, was Armin braucht: dass die Quelle des Rauschens präsent und aktiv bleibt.

Daran anschließend kommen gegenteilige Nachrichten auf: Guiskard erhebt sich – und scheint unversehrt. Der zehnte Auftritt ist zunächst der Guiskards. Armin, das Medium des Volkes, verwickelt ihn in ein merkwürdig inhaltsleeres Gespräch: Er berichtet Guiskard, also dem, der stets und bis in den Tod leugnet, krank werden zu können, vom Gerücht der Ansteckung, er erklärt den Jubel des Volkes, wünscht ihm Unsterblichkeit und bittet ihn, in Sorge um die künftige Gesundheit des Herrschers, sich fortan nicht weiter um die Kranken zu kümmern, was Guiskard Gelegenheit gibt, noch einmal das Gottesgnadentum seiner Herrschaft zu unterstreichen.

GUISKARD Ich hab's, ihr Leut', euch schon so oft gesagt,

Seit wann denn gilt mein Guiskard'swort nicht mehr?

Kein Leichtsinn ist's, wenn ich Berührung nicht

Der Kranken scheue, und kein Ohngefähr,

Wenn's ungestraft geschieht. Es hat damit

Sein eigenes Bewenden – kurz, zum Schluß:

Furcht meinewegen spart! –

Zur Sache jetzt!

Was bringst du mir? sag' an! Sei kurz und bündig;

Geschäfte rufen mich in's Zelt zurück. (DKV I, Vs. 475–483)

Guiskards Ausbruch ist verständlich – all dies tut nichts zur Sache. Es ist ein Spiel auf Zeit, ein Warten auf den richtigen Zeitpunkt: Armin überspannt die Kräfte

des erschöpften Herrschers; noch im Anschluss an die Aufforderung dehnt er die Situation – zunächst durch eine Pause, auf die eine Rede folgt, die ebenso gut ihren Platz in »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« beanspruchen könnte (und, folgt man Blambergers Datierung,<sup>30</sup> auf diese vorausdeutet), und zwar wegen ihres ziellosen Mäanderns, das dem Gedanken vorausgeht:

DER GREIS *nach einer kurzen Pause:*

Du weißt's, o Herr! du fühlst es so, wie wir –

Ach, auf wem ruht die Not so schwer, als dir?

In dem entscheidenden Moment, da schon – – (DKV I, Vs. 484–486)

Das merkwürdige Stammeln in drei von nur insgesamt 524 Versen verhindert, dass Guiskard sich zurückziehen kann. Die bedeutungslose Rede dehnt die Zeit; und in dieser Dehnung überkommt Guiskard die entscheidende Schwäche, in der sich das Charisma verflüchtigt: Guiskard verwandelt sich schlagartig in den gebrechlichen alten Vater einer natürlichen Familie; die Szene wäre biedermeierlich, stünde anstelle eines Stuhls nicht ausgerechnet nur Heeresgerät zur Verfügung:

DIE KAISERIN *zieht eine große Heerpanke herbei und schiebt sie hinter ihn.*

GUISKARD *indem er sich sanft niederläßt, halblaut:*

Mein liebes Kind! – (DKV I, Vs. 489)

Der abschließenden Akklamation geht in dieser Szene die Auflösung jener Doppelnatur des Herrschers voraus, der sich Ernst H. Kantorowicz in seiner einschlägigen und bahnbrechenden Studie »The King's Two Bodies« widmet.<sup>31</sup> Die Lehre von den zwei Körpern des Königs, von denen einer natürlich und allen weltlichen Kontingenzen, wie Krankheiten und Gebrechen, ausgesetzt ist und einer übernatürlich sowie immun gegen Alter und Krankheit ist, ist charakteristisch für die Zeit Elisabeths und der Stuarts; sie findet sich aber bereits in den Schriften eines unbekannten Klerikers, des sogenannten *Normannischen Anonymus*, der um 1100, der Zeit Guiscards also, zu »Königtum und Priestertum Christi« ausführt, »beide seien gleichzeitig *personae mixtae* (geistlich und weltlich) und *personae geminatae* (menschlich von Natur, göttlich durch die Gnade).«<sup>32</sup> Weiterhin heißt es: »Der König als *gemina persona*, menschlich von Natur und göttlich durch die Gnade: das war im Hochmittelalter das Äquivalent des späteren Gedankens vom zweifachen Körper des Königs und zugleich dessen Vorbote.«<sup>33</sup>

In Kleists Fragment zeigt sich die überweltliche Natur des Herrschers im Glauben an das Charisma Guiskards und die göttliche Gnade als Grund der Herr-

<sup>30</sup> Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 188f.

<sup>31</sup> Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957; dt.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Walter Theimer, mit einem Geleitwort von Josef Fleckenstein, Stuttgart 1992. Auf die Debatte um die Doppelnatur des Königs verweist auch Blamberger, Kleist (wie Anm. 1), S. 194f. Allerdings wird die Thematik nach meinem Verständnis nicht nur angedeutet, wie Blamberger anmerkt, sondern ist zentral für das Verständnis des Fragments.

<sup>32</sup> Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs* (wie Anm. 31), S. 79.

<sup>33</sup> Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs* (wie Anm. 31), S. 106.

schaft – was sowohl Guiskard als auch Robert in ihren jeweiligen Hinweisen auf »Gottes Gunst« für sich reklamieren. In der Schwäche reduziert sich Guiskards Doppelnatur aus Leib und Charisma auf den natürlichen Leib. Durch seine Gebrechlichkeit wird der reale Körper so dominant, dass sich das Charisma abbaut. Guiskards Schwäche ist eine der Herrschaft, der der Boden entzogen wird: Denn in der Versammlung des Volkes bereitet sich eine erneute Akklamation vor, in der das Volk mit einer Stimme zu sprechen beginnt und souverän über sein Schicksal entscheidet.

Im Schwinden des Charismas bleibt nur der Vater, der sich nun rührend bei der Tochter bedankt. Die Menschlichkeit des Herrschers tritt voll hervor – und wirkt umso jämmerlicher. Auch aus der Familie fließt das Politische ab. Die Kaiserin wird zur Tochter, zum *lieben Kind*. Nun ist Armins Moment gekommen: Er wählt situativ aus dem Rauschen des Volkes vom Beginn dasjenige aus, was effektiv aktualisierbar ist. Und dies ist vor allem die Horrorvision der von der Pest verkehrten familiären Bindungen; ein Bild, das dann noch ergänzt werden kann. Armin schildert eine grauenvolle Hochzeitsnacht. Der Allegorie der Pest stellt er in diesem Rahmen die des Sieges zur Seite. Diese war die gewählte Braut, in das Bett der Hochzeitsnacht hat sich aber die Pest gestohlen. Damit nicht genug: Guiskard wird zu allem Überflus im Zuge dieser Vereinigung effeminisiert, wenn die Frage aufkommt, ob er diese Nacht der Vereinigung unberührt überstanden hat. Die im Zuge der Entfesselung von Abälards Streben, den Herrscher zu schwächen, entworfene Diagnostik (Kraftlosigkeit, Erhitzung, Durst) hat ihren Dienst getan, sie kann nun vergessen werden. Ungebrochen ist dagegen die Willkür in der Beschreibung der Kranken: Der Pestfall ist ein Kampf gegen die höllischen Mächte der Negation und Verwirrung. Aus offenen Gräbern wütet der Hass lebender Toter:

DER GREIS *gesammelt*:

[...]

Auf deinem Fluge rasch, die Brust voll Flammen,  
In's Bett der Braut, der du die Arme schon  
Entgegenstreckst zu dem Vermählungsfest,  
Tritt, o du Bräutigam der Siegesgöttin,  
Die Seuche grauenvoll dir in den Weg –!  
Zwar du bist, wie du sagst, noch unberührt;  
Jedoch dein Volk ist, deiner Lenden Mark,  
Vergiftet, keiner Taten fähig mehr,  
Und täglich, wie vor Sturmwind Tannen, sinken  
Die Häupter deiner Treuen in den Staub.  
Der Hingestreckt' ist's auferstehungslos,  
Und wo er hinsank, sank er in sein Grab.  
Er sträubt, und wieder, mit unsäglicher  
Anstrengung sich empor: es ist umsonst!  
Die giftgeätzten Knochen brechen ihm,  
Und wieder nieder sinkt er in sein Grab.  
Ja, in des Sinn's entsetzlicher Verwirrung,  
Die ihn zuletzt befällt, sieht man ihn scheußlich  
Die Zähne gegen Gott und Menschen fletschen,

Dem Freund, dem Bruder, Vater, Mutter, Kindern,  
Der Braut selbst, die ihm naht, entgegenwütend. (DKV I, Vs. 495–515)

Armins Rede ist alles andere als widerspruchsfrei: Aus dem angeblich vollkommen geschwächten Volk hatten zuvor, als Abälard von Plänen eines anstehenden Angriffs auf Konstantinopel berichtete, ohne zu zögern Krieger kundgetan, man hoffe auf den Angriff und wolle Guiskard folgen, in »Kampf und Sieg und Tod« (DKV I, Vs. 380). Die lebenden Toten, die, wie die Sünder in der Endzeit, *aufgestehungslos* sind, finden trotz gebrochener Knochen genug Kraft, sich hasserfüllt gegen ihre Nächsten zu erheben.

Die Wirkung der Rede ist verheerend: Sie schwächt die natürliche Familie weiter; ihr Effekt ist, dass auch die Herzogin zusammensinkt. Abälard ist abgefallen, die Herzogin ist zu schwach, alleine zu stehen und wird von Helena von der Bühne geführt: Die bevorzugte natürliche Familie ist an ihrem Ende angelangt – und Guiskard bleibt allein und isoliert zurück. Zugleich bereitet die Rede die abschließende Akklamation vor, die den greisen, kranken und geschwächten Leib als Herrscher bestätigt, ohne ihm die Möglichkeit zu lassen, selbst zu entscheiden:

DER GREIS Und weil du denn die kurzen Worte liebst:  
O führ uns fort aus diesem Jammertal!  
Du Retter in der Not, 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! (DKV I, Vs. 518–524)

Inhaltlich nutzt Armins Rede das Potential der Akklamation zu Klage und Beschwerde. Diese sind ein wichtiger Teil akklamatorischer Praxis, wie der »Codex Theodosianus« und in der Folge der »Codex Justinianus« belegen.<sup>34</sup> Die Mitteilung handfester und konkreter Forderungen war durchaus üblich, aber eben darum verkürzen die Theorien des zwanzigsten Jahrhunderts, zumindest bei Weber und Schmitt, die Bedeutung der Akklamation. Im Vergleich mit der ursprünglichen Botschaft, der Rede des Volkes im ersten Auftritt, fällt auf, dass der Inhalt, wie dargestellt, nicht wesentlich modifiziert wurde. Die Pest ist weiterhin familiär codiert: Sie löst intime Bindungen zunächst auf und verkehrt sie dann in ihr Gegenteil. Armins Rede bringt die Botschaft aber in eine Form – und diese Form ist die der Akklamation: Die Rede ist durch den »akklamatorischen Du-Stil«,<sup>35</sup> auf den Erik Peterson aufmerksam gemacht hat, geprägt, zudem adressiert sie den Herrscher als Retter, der helfen soll. In diesem Sinne sind die heute noch geläufigen liturgischen Formeln ihrem Charakter nach Akklamationen: Der »Heilsruf« *Hoschia-nna*, »in seiner buchstäblichen Bedeutung »Hilf doch!«<sup>36</sup> war

<sup>34</sup> Vgl. Theodor Klauser, Akklamation [Art.]. In: Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, begründet von Franz-Joseph Dölger, hg. von Theodor Klauser u.a., Stuttgart 1950, Bd. I, Sp. 216–233, hier Sp. 222–225.

<sup>35</sup> Peterson, *Eis Theos* (wie Anm. 27), S. 181.

<sup>36</sup> Klauser, Akklamation (wie Anm. 34), Sp. 218, zu *Kyrie eleison* Sp. 226f.

ursprünglich eine Akklamationsformel, die genutzt wurde, um den König zu begrüßen – ebenso wie die liturgische Bitte um Erbarmen: *Kyrie eleison* aus der Praxis der Akklamation hervorgegangen ist. Die Rede gewinnt ihre passende Form durch die Medialisierung; die Wandlung von Rauschen in eine Akklamation, die als Sprecher »DAS VOLK« als Gegenüber des Herrschers hervorbringt, vollzieht sich im unbeobachtbaren Medium, dessen Absichten seine Dissimulationen geschickt verbergen. Armin sollte »die Stimme führen« (DKV I, Vs. 48) und, wenn nötig, die Klage des Volkes »[g]leich einem erznen Sprachrohr« (DKV I, Vs. 52) in Guiskards Ohr »donnern« (vgl. DKV I, Vs. 52). Das Äquivalent zu dieser technischen Verstärkung der Stimme, deren reales Äquivalent jene Sprachrohre sind, wie sie Samuel Moreland in Form seiner »Tuba Stentoro-Phonica« 1671 entwirft, findet Armin auf der Formseite der Kommunikation. Die Akklamation eröffnet einen legalen Kanal, der radikale Affirmation sowie Jammer und Beschwerde und damit die Negation transportiert. Die Rede ist hochgradig formalisiert und rhythmisch, was erneut die Schnittstelle von Politik und Theater betont und so diese genuine Form politischer Rede bruchlos in das Fragment integrierbar macht. Der erwünschte »Donner« ist keine Frage der Lautstärke, sondern der Bündelung und Formierung: Mediatisiert durch Armin wird das Rauschen zur Information. Diese Medialisierung verbindet die Akklamation in »Robert Guiskard« mit byzantinischer Praxis und der Sitte, Dichter mit der Formung von Akklamationen zu beauftragen und sie von Sängern vortragen zu lassen.<sup>37</sup> Für das Stück ist aber eines wichtig: Dass sich das Medium nicht von der Signalquelle entfernt bzw. löst, d.h. dass das Volk präsent bleibt. Genau dafür sorgt Armin in seiner Unterredung mit Helena wie auch in seiner kurzzeitigen Koalition mit dem gegen die dynastischen Pläne Guiskards rebellierenden Abälard. Armin agiert als Bündelung der Stimme des Volkes – wie das Sprachrohr –, er gibt der Nachricht Form und macht das Rauschen damit für den an Akklamation gewohnten Herrscher verstehbar.

Das Stück ist, entgegen dem an der Klassik orientierten Fragment-Begriff seines Autors, geschlossen. Es führt vor, wie aus Rauschen Form und die Differenz von Allgemeinem und Partikularem in der Akklamation überbrückt wird: In der Akklamation bringt es das Volk zur Sprache und einen radikaldemokratischen Akteur auf die Bühne, der seine Rechte zurückfordert und dessen Nachricht nicht länger wie Meeresrauschen zu verebben droht. In diesem Sinne wird »Robert Guiskard. Herzog der Normänner« immer aktuell bleiben – ebenso wie das Politische in Kleists Werk.

---

<sup>37</sup> Vgl. Klauser, Akklamation (wie Anm. 34), Sp. 225f.

## HERRMANN'S »LEKTIONEN«

### Strategische Führung in Kleists

#### »Herrmannsschlacht«

*Für Caroline Pross (1971–2011)*

»Dies ist die Zeit der Könige nicht mehr«,<sup>1</sup> dekretiert Hölderlins Empedokles 1797. So sehr um 1800 noch reale Könige und Fürsten in Europa fortexistieren, so ist doch der Platz des Königs im politischen Imaginären der Zeit erschüttert und – folgt man Claude Lefort – im Ideal der Volkssouveränität zum leeren Ort der Macht<sup>2</sup> geworden. Denn die Französische Revolution hatte nicht nur den König hingerichtet, sondern auch die Institution und die Insignien des Königtums nachhaltig zu zerstören gesucht. Am Anfang der politischen Moderne und damit auch einer modernen politischen Dichtung steht so der verwaiste Platz des Königs, ein leerer Ort, den schließlich Napoleon, der militärische Aufsteiger und Profiteur der Revolution, besetzte. Aber trotz seiner innen- und außenpolitischen Machtentfaltung und der unverhohlenen Zitate monarchischer Symbole restituiert Napoleon nicht das Königtum. Vielmehr verkörpert er eine politische Figur, die die Moderne wie kaum eine andere heimsucht und prägt: der selbsternannte, durch Erfolg und Ehrgeiz aufgestiegene Führer, eine Instanz der Macht, die sich nicht auf die dynastische und politisch-theologische Legitimierung tradierten Königtums berufen kann. Eine Figur zudem, die aus einem Bereich hervorgeht, der traditionellerweise als das Außen und Andere der Souveränität betrachtet worden ist: dem Krieg. Napoleon wird nicht nur zur Figuration einer anderen Form der Macht, sondern auch Protagonist einer neuen und einschneidenden Verbindung von Politik und Krieg. Er verkörpert eine bisher nicht dagewesene Fusion von Heer- und Staatsführer, als ein Souverän, der zugleich – so Carl von Clausewitz – der »Kriegsgott selbst«<sup>3</sup> ist.

So stellt sich um 1800 die Frage nach einer Figur, die den Ort des Königs besetzen könnte – aber *ohne König zu sein* und ohne auf die traditionellen politisch-theologischen Legitimierungen von Souveränität zurückzugreifen. Eine Figur, die

---

<sup>1</sup> Friedrich Hölderlin, Empedokles. 1. Fassung. In: Ders., Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 2, hg. von Günter Mieth, München 1984, S. 65.

<sup>2</sup> Vgl. Claude Lefort, *L'invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*, Paris 1981, S. 121.

<sup>3</sup> Carl von Clausewitz, *Vom Kriege*, hg. von Werner Hahlweg, Bonn 1973, S. 959.

Macht *anders* ausüben, Entscheidungen *anders* fällen und soziale Einheit *anders* herstellen könnte: als Stifter neuer Formen von Gemeinschaft, als nationaler Vereiniger, als politischer oder kultureller Befreier oder militärischer Anführer. Diese Figurationen einer solchen *anderen* Form des Herrschens und einer *anderen* Art der Legitimierung hat Max Weber auf den Begriff der »charismatischen Herrschaft« gebracht. Weber entwirft charismatische Herrschaft dezidiert als Alternative zur alteuropäisch tradierten monarchisch-patriarchalen Herrschaftsform, aber auch als Alternative zur modernen legalistisch-bürokratischen Herrschaft. Sie beruht auf der persönlichen Bindung von »Jüngern« an ihren »Führer« und sie legitimiert sich einzig und allein als Ausgang aus einer akuten sozialen Krise. »Der Träger des Charisma ergreift die ihm angemessene Aufgabe und verlangt Gehorsam und Gefolgschaft kraft seiner Sendung. Ob er sie findet, entscheidet der *Erfolg*.«<sup>4</sup> Anders als die beiden anderen fundamentalen Herrschaftsformen kennt charismatische Herrschaft keine institutionelle Herleitung – also Verfahren der Legitimierung, der geregelten Sukzession oder Pietät – und zielt, in ihrer »reinen« Form, auch nicht auf institutionelle Stabilität, sondern gerade auf die innere Unterwerfung unter das noch nie Dagegewesene, absolut Einzigartige, deshalb Göttliche. »Es ist«, so Weber, »die spezifisch »schöpferische« revolutionäre Macht der Geschichte.«<sup>5</sup> Ihre innere Struktur erhält diese ebenso *fragile* wie *revolutionäre* politische Form durch die Bindung an die Person des Charisma-Trägers, der im Alleingang eine völlig neue politische Form *setzt*. Für Weber muss der Charismatiker als außergewöhnliche Person wahrgenommen werden, deren besondere Gaben ihr Autorität verschaffen. Er ist »Träger spezifischer, als übernatürlich [...] gedachter Gaben des Körpers und des Geistes.«<sup>6</sup> Es ist darum kein Zufall, dass gerade Religionsstifter und große Krieger für Weber zu Beispielen des Charismas werden: Charisma markiert einen sozialen Exzess, einen Bruch aller Regelungen und sozialen Form, dessen Gewalt Befreiung und Erneuerung herbeiführt. Was charismatische Herrschaft von den beiden anderen Formen legitimer Herrschaft trennt, ist darum nicht nur ihr Absehen von institutioneller Stabilisierung, sondern auch ihr Bruch mit Erwägungen der Rechtllichkeit und der wirtschaftlichen Vorsorge: Sie löst sich von »abstrakten Rechtssätzen und Reglements und jeder »formalen« Rechtsfindung«,<sup>7</sup> und verzichtet auf wirtschaftliche bzw. materielle Rücksichten und Zwecke: »Das »reine« Charisma ist [...] der Gegensatz aller geordneten Wirtschaft: es ist eine, ja geradezu die Macht der Unwirtschaftlichkeit.«<sup>8</sup> So kann man Webers Theorie charismatischer Herrschaft als einen Vorschlag lesen, was an den leeren Platz des Königs treten kann, zeitweilig, krisenhaft, revolutionär – und gebunden an eine Person, die das Mysterium des Königtums durch die Aura ihrer Person oder den schieren Erfolg ihres Handelns ersetzt.

<sup>4</sup> Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1972, S. 655.

<sup>5</sup> Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 658.

<sup>6</sup> Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 654.

<sup>7</sup> Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 657.

<sup>8</sup> Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 655f.

Die Literatur um 1800, insbesondere aber das dezidiert auf gesellschaftliche Wirksamkeit hin angelegte Drama, steht, wie Caroline Pross gezeigt hat, vor dem Problem der kulturellen und politischen Zäsur nach dem Ende der monarchischen Souveränität und des Alten Reichs – ohne ein Programm oder Figuren zu haben, die einen radikalen Neuanfang oder eine Neugründung politisch und ästhetisch tragen könnten.<sup>9</sup> Sie kreist darum mit besonderer Faszination um wechselnde Figurationen einer anderen, neuen Form der Herrschaft und der politischen Autorität. Hölderlin entwirft mit seinen ›Empedokles‹-Fragmenten eine Figur, die zwar ein Volk erziehen und als ›Pilot‹ steuern kann, es aber gerade verweigert, ihre persönliche Autorität in Herrschaft über das Volk von Agrigent umzumünzen.<sup>10</sup> Schiller experimentiert von der ›Verschwörung des Fiesko‹ über ›Wallenstein‹ und die ›Jungfrau von Orleans‹ bis hin zu ›Wilhelm Tell‹ immer wieder mit Figuren, die im Modus der Verschwörung, des Kriegsglücks oder der Staatsgründung den Weg zu einer neuen, geordneten und freiheitlichen Staatsform versprechen. Schiller geht es dabei um mögliche Urszenen einer Gemeinschaft der Freien und Gleichen: »Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern, in keiner Not uns trennen und Gefahr«, wie es im ›Wilhelm Tell‹ heißt.<sup>11</sup> Seine Führer sind dabei vor allem Gründer und Begründer: Übergangsfiguren, die die Interessen einer Gruppe vereinigen und eine Lösung herbeiführen, eine Lösung allerdings, die nicht selten erst ohne sie möglich wird. So muss die Jungfrau von Orleans – gegen jede historische Evidenz – in der Schlacht fallen, nachdem sie Karls Königtum restituiert hat; so muss Fiesko (jedenfalls in der ersten Fassung) von Verrina ertränkt werden, nachdem er den Tyrannen Genuas aus dem Weg geräumt hat; und so ist Wilhelm Tell beim Rütlichschwur lieber erst gar nicht dabei und bleibt bis zuletzt eine Figur am Rande. Immer aber kreist Schiller um die persönliche Aura, die Brillanz, Kühnheit oder Redekraft seiner Führer-Figuren, die zum Katalysator der Gemeinschaftsstiftung wird. Schillers Führer, sie mögen steigen oder stürzen, sind Ausnahmepersonen, deren politische Wirksamkeit in der Weise liegt, wie ihre Außergewöhnlichkeit wahrgenommen wird. Schiller, so könnte man es knapp fassen, geht es um die Ästhetik des Charisma, oder besser: um Charisma als Phänomen, das gerade als ästhetisches seine Wirksamkeit im Politischen entfaltet.

Auch Kleist entwirft solche Führer-Figuren, nicht selten in nachweisbarer Auseinandersetzung mit Schiller.<sup>12</sup> Aber Kleist geht es nicht um die auratische Persön-

<sup>9</sup> Vgl. Caroline Pross, *Verschobene Anfänge. Bruch und Begründung in Kleists ›Herrmannsschlacht‹, Arnims ›Die Vertreibung der Spanier‹ und Brentanos ›Viktoria und ihre Geschwister‹*. In: *KJb* 2003, S. 150–164.

<sup>10</sup> Vgl. Hölderlin, *Empedokles* (wie Anm. 1), S. 18.

<sup>11</sup> Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell*. In: Ders., *Dramen IV*, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt a.M. 1996, S. 437.

<sup>12</sup> Zur Schiller-Rezeption bei Kleist vgl. u.a.: Peter Philipp Riedl, *Texturen des Terrors. Politische Gewalt im Werk Heinrich von Kleists*. In: *Publications of the English Goethe Society LXXVIII* (2009), H. 1–2, S. 32–46; Donald H. Crosby, *The Creative Kinship of Schiller and Kleist*. In: *Monatshefte* 53 (1961), S. 255–264; Helmut Koopmann, *Kleist und Schiller*. In: *Heilbronner Kleist-Blätter* 19 (2007), S. 50–71; Hartmut Reinhardt, *Rechtswirklichkeit und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von*



lichkeit, sondern um Führung als eine Funktion, als ein »Amt« (Vs. 1725),<sup>13</sup> das in eine ganz spezifische politische Situation eingebettet ist: den Krieg. Denn anders als Schiller oder Hölderlin, denen es um Szenarien der Gründung geht, denkt Kleist Führung dezidiert von der militärischen Führung her. Für den Offizier Kleist ist Führung eine Aufgabe, die spezifische Verhaltenslehren erfordert, und deren Erfolg sich im Sieg, nicht im Glauben einer Anhängerschaft ermisst. Im Militär kommt es nicht auf die Überzeugungskraft eines Führers an, sondern auf Techniken der Kommunikation und Steuerung, vom Befehl über gezielte Informationspolitik bis zur Propaganda. Es ist auffällig, mit welcher Insistenz vor allem das dramatische Werk Kleists um Figuren des Heerführers kreist – nicht selten allerdings im Modus des Scheiterns und der Pathologien militärischer Führung. Im Fragment »Robert Guiskard«, das sich als ein Gegenentwurf zu »Wallensteins Lager« lesen lässt, präsentiert er gerade das Scheitern einer Führung, die an die persönliche Autorität einer zunehmend körperlich und kommunikativ schwächelnden Führerfigur gebunden ist.<sup>14</sup> Wie Wallenstein ist auch der Heerführer Guiskard Zentrum des Denkens und Redens im Lager, aber er verliert zunehmend die Kontrolle über die Mutmaßungen seiner Gefolgschaft. Kurz vor der offenen Revolte bricht das Stück ab – und vertagt damit die Frage nach den Techniken der gelingenden Führung.<sup>15</sup> In »Penthesilea« zeichnet Kleist ein verwandtes Problem: Zwei Heerführer, die, statt die ihnen gesetzte Aufgabe eines geordneten Kommandos zu erfüllen, das Kriegstheater zur Bühne ihrer individuellen Liebes- und Anerkennungskämpfe machen und damit eine neue und exzessive Form der Gewalt entfesseln. Erst in der »Herrmannsschlacht« und im »Prinz Friedrich von Homburg« zeichnet Kleist zwei Beispiele erfolgreicher Führung – allerdings nicht ohne den Preis vorzuführen, der für diesen Erfolg zu zahlen ist. Im »Prinz Friedrich von Homburg« beleuchtet Kleist Führung in ihrem Widerspruch zwischen Befehlserfüllung und Spontaneität, militärischem Gesetz und affektivem Engagement, eine Haltung, die nur durch absolute und »freiwillige« Unterwerfung gelingt. Homburg ist die Blaupause eines neuen Soldatentyps, dessen innerste Wünsche mit den Notwendigkeiten einer Kriegführung kurzgeschlossen werden, die Befehle nicht mehr aus Sicht- und Hörweite erteilt und darum Soldaten braucht, die kriegsgerische Ziele verinnerlicht haben.<sup>16</sup> Die

---

Kleist. In: KJb 1988/89, S. 198–218; Bernhard Böschstein, Der »Gott der Erde«. Kleist im Kontext klassischer Dramen. Goethe, Schiller, Hölderlin. In: KJb 1991, S. 169–181; Walter Hinderer, »Vom giftigsten der Pfeile Amors sei, / heisst es, ihr jugendliches Herz getroffen«. Schillers »Jungfrau von Orleans« und Kleists »Penthesilea«. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 17 (2003), S. 45–68; Gerhard Kluge, Hermann und Fiesko. Kleists Auseinandersetzung mit Schillers Drama. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 248–270.

<sup>13</sup> Im Folgenden immer nach DKV II zitiert.

<sup>14</sup> Vgl. Riedl, Texturen des Terrors (wie Anm. 12), S. 36. Zum Verlust der Kontrolle über die Kommunikation vgl. Torsten Hahn, Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist, Heidelberg 2008, S. 310–328.

<sup>15</sup> Vgl. dazu überzeugend Hahn, Das schwarze Unternehmen (wie Anm. 14), S. 310–328.

<sup>16</sup> Vgl. dazu die exzellenten Lektüren von Wolf Kittler, Militärisches Kommando und tragisches Geschick. Zur Funktion der Schrift im Werk des preußischen Dichters Heinrich

»Herrmannsschlacht« aber ist zweifellos das Stück, das am klarsten um eine Figur herum entworfen ist, die als Führer gerade darum reüssiert, weil sie die ihm angetragene Rolle als Einiger und Anführer zunächst einmal ausschlägt. Das Stück entwirft eine Figur des strategischen Führers, der sich von traditioneller Souveränität ebenso radikal löst wie von der gehegten Kriegführung des 18. Jahrhunderts. Die strategischen Pläne und Entscheidungen dieses Führers werden nicht nur eine grundlegende Neubestimmung des Verhältnisses von Krieg und Politik vornehmen. Sie entwerfen auch eine Form von Macht, die nicht mehr auf institutionalisierte Herrschaft zielt, nicht auf deren Erwerb und Stabilisierung, sondern auf die Bewältigung einer Aufgabe, oder – wie es bei Kleist heißt – eines »Amt[s]«. Ihre Mittel sind nicht mehr Gesetze, sondern Formen der Disziplinierung und Techniken der Kommunikation. Ganz am Schluss des Stücks, angesichts der Hinrichtung des Verräters Aristan, wird Marbod dies auf den Punkt bringen, wenn er Herrmanns Agieren eine »Lektion« nennt (Vs. 2620). Herrmann erteilt »Lektionen«: Eine Belehrung, die nicht auf Glauben und Anerkennung, sondern auf Gehorsam aus ist, eine Belehrung, die nicht eine Gemeinschaft gründen, sondern eine Gruppe zum effizienten Funktionieren bringen will. Diese »Lektionen« Herrmanns sollen hier genauer betrachtet werden.

Die »Herrmannsschlacht« ist bekanntlich eng verknüpft mit der politischen und militärischen Lage Preußens nach dem Fiasko der Schlacht von Jena und Auerstedt 1806. Noch während der Abfassung des Stücks standen französische Besatzungstruppen in Preußen, der Frieden von Tilsit hatte das Land fast auf die Hälfte seines Gebiets reduziert, der König war nach Memel geflohen. In Berlin arbeiteten Gerhard von Scharnhorst und August Neidhardt von Gneisenau in der Militärreorganisationskommission an einer durchgreifenden Reform der preußischen Armee und an der Idee einer allgemeinen Volksbewaffnung, während man zugleich darauf hoffte, dass Österreich den Krieg gegen Frankreich wieder aufnehmen würde. Zur gleichen Zeit verhandelte der Bruder des Königs in Paris die Konditionen eines Friedens mit Frankreich. In dieser politisch angespannten, von scheinbarer Kooperation und heimlichen Kriegsvorbereitungen geprägten Situation, verstand Kleist sein Stück als »einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet« und wünschte sich, auf jedes Honorar verzichtend, eine sofortige Aufführung in Wien (an Heinrich Joseph von Collin, 20. und 23. April 1809; DKV IV, 432). Vor dem Hintergrund anderer politischer Texte Kleists wurde das Stück darum lange als nationalistisches Kampfstück verstanden, Herrmann als ein völkischer Held, dessen Kunst vor allem im Erkennen und Vernichten des wahren Feindes bestehe.<sup>17</sup> In jüngerer Zeit dagegen sind die militärtechnischen und taktischen Intentionen Herrmanns in den Vordergrund getreten. Wolf Kittlers noch

---

von Kleist. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Anton Philipp Knittel und Inka Kording, Darmstadt 2003, S. 59–70 und ders., Kleist und Clausewitz. In: KJb 1998, S. 62–79.

<sup>17</sup> So vor allem die nationalsozialistische Rezeption des Stückes, exemplarisch zu erkennen etwa an der Dissertation Alfred Hoppes, Die Staatsauffassung Heinrich von Kleists, Bonn 1938. Eine gute Analyse dieser Lesart bietet Niels Werber, Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung, München 2007, S. 45–52.

immer unübertroffene Studie von 1987 liest das Stück, im Anschluss an Carl Schmitts Diktum, die ›Herrmannsschlacht‹ sei die »größte Partisanendichtung aller Zeiten«,<sup>18</sup> als Vorschlag zur ›Geburt des Partisanen aus dem Geiste der Poesie‹.<sup>19</sup> Als Subtext Kleists entziffert er die Entwürfe Gneisenaus, Scharnhorsts und Clausewitz' zur allgemeinen Insurrektion gegen die französische Besatzung. So gesehen, wäre das Drama ein literarisches Szenario für jenen irregulären Volkskrieg, den besonders Gneisenau träumt, und zugleich ein nachdrücklicher Aufruf zur Allianz Preußens mit Österreich.<sup>20</sup> Vor dem Hintergrund von Fichtes ›Reden an die deutsche Nation‹, die Kleist während der Abfassung las, und Kleists eigener politischer Publizistik der Jahre 1808–1809, liest Niels Werber die ›Herrmannsschlacht‹, Kittler weiterdenkend, als den Entwurf einer neuen geo- und biopolitischen Einheit: einen nationalen Raum der ›Deutschen‹ und ihrer kulturellen Eigenart, die sich nur in der radikalen Absetzung von einem kulturell anders gearteten Feind behaupten kann.<sup>21</sup> Gegen eine solche Lesart des Stücks als Konstitution des Nationalen hat Caroline Pross den Text in den Kontext der Politischen Romantik gestellt und vorgeführt, dass Kleists Text – ebensowenig wie vergleichbare Stücke Brentanos und Armins – durchaus nicht auf eine Staatsgründung zuläuft, sondern die Erfindung der Nation gerade aufschiebt und auf ein Jenseits der Handlung vertagt.<sup>22</sup> Eine Nation entsteht eben nicht. Und jüngst hat Barbara Vinken auf den irritierenden Sachverhalt hingewiesen, dass Kleists Stück weniger den nationalen Zusammenschluss der Germanen feiert als vielmehr einen ›bestialischen‹ europäischen Bruderkrieg in Szene setzt. Herrmanns Krieg ist ein Krieg, der durchaus nicht eine ›Heimat‹ verteidigt, sondern alles, was diese ausmachen könnte – Familien, Haus und Vieh, eigene Bevölkerung – gerade zum Spieleinsatz des Kampfes macht und der Vernichtung preisgibt.<sup>23</sup>

An diesen Befund möchte ich anschließen. Herrmann ist weder ein traditioneller Herrscher noch ein bloßer Partisan, auch wenn er Techniken und Taktiken der

---

<sup>18</sup> Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen*. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen, Berlin 1963, S. 15.

<sup>19</sup> Wolf Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie*. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i.Br. 1987.

<sup>20</sup> Vgl. Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie* (wie Anm. 19), S. 219–255. In ihrem Materialreichtum, ihrer historischen Präzision und Prägnanz ist diese Studie noch immer unübertroffen. Gleichwohl lassen sich Korrekturen an Kittlers auf Schmitts Theorie des Partisanen zurückgreifender Lektüre des Stücks als Szenario der Partisanentaktik anbringen: Geschlagen wird die Schlacht nicht von Partisanen-Verbänden der Germanen, sondern den regulären Truppen Marbods. Die Strategie Herrmanns zielt nicht, wie die Taktik des Partisanen, auf eine Verteidigung sondern vielmehr auf eine Vernichtung und aktive Verfolgung des Gegners. Die Hinterlist und die strategisch geschickt eingesetzte Technik der Geheimhaltung und Propaganda, die Herrmann im ganzen Stück an den Tag legt, gilt nicht zuletzt auch den eigenen Leuten. Insgesamt unterschätzt Kittlers Fokus auf die taktischen Fragen m.E. die strategische Dimension des Stücks.

<sup>21</sup> Vgl. Werber, *Geopolitik der Literatur* (wie Anm. 17), S. 53–71.

<sup>22</sup> Vgl. Pross, *Verschoebene Anfänge* (wie Anm. 9).

<sup>23</sup> Vgl. Barbara Vinken, *Bestien. Kleist und die Deutschen*, Berlin 2011.

irregulären Partisanenkriegführung anwendet, etwa indem er die Landschaft und die Bevölkerung selbst zur Waffe gegen die eindringenden Römer macht. Der Partisan, folgt man Schmitts ›Theorie des Partisanen‹, tut dies aber in dezidiert defensiver Absicht.<sup>24</sup> Herrmann dagegen verteidigt nichts. Ich möchte Herrmann darum eher als Strategen, denn als reinen Taktiker des Irregulären betrachten, ein Strategie, der gerade an der Schnittstelle von Politik und Krieg angesiedelt ist, am Übergang zwischen Diplomatie und Waffengang.<sup>25</sup> In strategischen Entscheidungen und einer strategischen Kommunikation liegt seine eigentliche Tätigkeit als Führer. Herrmann ist eine Figur, die nicht wie der Partisan allein über die Art der Kriegführung entscheidet und diese plant, sondern vor allem darüber, ob, wann und gegen wen gekämpft wird. Und anders als der Partisan ist Herrmann gerade bereit, seine ›Heimat‹ dabei gänzlich aufzugeben. Am Schluss des Stücks liegt Teutoburg »in Schutt und Asche« (Vs. 2564) – und Herrmann scheint nicht unzufrieden mit dem Ergebnis. Es kann also nicht allein um die Frage gehen, ob regulär oder irregulär gekämpft werden soll, sondern darum, an welchem Punkt, mit welchem Ziel und welchen Gegnern und Allianzen hier Politik zu Krieg wird.

Kleists Führer treten, anders als Schillers Charismatiker, nicht als geborene oder *ad hoc* inspirierte Führer-Persönlichkeiten auf den Plan. Vielmehr werden sie – am deutlichsten wohl im ›Prinz Friedrich von Homburg‹ – erst im Verlauf der dramatischen Handlung dazu gemacht. Auch Herrmann betritt die Bühne nicht als Anführer und Strategie, sondern als von mehreren Seiten bedrängter Herrscher der Cherusker, in aussichtsloser Lage. Er sticht weder durch seine rednerische Überzeugungskraft noch den mindesten Heroismus hervor. Anders als Schillers Führer-Gestalten hat er weder Anziehungskraft noch Vorbildcharakter. Gerade der Anfang des Stückes macht dies besonders deutlich. In der Exposition dessen, was man beim Militär »die Lage«<sup>26</sup> nennen würde, sehen wir Herrmann nicht als Kriegsherrn, vielmehr als Diplomaten. Die Szene ist bevölkert von Botschaftern der Römer, missvergnügten Germanenfürsten, die in eigener Sache ein Anliegen bei Herrmann deponieren wollen – und Gattin Thusnelda, deren vornehmste Aufgabe es ist, die Gäste zu unterhalten. Man vergnügt sich zunächst bei der Jagd. Auffällig ist nur, dass schon hier neben der »offiziös[en]« (Vs. 125) Freundlichkeit stets auch »heimlich« (Vs. 119) gesprochen wird. Die Germanen beklagen die »Verräterei« (Vs. 23) der Römer, die sich an die Pakte, die sie mit den einzelnen Fürsten schließen, nicht halten (vgl. I,1). Ventidius, begleitet von seinem »Geheimschreiber« Scäpio (DKV II, 448), verständigt sich heimlich mit Thusnelda und amtlich mit ihrem Gemahl. Nicht der Krieg, sondern die unendlichen Spielarten politischer Kommunikation – Verhandeln, Versprechen, Drohen, Verheimlichen, Lügen, Gerüchteverbreiten – sind der Gegenstand dieser ersten Szenen.

<sup>24</sup> Vgl. Schmitt, Theorie des Partisanen (wie Anm. 18), bes. S. 26f.

<sup>25</sup> Als Führer und Strategen liest ihn auch Peter Horn, leider ohne diesem Befund genauer nachzugehen. Peter Horn, Die Nation und ihr Gründungsmythos. Figurationen des Anderen und des Selbst in Kleists ›Die Hermannsschlacht‹. In: Politik – Öffentlichkeit – Moral. Kleist und die Folgen. 1. Frankfurter Kleist-Kolloquium 18.–19.10.1996, hg. von Peter Ensberg und Hans Jochen Marquardt, Stuttgart 2002, S. 119–134.

<sup>26</sup> Dazu Werber, Geopolitik der Literatur (wie Anm. 17), S. 55.

Aber gerade darin, so meine ich, präsentiert sich das eigentliche Thema des gesamten Stücks.

Die ersten zwei Akte verbringt Herrmann in Verhandlungen mit drei Partnern: Zuerst, auf der Jagdhütte, mit den Germanenfürsten, in einem Gespräch, das er effektiv abbricht; dann, in Teutoburg, mit dem römischen Gesandten Ventidius, dem er einen Bund mit den Römern zusichert; und am Ende des zweiten Aktes schließlich schickt er jene Geheimbotschaft an Marbod, die diesem eine Allianz gegen die Römer anbietet und den Schlachtplan unterbreitet. Das wichtigste Gespräch, das Herrmann einführend charakterisiert, ist die Unterredung mit den Germanenfürsten. Die Römer werden als »Kinder[ ] des Betruges« (Vs. 202), »böse-art'ge[r] Gast« (Vs. 187), »tückisch« (Vs. 224) geschildert, als Meister einer raffinierten und hinterhältigen Politik des *divide et impera*. Genau diese tückische Politik von Bündnis und Verrat wird Herrmann im Stück dann gegen die Römer selbst wenden. Aber zuvor wird er die Germanen darüber belehren, dass mit diesem Gegner kein traditioneller Krieg zu führen ist. Genau dies ist Herrmanns zentrale Funktion im Stück: Er wird allen Beteiligten – Freunden, Feinden, Alliierten und Verrätern – eine Reihe von »Lektion[en]« (Vs. 2620) erteilen. In ihrer Mischung aus Disziplinarmaßnahme, Befehl und Erpressung wären diese »Lektionen« am besten mit »Denkzettel« zu übersetzen. Aber nicht nur das. Herrmanns »Lektionen« belehren auch den Zuschauer, weil sie eine gänzliche Neubestimmung aller politischen Begriffe vornehmen, also dessen, was Krieg, Frieden, Bündnis, Vertrauen, Herrschaft und nicht zuletzt Recht ist.

### Lektion I: Verlieren wollen

Den klagenden Fürsten tritt Herrmann mit provozierendem Kleinmut entgegen. Er erklärt, dass ein offener Kampf nicht zu gewinnen sei und er sich nun – genau wie die anderen Germanen – auf die Seite des Varus zu schlagen gedenke: »Nach Allem, was geschehn, find' ich / Läuft nun mein Vorteil ziemlich mit des Varus, / Und wenn er noch darauf besteht, / So nehm' ich ihn in meinen Grenzen auf.« (Vs. 209–212) So führt er den Germanen zuallererst ihr eigenes Verhalten vor Augen: ein kurzsichtiges Schielen auf den eigenen Vorteil, das zuletzt gerade nicht zum eigenen Vorteil gereicht. Da eine offene Feldschlacht gegen die Römer nicht zu gewinnen sei, so Herrmann, verweigere er jedes gemeinsame Vorgehen. Was er den erstaunten Fürsten auseinandersetzt, ist eine absurd wirkende Taktik des Rückzugs und langsamen Unterliegens, ein kriegstechnisches Paradox: »Meine ganze Sorge soll / Nur sein, wie ich, nach meinen Zwecken, / Geschlagen werd'.« (Vs. 340–342) Er will einen Krieg führen, der weder etwas gewinnen noch etwas bewahren soll, keine Selbstverteidigung, keine Unterstützung und keine Eroberung ist. Ein Krieg ohne Sieg. Aber diese Paradoxie hat, wie stets bei Kleist, einen eminent erkenntnisfördernden Effekt. Denn was Herrmann hier vornimmt, ist jene Umstellung von materiellen Kriegszielen auf ideologische, die der »Herrmanns-

schlacht« den Ruf eines nationalistischen »Tendenzstücks«<sup>27</sup> eingebracht hat. Sie zielt auf eine Neubestimmung dessen, was man mit den Mitteln des Kriegs erreichen will: kein Sieg, sondern ehrenvolle Niederlage, keine Verteidigung des Territoriums, sondern Taktik der verbrannten Erde, kein Besitz, sondern Freiheit. Herrmann vollzieht damit einen Bruch mit den traditionellen Zielen eines Krieges, die in materiellem und territorialem Gewinn, Selbstverteidigung oder Machterhalt lagen – kurz: in jenen »Vorteil[en]«, um die sich die Germanen anfangs eifrig streiten.

Mit seiner Neubestimmung der Kriegsziele ändert Herrmann das, was Carl Schmitt den »Begriff des Politischen« nennen wird, d.h. die Vorstellung davon, worum es in der Politik und im Krieg zu gehen habe und was die eigentlichen Güter und Ziele eines Konflikts seien.<sup>28</sup> Bemerkenswert ist die Diskussion mit den erstaunten Germanen, die noch immer hoffen, Herrmann als »Befreier Deutschlands« für ihre Sache einzuspannen:

HERMANN *sich losmachend*:

Kurz, wollt Ihr, wie ich schon einmal Euch sagte,  
Zusammenraffen Weib und Kind,  
Und auf der Weser rechtes Ufer bringen,  
Geschirre, goldn' und silberne, die Ihr  
Besitzet, schmelzen, Perlen und Juwelen  
Verkaufen oder sie verpfänden,  
Verheeren Eure Fluren, Eure Herden  
Erschlagen, Eure Plätze niederbrennen,  
So bin ich Euer Mann –:

WOLF

Wie? Was?

HERMANN

Wo nicht –?

[...]

THUISKOMAR Das eben Rasender, das ist es ja,  
Was wir in diesem Krieg verteidigen wollen!

HERMANN *abbrechend*:

Nun denn, ich glaubte, Eure Freiheit wär's.

*Er steht auf.* (Vs. 374–388)

Herrmanns Umstellung der Kriegsziele benennt die anstehenden Opfer in aller Deutlichkeit: Territorium und Bevölkerung werden preisgegeben, Machtansprüche hinfällig, Familien obdachlos, Rücklagen liquidiert, Existenzgrundlagen wie Felder und Herden vernichtet. Die Germanen haben nicht ganz unrecht, diese Art des Opfers zu verweigern. Die »Freiheit«, die Herrmann einzig zu verteidigen vorschlägt, ist dem gegenüber ein nicht nur immaterielles Gut, sondern völlig unbestimmt. Denn Kleist füllt sie hier gerade nicht mit den Attributen einer deutsch-

<sup>27</sup> So z.B. Hermann Reske, *Traum und Wirklichkeit im Werk Heinrich von Kleists*, Stuttgart 1969, S. 75. Als »Versuch eines Propagandastücks« bezeichnet es auch Bernd Fischer, *Fremdbestimmung und Identitätspolitik in »Die Hermannsschlacht«*. In: *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, hg. von Paul Michael Lützeler und David Pan, Würzburg 2001, S. 165–178, hier S. 167.

<sup>28</sup> Siehe Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, Berlin 31991.

nationalen Eigentümlichkeit, wie sie etwa Fichte in den »Reden an die deutsche Nation« zum Erkennungszeichen der Deutschen macht:

Der zuallererst [...] sich darbietende Unterschied zwischen den Schicksalen der Deutschen und der übrigen sich aus derselben Wurzel erzeugten Stämme ist der, daß die ersten in den ursprünglichen Wohnsitzen des Stammvolks blieben, die letzten in andere Sitze auswanderten, die ersten die ursprüngliche Sprache des Stammvolks behielten und fortbildeten, die letzten eine fremde Sprache annahmen [...].<sup>29</sup>

Eine eigene, unvermischte Sprache, ein Verbleiben im angestammten Territorium, die Abwehr kultureller Einflüsse von außen – das ist es, was für Fichte die kulturelle Eigenart der Deutschen ausmacht. Wo Fichte und mit ihm die Vertreter einer deutsch-nationalen Politischen Romantik *inhaltliche* Bestimmungen des Deutschtums entwerfen, bleibt Herrmanns Begriff der »Freiheit« aber ebenso qualitativ unbestimmt wie der des Deutsch-Seins in Kleists politischer Publizistik.<sup>30</sup> Sie ist gerade die *Freiheit von* jeder kulturellen und nationalen Bestimmtheit: Seine Germanen sollen ihre Wohnsitze aufgeben, sie reden und fluchen wie die Römer und zitieren permanent deren Mythologie. Herrmann setzt auf ein Politisches, das durch eine einzige, aber rein formale Grundunterscheidung organisiert ist: die Unterscheidung von Freund und Feind. Diese hat, so Carl Schmitt,

den Sinn, den äußersten Intensitätsgrad einer Verbindung oder Trennung, einer Assoziation oder Dissoziation zu bezeichnen. [...] Der politische Feind braucht nicht moralisch böse, er braucht nicht ästhetisch häßlich zu sein. [...] Er ist eben der andere, der Fremde, und es genügt zu seinem Wesen, daß er in einem besonders intensiven Sinne existentiell etwas anderes und Fremdes ist [...].<sup>31</sup>

Wozu Herrmann die widerstrebenden Germanen auffordert, ist ein Politisch-Werden, der Eintritt in eine Existenz, die von nichts mehr bestimmt wird als von dieser fundamentalen Unterscheidung, die sich eben *nicht* auf nationale oder kulturelle Eigenschaften, auf moralische Zuschreibungen oder religiöse Differenzen gründet. Er fordert damit eine Existenz, die, exakt wie Webers charismatische Gruppierung, auch keinerlei wirtschaftliche Erwägungen mehr in Rechnung zieht. Angesichts der rein ideellen Orientierung ist das Erwerben und Bewahren von Besitz »würdelos«<sup>32</sup> – darum sind Dörfer, Herden und Besitz aufzugeben. Mit dieser Umstellung wird Herrmann zum »politischen Menschen par excellence«.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Johann Gottlieb Fichte, Reden an die deutsche Nation (1808), mit einer Einleitung von Reinhard Lauth, 5., durchges. Auflage, Hamburg 1978, S. 60.

<sup>30</sup> Diese Abwesenheit nationalistisch-kulturalistischer Bestimmungen des »Deutschtums« in der »Hermannsschlacht«, aber auch in Kleists politischer Publizistik zeigt Lawrence Ryan, Die »waterländische Umkehr« in der »Hermannsschlacht«. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 188–212.

<sup>31</sup> Schmitt, Begriff des Politischen (wie Anm. 28), S. 27.

<sup>32</sup> Weber, Wirtschaft und Gesellschaft (wie Anm. 4), S. 655. Zur Umstellung von materiellen auf immaterielle Kriegsziele vgl. auch Kleists Text »Über die Rettung von Österreich« (vgl. DKV III, 498f.).

<sup>33</sup> Ruth Angress, Kleist's Treatment of Imperialism. »Die Hermannsschlacht« and »Die Verlobung in St. Domingo«. In: Monatshefte 69 (1977), S. 17–33, hier S. 19 und Ryan, Die »waterländische Umkehr« (wie Anm. 30), S. 198.

Dieses Politisch-Werden aber impliziert paradoxerweise eine Geste, die die Szenenanweisung am Anfang der Diskussion auf den Punkt bringt: »Herrmann, *sich losmachend*« (vor Vs. 374). Herrmann macht sich hier los von den ihn vereinnahmenden Germanenfürsten und ihrem Ansinnen, ihn zum Anführer einer gemeinsamen Befreiungsaktion zu machen. Genau darin liegt der Unterschied zu den Helden und Führern, die sonst die Literatur bevölkern. Wo etwa Schillers Führer gerade durch ihre Fähigkeit brillieren, eine Gemeinschaft zu stiften und Anhänger an sich zu *binden*, *macht* Herrmann *sich los* von den Germanenfürsten und ihrem Anliegen. Es geht ihm, anders als es die Forschung oft hat sehen wollen, *nicht* primär um die Herstellung einer nationalen Gemeinschaft, deren Aufstand gegen die Römer er anführen könnte.<sup>34</sup> So wie seine »Freiheit« rein negativ ist, so ist auch sein Gesprächsverhalten wie jene Rückzugsstrategie, die er den Germanen unterbreitet: ein Rückzug, ein Sich-Losmachen von einem Unternehmen, das er für aussichtslos, und von Partnern, die er für ungeeignet hält. Bis die Schlacht geschlagen ist, wird es keine weiteren Gespräche mit den Germanen mehr geben. Seine weitere Kommunikation mit ihnen wird sich auf Formen beschränken, die keine Gegenrede mehr zulassen: das Geheimnis, das Gerücht und den Befehl.

## Lektion 2: Politik der Freundschaft

Herrmann ist das Paradox eines Führers, der die Führer-Rolle explizit ausschlägt – um sie dann umso wirkungsvoller einnehmen zu können. Anders, als es die Germanen, Marbod und auch die Römer unterstellen, ist es ihm weder um die »Oberherrschaft in Germanien« (Vs. 754) zu tun, um die Marbod mit ihm konkurriert, noch um die Anführerrolle im Kampf gegen die Römer, die ihm die Germanen antragen. Genau hier beginnt ein Missverständnis, das Herrmanns Plan überhaupt erst möglich macht. Es ist ein Missverständnis über die Natur von Herrmanns Macht und seinen politischen Absichten. Marbod und die Römer nämlich können Macht nur als Hegemonie, nur als Unterwerfung der weniger Mächtigen durch einen übermächtigen politischen Akteur denken. Die Führung aber, die Herrmann anstrebt, ist weder in Termini der Hegemonie noch denen souveräner Herrschaft zu denken.

Besonders deutlich wird das im Geheimabkommen mit Marbod. Herrmanns Bündnisangebot an Marbod bietet diesem explizit die Rolle als »Deutschlands

<sup>34</sup> So etwa bei Horn, *Die Nation und ihr Gründungsmythos* (wie Anm. 25); Jennifer M. Kapczynski, *Imperfect Myths. Gender and the Construction of Nation in Heinrich von Kleist's »Die Hermannsschlacht«*. In: *Conquering Women. Women and War in the German Cultural Imagination*, hg. von Hillary Collier Sy-Quia und Susanne Baackmann, Berkeley 2000, S. 143–155; Klaus Rek, »Und alle Greul des fessellosen Krieges!« Legitimation und Motivation von Gewalt in Heinrich von Kleists »Hermannsschlacht«. In: *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt*, hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann, Hildesheim 2000, S. 103–131; Werber, *Geopolitik der Literatur* (wie Anm. 17), S. 61–71. Die »Gemeinschaft«, die Kleist in »Was gilt es in diesem Kriege?« beschwört, ist bezeichnenderweise keine nationale, sondern eine der Geistesheroen, eine »Gemeinschaft [...], die dem ganzen Menschengeschlecht angehört« (DKV III, S. 478f.).



Oberherrscher« an, eine Rolle, die ihn zugleich dazu verpflichte, »das Vaterland von dem Tyrannenvolk zu säubern« (Vs. 782f.): »Sobald wir über Varus Leiche uns / Beegnet – beug’ ich ein Knie vor ihm, / Und harre seines weiteren Befehls« (Vs. 835–837), verspricht Herrmann und wird es – anders als die Versprechen, die er den Römern gibt – am Ende auch halten. Er bekräftigt dieses doch recht unwahrscheinliche Versprechen dadurch, dass er zur Beglaubigung seines Antrags seine beiden kleinen Söhne an Marbod schickt. Was er damit tut, ist klar: Er liefert Marbod Geiseln aus.<sup>35</sup> Geiseln, ein klassisches Mittel gerade der römischen Diplomatie, sind ein ideales Instrument der Vertrauensbildung, gerade da, wo kein Vertrauen herrschen kann. Denn zwischen den drei Parteien – den Römern, den Cheruskern und den Sueven – sind nur Allianzen möglich, die zwei gegen einen setzen. Diese zwei müssen sich trauen – und können sich nicht trauen, weil immer auch eine andere Allianz möglich ist. Es braucht darum starke Bindungen, damit sich Partner überhaupt auf einander verlassen können. Dies sind Geiseln, denn Geiseln machen erpressbar. Handelt der Bündnispartner nicht wie versprochen, kann er erwarten, dass seine Geiseln getötet werden. Genau darum müssen Geiseln stets hochstehende Personen sein, Verwandte des Herrschers oder wichtige Honoratioren. Geiseln sind ein körperliches Stück einer Macht, ein Stück, an dem sie fassbar und verletzlich wird. In allen Lagern der »Herrmannsschlacht« befinden sich darum Geiseln, deren offizieller Status irgendwo zwischen Gefangenen, Unterstützungstruppen und Botschaftern angesiedelt ist: Das Lager Marbods ist »von Römern voll, / Der herrlichsten Patrizier Söhnen, / Die hergesandt, Dein Heer die Bahn des Siegs zu führen; / Die dienen Dir, für Augusts Wort, / Als Geisel« (Vs. 1406–1410). In Herrmanns Lager hinterlässt auch Varus solche Geiseln in Form von drei Kohorten und dem Militärberater Septimius, die Herrmann noch vor seinem Aufbruch zur Schlacht niedermachen lassen wird. Jede heimliche Aspiration auf Vorherrschaft wird mit der Geiselübergabe Herrmanns an Marbod hinfällig: Herrmann liegt ganz in Marbods Hand.

Aber mehr noch: Mit seinem Bündnisangebot an Marbod sendet Herrmann diesem die wertvollsten Geiseln schlechthin: seine Söhne. Dies ist so ungewöhnlich, dass Marbod die beiden Knaben einer langen Befragung unterzieht, um zu prüfen, ob sie nicht »zwei unterschobene« sind, »[a]n Wuchs den echten Prinzen ähnlich bloß.« (Vs. 1357f.) Das Opfer der eigenen Söhne ist, darauf hat Barbara Vinken hingewiesen, »ein Krieg gegen die eigene Familie«, der dann ja im Einsatz Thusneldas als Racheinstrument gegen Ventidius gipfelt.<sup>36</sup> Aber die Auslieferung der eigenen Kinder hat auch eine souveränitätstheoretische Pointe. Denn die Söhne, deren Leben Herrmann für den Pakt mit Marbod aufs Spiel setzt, sind nicht nur Teil seiner Familie, sondern auch Nachfolger seiner Herrschaft über Cheruska. Mit ihnen bietet er Marbod sein politisch wertvollstes Gut an: die Erben seiner Herrschaft und damit die Zukunft von Herrmanns Souveränität. Was Herrmann hier vorführt, ist so eine totale Politisierung, die nicht auf Erhalt oder

<sup>35</sup> Vgl. dazu auch Roland Reuß, *Hart zwischen nichts und nichts*. In: *Brandenburger Kleist-Blätter* 14 (2001), S. 3–13, hier S. 8f.

<sup>36</sup> Vinken, *Bestien* (wie Anm. 23), S. 24.

Gewinn von Macht abzielt, sondern einzig und allein der Logik von Freund und Feind gehorcht. Diese Logik umfasst aber nicht nur, wie die Kleist-Forschung immer wieder betont hat, die Bezeichnung eines Feindes,<sup>37</sup> sondern auch – als notwendiges Gegenstück jeder Politik der Feindschaft – eine »Politik der Freundschaft«, ein Schmieden von Bündnissen, ein Aufsuchen von Alliierten, eine Mobilisierung der eigenen Leute.<sup>38</sup> In seiner Geste der Geiselübergabe, die gleichermaßen selbstverleugnend und zwingend gegenüber Marbod ist, führt Herrmann die Elemente einer solchen Politik der Freundschaft vor: die Herstellung von Vertrauen durch Erpressbarkeit, die Entscheidung für unwahrscheinliche, aber effiziente Partner (Marbod) anstelle der naheliegenden (Germanenfürsten), die freiwillige Unterwerfung, das Eingehen extremer persönlicher Risiken. Es ist eine Allianz, ebenso kalt und kaltblütig wie die Politik der Feindschaft, deren präzises Pendant sie ist.

### Lektion 3: Strategische Kommunikation

Integraler Teil einer solchen »Politik der Freundschaft« aber sind Kommunikationsformen, die nicht so sehr im offenen Verhandeln, sondern vielmehr im Geheimnis, Gesprächsabbruch und Befehl bestehen. Den Germanen gegenüber ist Herrmanns wichtigste Tätigkeit die Kontrolle und Manipulation der Kommunikation. Er ist der Herr über die Nachrichtenflüsse und der Knotenpunkt aller Bündnisse und Pläne. Eginhardt selbst fragt Herrmann verwundert: »So wirst Du doch den Flambert mindestens, / Den Torst und Alarich und Singar, / Die Fürsten an des Maines Ufer, / Von Deinem Wagstück staatsklug unterrichten?« (Vs. 1504–1507) Genau das nicht. Herrmanns »Staatsklugheit« besteht gerade darin, so wenig Eingeweihte wie möglich zu haben. Selbst seine Frau setzt er zuerst gar nicht und später in gänzlich manipulativer Weise in Kenntnis über seine Kriegspläne. So ist Geheimhaltung der kommunikationslogische Kern von Herrmanns strategischer Planung, eine Geheimhaltung, die essentiell mit dem Faktor Zeit verknüpft ist. Denn Kriegsgeheimnisse sind keine Geheimnisse für die Ewigkeit, sondern haben eine begrenzte Halbwertszeit. Sie müssen genau so lange halten, wie die Durchführung der Operation braucht.<sup>39</sup> Was in Szene II,10 noch so geheim ist, dass Herrmann es nicht einmal riskieren kann, zwei Boten mit der Nachricht an Marbod abzusenden,<sup>40</sup> ist schon in Szene IV,9 ein »Gerücht«, das »durch den Lagerplatz«

<sup>37</sup> Vgl. u.a. Fischer, Fremdbestimmung und Identitätspolitik (wie Anm. 27); Hinrich C. Seeba, Die Filzlaus im Leib Germaniens. Kleists »Hermannsschlacht« als Programm ethnischer Säuberung. In: Kleist im Nationalsozialismus, hg. von Martin Maurach, Würzburg 2007, S. 45–60.

<sup>38</sup> Auf eine »Politik der Freundschaft« als (un)heimliche Implikation und Kehrseite des Schmitt'schen »Begriffs des Politischen« als einer »Politik der Feindschaft«, auf den Bruder als Pendant und Kipffigur des Feindes, hat Jacques Derrida hingewiesen; vgl. Jacques Derrida, Politik der Freundschaft, Frankfurt a.M. 2000, bes. S. 203–214.

<sup>39</sup> Vgl. dazu auch Clausewitz, Vom Kriege (wie Anm. 3), S. 380.

<sup>40</sup> Torsten Hahn hat eine exzellente Analyse der strategischen Kommunikationsformen in der »Hermannsschlacht« vorgelegt, zu der auch die riskante Nachrichtenübertragung durch

läuft (Vs. 1669). Genau darum geht es im Schlachtplan mit Marbod zentral, um exakte Zeitabstimmung und um eine Beschleunigung der Truppenbewegungen. – Aber der geheime Krieg, der Krieg der Listen, Geheimnisse und Überraschungen, ist stets nicht nur der heimliche Gewinn und Entzug von Information, sondern auch die aktive Verbreitung von Desinformation und Propaganda.<sup>41</sup> Herrmanns Kommunikationspolitik besteht zu einem nicht geringen Teil in einer Politik der Gerüchte. Übergriffe der einmarschierenden römischen Legionäre lässt er schleunigst verbreiten, gutes Benehmen der Römer dagegen irritiert ihn: »Was brauch' ich Latier, die mir gutes tun?« (Vs. 1485) Später lässt er eine Meute als Römer verkleideter Germanen durch die Dörfer ziehen und »sengen, brennen, plündern« (Vs. 953), um den Greuelgeschichten nachzuhelfen, die über die Römer unter den Germanen zirkulieren. Die eindringlichste Episode dieser Propaganda-Arbeit ist zweifellos die oft diskutierte Hally-Szene im vierten Akt.<sup>42</sup> Aus einem gänzlich unklaren Ereignis – eine verhüllte »Person« (vor Vs. 1543), deren Identität und Geschlecht nicht zu erkennen sind – wird rasch und ohne Klärung der Umstände ein Verbrechen der Römer. Ohne dass die »Person« auch nur ein einziges Wort sagt, wird »der Vater« geholt, der die vermeintliche Tochter an den Füßen erkennt und sie sogleich ersticht.<sup>43</sup> Aus diesem in seiner tragischen Grausamkeit gänzlich rätselhaften Vorgang macht Herrmann geistesgegenwärtig ein Symbol für die Mobilisierung der Germanen. Wie Brutus, der über der Leiche der geschändeten Lucretia das Fanal für den Aufstand gegen die Tarquinier gab,<sup>44</sup> münzt Herrmann die private Tragödie der Schmieds-Familie in eine politische Botschaft um und macht sie damit zum Element seiner Kommunikationspolitik. Er zitiert dabei kaltschnäuzig die politischen Mythen des Feindes – und zwar um eine Nachricht zu übermitteln. Denn mit den Leichenteilen der Hally, die Herrmann an die Stämme Germaniens verschicken lässt, nimmt er auch das im ersten Akt abgebrochene

---

Briefe zählt. An dieser Stelle, wo eine Nachricht gegen alle Wahrscheinlichkeit sicher und unentdeckt übertragen wird, so Hahn, zeigt sich, dass die ›Hermannsschlacht‹ zwar viele Attribute der Verschwörungsintrige hat, aber gerade jene Schnittstelle präsentiert, an der verschwörerische Politik in Krieg übergeht. Vgl. Hahn, *Das schwarze Unternehmen* (wie Anm. 14) S. 329–340.

<sup>41</sup> Vgl. dazu Eva Horn, *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt a.M. 2007, S. 129–135.

<sup>42</sup> Vgl. Vinken, *Bestien* (wie Anm. 22); Christine Künzel, *Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists ›Hermannsschlacht‹*. In: *KJb* 2003, S. 165–183.

<sup>43</sup> Barbara Vinken hat nicht nur die zahlreichen römischen und biblischen Subtexte dieser Szene noch einmal genau rekonstruiert, sondern auch gezeigt, dass das Niederstechen der Hally mit einem Terminus aus dem Jagdwesen, dem ›Aufbrechen‹ eines erlegten Wildes beschlossen wird: »Brich' auf!« (Vs. 1572) So deutlich wie nirgends sonst, so Vinken, werde hier der Krieg gegen die Familie und die eigene Bevölkerung, der Menschen zu Jagdwild macht (vgl. Vinken, *Bestien*, wie Anm. 23, S. 55–71).

<sup>44</sup> Livius, *Ab urbe condita. Liber I/Römische Geschichte*. 1. Buch, 56–59, hg. von Roger Feger, Stuttgart 2006, S. 168–181. Vgl. dazu Friedrich Balke, *The Image of Lucretia. On the Creation of Republican Charisma in Livy*. In: *Narrating Charisma, Special Issue, New German Critique* 38 (Fall 2011), guest editor Eva Horn (im Druck).

Gespräch mit den Germanenfürsten wieder auf. Diesmal aber in einem gänzlich anderen Medium und in einem anderen Ton.<sup>45</sup> Von nun an wird befohlen. Dem schlagenden Argument des geschändeten Frauenkörpers folgen präzise militärische Anweisungen, mit Pfeilen in die Lager der Germanen geschossen.

Er spricht von Freiheit, Vaterland und Rache,  
Ruft uns [...] auf,  
Uns mutig seinen Scharen anzuschließen,  
[...]  
Und droht, jedwedes Haupt, das er in Waffen  
Erschauen wird, die Sache Roms verfechtend,  
Mit einem Beil, vom Rumpf herab, zum Kuß  
Auf der Germania heil'gen Grund zu nöt'gen! (Vs. 2070–2077)

In seiner Verständigung mit den Germanen wechselt Herrmann hier nun vom Modus der Unterredung über zum Gebrauch von drastischen Symbolen und zum Befehl, dessen Nichtbeachtung gewaltsam sanktioniert wird. Sein Kommunikationsstil impliziert den Entzug von Information in der Geheimhaltung und die ausdrückliche Lüge ebenso wie die Verbreitung von Gerüchten in der Propaganda. Heute nennt man solche Techniken psychologische Kriegführung. Bemerkenswert ist dabei, dass sich diese Techniken hier mehr auf die eigenen Leute konzentrieren als auf den Feind. Kleists Führer konstituiert seine Gemeinschaft gerade nicht durch Persuasion und persönliche Aura, sondern durch Manipulation und Unberechenbarkeit. Unberechenbar in den Medien und Formen seiner Mitteilung, unberechenbar in seinen strategischen Plänen und unberechenbar in der Art der Macht, die er anstrebt.

#### Lektion 4: Herrmanns »Amt«

Herrmann ist einer, der »*sich losmacht*« von der ererbten Herrschaft über Cheruska, von den Anmutungen einer »Oberherrschaft« über Germanien, aber auch von seinem persönlichen Besitz, seiner Familie, seinen Untertanen und den Dörfern Cheruskas. Die Intrige, die er gegen die Römer spinnt, kann er nur durchführen im hasardeurhaften Geiste seiner Rückzugs-Taktik, die nichts will, als »verlieren«. Kurz vor der Schlacht resümiert er noch einmal, dass nun alles, was er hat, als Spieleinsatz gesetzt ist:

Cheruska, wie es steht und liegt  
Kommt mir, wie eingepackt in eine Kiste, vor:  
Um einen Wechsel könnt' ich es verkaufen.  
Denn käm's heraus, daß ich auch nur  
Davon geträumt, Germanien zu befreien:  
Roms Feldherr steckte mir gleich alle Plätze an,

---

<sup>45</sup> Wolf Kittler zeigt, dass Herrmann in seinen Kommunikationsmedien zunehmend vom gesprochenen Wort zu Schrift und Fleisch (den Körpern seiner Kinder, den Leichenteilen der Hally) übergeht (vgl. Kittler, *Militärisches Kommando und tragisches Geschick*, wie Anm. 16, S. 65f.).

Erschläge, was die Waffen trägt,  
Und führte Weib und Kind gefesselt übern Rhein. (Vs. 1657–1664)

Diese geradezu aberwitzige Risikobereitschaft aber verdankt sich einem politischen Kastrophismus, der Überzeugung, dass sowieso schon alles verloren ist und man nur noch aus der Position restloser Verzweiflung – und damit extremsten Wagemuts – handeln kann: »Mein Alles, Haus und Hof, die gänzliche / Gesamtheit dess', was mein sonst war, / Als ein verlorenes Gut in meiner Hand noch ist, / Das, Freunde, setz' ich dran, im Tod nur, / Wie König Porus, glorreich es zu lassen!« (Vs. 327–331) Herrmann agiert so aus einer absoluten Krise heraus, einer Situation, die er selbst als so ausweglos definiert, dass nur noch das äußerste Mittel helfen kann. Am Grunde seiner Rücksichtslosigkeit wie seines Muts liegt die Diagnose einer unausweichlichen, ja eigentlich schon eingetretenen Katastrophe, die jedes Mittel rechtfertigt, aber auch keinerlei Ausweg mehr lässt – eine gleichsam »apokalyptische« Haltung, die der Autor mit seinem Helden geteilt haben mag.<sup>46</sup>

Dennoch ist nichts falscher, als Herrmann zum Schmitt'schen Souverän zu erklären, der »über den Ausnahmezustand entscheidet«.<sup>47</sup> Denn Herrmann ist alles andere als Träger einer »höchsten, rechtlich unabhängigen, nicht abgeleiteten Macht« oder »Entscheidungskompetenz«, wie Peter Philipp Riedl vorgeschlagen hat.<sup>48</sup> Ebenso wenig ist er – trotz der Nähe zu gewissen politischen Techniken aus Machiavellis ›Il Principe‹ – ein machiavellscher neuer Prinz, dem es um Stabilisierung und Mehrung seiner Macht geht.<sup>49</sup> Denn ›Il Principe‹ ganze Lehre kreist um Machttechniken des Usurpators, eines politischen Akteurs also, der Macht *gewinnen, mehren und behalten* will.<sup>50</sup> Instituierte Macht, sei es als nationale Souveränität, sei es als Vorherrschaft in einer Staatengemeinschaft, ist es aber nicht, worum es Herrmann geht. Darum scheint mir hier Webers Theorie der charismatischen Herrschaft instruktiver zu sein als die Souveränitätstheorie aus Schmitts ›Politischer Theologie‹, dessen Ausnahmezustand ja nur der Wiederherstellung und Festigung staatlicher Macht dient. Weber dagegen beschreibt charismatische Herrschaft als eine *ad hoc* generierte, ganz und gar aus der Krise geborene und an die Krise gebundene Form der Herrschaft. Der charismatische Führer ist ein »natürli-

<sup>46</sup> Auch das Ende von ›Was gilt es in diesem Kriege?‹ beschwört diesen Kastrophismus herauf: Es gelte, so Kleist »eine Gemeinschaft, deren Dasein keine deutsche Brust überleben, und die nur mit Blut, vor dem die Sonne erdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll.« (DKV III, 479)

<sup>47</sup> Carl Schmitt, Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, Berlin 1985, S. 11.

<sup>48</sup> So in dem ansonsten ausgezeichneten Aufsatz von Riedl, Texturen des Terrors (wie Anm. 12), S. 39.

<sup>49</sup> Zur Nähe Herrmanns zu »machiavellistischen« Verhaltensweisen der Verstellung vgl. Günter Blumberger, Ars et Mars. In: Resonanzen, hg. von Sabine Doering u.a., Würzburg 2000, S. 273–281, hier S. 279; ders., Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJb 1999, S. 25–40, hier S. 34; Gesa von Essen, Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Göttingen 1998, S. 178f.

<sup>50</sup> Vgl. Niccolò Machiavelli, Il Principe/Der Fürst, Stuttgart 1986, bes. Kap. VI.

cher« Leiter in psychischer, physischer, ökonomischer, ethischer, religiöser, politischer *Not*.<sup>51</sup> Gerade weil diese Form von Herrschaft essentiell an eine Krise und deren Lösung gebunden ist, kann es dem Charismatiker nie allein um die Festigung von Macht gehen, sondern vordringlich um Erfolg in der gegebenen Situation, um eine ebenso rasche wie unkonventionelle Effizienz in akuter Notlage – um eine *Lösung* im doppelten Sinne. Es ist genau dieser Aspekt der selbsternannten, gleichsam aus dem Nichts kommenden und radikal innovativen Figuration von Herrschaft, die Kleists Herrmann verkörpert. Charismatische Herrschaft ist in ihrem Wesen dynamisch, fragil und absolut erfolgsabhängig und genau darin liegt ihre »spezifisch schöpferische revolutionäre Macht«. <sup>52</sup> Um diese Fluidität, diese revolutionäre Kraft, diesen Bruch mit überkommenen Begriffen des Politischen geht es Kleist, einen Bruch, der weniger auf die Konstitution einer neuen, idealen Ordnung zielt als auf ein »Sich-Losmachen« von alten Bindungen. Schon Ende November 1805 schreibt er an Rühle von Lilienstern: »Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben.« (DKV IV, 352) Die »Herrmannsschlacht« ist genau das: »nichts, als bloß de[r] Umsturz« einer alten Ordnung, eine Szenerie der revolutionären Destruktion – aber nicht des Neubeginns.

Herrmanns Führung besteht im *Verzicht* auf eine Form der Macht, die man festhält, stabilisiert, verteidigt und mehrt. Führung ist für ihn ein »Amt«, das aber nicht in der Herrschaft über Cheruska besteht: »So lang' sie [die römische Armee, E.H.] in Germanien trotz, / Ist Haß mein Amt und meine Tugend Rache!« (Vs. 1724f.) Führung im Sinne Kleists ist damit ein Gegenmodell zu jeder institutionalisierten Form der Herrschaft. Sie zielt allein auf »Erfolg« in einer Krise – und nicht auf die Bewahrung der erworbenen Macht. Sie unterliegt jener endlosen, noch auf zukünftige Generationen ausgreifenden Dynamik des Weiterstrebens oder Untergehens, das Herrmann am Schluss des Stücks als einzig vorstellbares Ende entwirft:

Und dann – nach Rom selbst mutig aufzubrechen!  
Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!  
Denn eh' doch, seh' ich ein, erschwingt der Kreis der Welt  
Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,  
Als bis das Raubnest ganz zerstört,  
Und nichts, als eine schwarze Fahne,  
Von seinem öden Trümmerhaufen weht! (Vs. 2630–2636)

Dieser Dynamik unterwirft Herrmann alles, Freund, Feind und eigene Herrschaft. Genau darum kommt es am Ende des Stücks, nach der erfolgreichen Schlacht, wie Caroline Pross gezeigt hat, gerade *nicht* zur erfolgreichen Staatsgründung und zur Einsetzung eines Souveräns.<sup>53</sup> Vielmehr wird diese Rolle zwischen Marbod und Herrmann hin- und hergeschoben: »Laß diese Sach', beim nächsten Mondlicht, uns, / Wenn die Druiden Wodan opfern, / In der gesamten Fürsten Rat, entschei-

<sup>51</sup> Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 654.

<sup>52</sup> Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 658

<sup>53</sup> Pross, *Verschobene Anfänge* (wie Anm. 9), S. 153f.

den!« (Vs. 2589–2591) In diesem ostentativen Aufschub jeder Gründungsszene zeigt sich ein Widerstand gegen die Verfestigung und Regelhaftigkeit von Macht. Noch viel deutlicher wird dieser Widerstand gegen Regeln und Normen, gegen »abstrakte Rechtssätze und [...] »formale« Rechtsfindung«,<sup>54</sup> in jener Episode am Ende, die im Stück explizit als »Lektion« bezeichnet wird: die Tötung Aristans. Aristan, der als Germane dennoch bis zum Schluss Bündnispartner der Römer gewesen ist, beruft sich dabei auf seine Unabhängigkeit als Souverän: »[W]as galt Germanien mir? / Der Fürst bin ich der Ubier, / Beherrscher eines freien Staats, / In Fug und Recht, mich jedem, wer es sei, / Und also auch dem Varus zu verbinden!« (Vs. 2606–2610) Aristan ist vollkommen im Recht: Als freier Souverän kann er auch frei über seine Allianzen bestimmen. Aber Herrmann wischt, anders noch als im Gespräch mit Septimius, den er ebenfalls völkerrechtswidrig erschlagen lässt, aber dies immerhin noch mit dem Rechtsbruch der Römer legitimiert (vgl. Vs. 2216–2220), die juristische Argumentation Aristans ausdrücklich vom Tisch:

HERMANN Ich weiß, Aristan. Diese Denkart kenn' ich.  
 Du bist im Stand' und treibst mich in die Enge,  
 Fragst, wo und wann Germanien gewesen?  
 Ob in dem Mond? Und zu der Riesen Zeiten?  
 [...]
 Doch jetzo, ich versichere Dich, jetzt wirst Du  
 Mich schnell begreifen, wie ich es gemeint:  
 Führt ihn hinweg und werft das Haupt ihm nieder!  
 ARISTAN *erblasst*:  
 Wie, du Tyrann! (Vs. 2611–2619)

Herrmann hält sich nicht an rechtliche Bindungen, er respektiert weder die Souveränität Aristans noch den Schutz von Kriegsgefangenen, sondern verfolgt nichts als den von ihm selbst ausgegebenen Befehl, dass jeder sich auf die Seite der Germanen zu schlagen habe (vgl. Vs. 2070–2077). Herrmann suspendiert hier jede rechtliche Norm, folgt lediglich der selbstgegebenen Regel und errichtet damit das, was Max Weber die spezifisch »charismatische Justiz« nennt: »der aus streng konkreten und individuellen, aber absolute Geltung beanspruchenden Wertabwägungen heraus gefundene [...] Schiedsspruch.«<sup>55</sup> Trotzdem ist er kein Tyrann, denn die absolute, regellose und illegitime Macht, die den Tyrannen definiert, hat Herrmann weder inne noch strebt er sie an. Vielmehr erteilt er, wie Marbod »*halblaut*« kommentiert, eine »Lektion« (Vs. 2620). Die »Lektion« ist das, was dem droht, der Befehle missachtet, mithin eine Disziplinarmaßnahme, aber keine Strafe im juristischen Sinne, weil ihr kein Gesetz zugrundeliegt. Ihr Adressat ist auch nicht Aristan, sondern sind die verbleibenden Germanen. Die »Lektion« wird exemplarisch erteilt, zur Belehrung aller, die selbst auf die Idee kommen könnten, aus der Gemeinschaft auszuscheren und sich auf ihre landesherrliche Souveränität zu berufen. So agiert Herrmann exemplarisch und disziplinierend, aber nicht als Herrscher und Richter, sondern als *Befehlsinstanz* für eine Gemeinschaft, die er – wie

<sup>54</sup> Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 657.

<sup>55</sup> Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 657.

seine letzten Worte unmissverständlich machen – als Kampfgemeinschaft sieht.<sup>56</sup> Mit solchen »Lektionen« organisiert Herrmann die Germanen wie ein Heer, nicht wie einen Staat. Herrmann bleibt eine Figur, die keine Funktion des Souveräns oder Hegemons einnimmt, sondern die »ihm angemessene Aufgabe«<sup>57</sup> erfüllt, jederzeit bereit, nach deren Erfüllung abzutreten.

## Lektion 5: Strategie

Herrmanns »Aufgabe« ist nicht die des Souveräns, sondern die des *Strategen*. »Strategie« ist um 1800 das militärtheoretische Schlagwort der Epoche, vielleicht mehr noch als die Entwürfe zur Taktik einer allgemeinen Insurrektion, die als tagesaktueller Subtext der »Herrmannsschlacht« gelesen worden sind.<sup>58</sup> Die Autoren, die die militärische Revolution des Napoleonischen Zeitalters auf Begriffe zu bringen suchen, von Antoine-Henri Jomini, Georg Heinrich von Berenhorst, dem erratisch-genialischen Dietrich Heinrich v. Bülow, Erzherzog Karl bis hin zum Vater der modernen Militärtheorie, Carl von Clausewitz, fassen »Strategie« als Chiffre für eine neue, andere und theoretischere Betrachtung des Krieges. »Strategie« wurde traditionell als Ebene der Planung und Vorbereitung einer Schlacht von der »Taktik« als Ebene der unmittelbaren Durchführung begrifflich abgehoben. Um 1800 nun wird Strategie zunehmend interessant als eine Meta-Ebene des Krieges, eine »Kriegswissenschaft« oder »Theorie« des Krieges: »Sie entwirft, umfaßt und bestimmt den Plan kriegerischer Unternehmungen; sie ist die eigentümliche Wissenschaft des obersten Feldherren«.<sup>59</sup> Clausewitz schließlich wird »Strategie« mit einer allgemeinen »Theorie des großen Krieges«<sup>60</sup> gleichsetzen und zu einer umfassenden Reflexion über das Verhältnis von Krieg und Politik ausarbeiten. Während also Taktik die unmittelbare Technik der Schlacht betrifft (und damit auch solche neuen Phänomene wie die irreguläre Kriegführung der Partisanen), wird Strategie zunehmend zu jener Schnittstelle von Politik und Kriegführung, die überhaupt erst über die Ziele und Formen der kriegerischen Auseinandersetzung bestimmt.<sup>61</sup> Nicht nur die Frage nach neuen Formen der Kriegführung und dem »Volk« als

<sup>56</sup> Andreas Dörner hat darauf hingewiesen, dass die Nationalerziehung, die Herrmann den Deutschen angedeihen lässt, gerade darauf abzielt, sie zu dezivilisieren: Andreas Dörner, *Politischer Mythos und symbolische Politik. Der Herrmann-Mythos. Zur Entstehung des Nationalbewußtseins der Deutschen*, Reinbek 1996, S. 109.

<sup>57</sup> Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 655.

<sup>58</sup> Vgl. Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie* (wie Anm. 19), S. 218–254.

<sup>59</sup> Erzherzog Karl, *Ausgewählte militärische Schriften*, hg. von Freiherr von Waldstätten, Berlin 1882, S. 57.

<sup>60</sup> Clausewitz, *Vom Kriege* (wie Anm. 3), S. 182. Clausewitz verwendet einerseits »Strategie« synonym mit seinem Entwurf einer allgemeinen »Theorie« des Krieges, andererseits eher in traditioneller Absetzung von der Taktik definiert als »der Gebrauch des Gefechts zum Zwecke des Krieges« (S. 54 und öfter).

<sup>61</sup> So auch in modernen Definitionen von Strategie, vgl. etwa Basil Liddell Hart, *Strategy*, New York 1956.



Akteur solcher Kriege, sondern auch die (damit eng verbundene) Frage nach dem Verhältnis von Krieg und Politik ist es, an der sich die Transformation des Militärwesens abarbeitet, welche die Napoleonischen Kriege eingeleitet hatten.

Was das konkret heißt und was es mit Kleists ›Herrmannsschlacht‹ zu tun hat, zeigt sich am prägnantesten in dem vermutlich ersten Text, der den Begriff der Strategie in den militärtheoretischen Wortschatz einführt, dem ›Strategikón‹ des Maurikios.<sup>62</sup> Dort heißt es:

Kennzeichnend für die Strategie ist es, Zeitpunkt, Gelände, plötzliche Unternehmungen und verschiedene Listen zur Täuschung des Feindes zu gebrauchen – was auch ohne eine Feldschlacht möglich ist, um das Ziel zu erlangen; das wird zu einem notwendigen und Sieg bringenden Charakteristikum des Verstandes und des Muts des Feldherrn.<sup>63</sup>

Maurikios, der zwar Strategie und Taktik in der Sache noch kaum voneinander trennt, weist dennoch auf einen fundamentalen Aspekt der Strategie hin: Strategie betrifft die Frage, ob überhaupt, gegen wen, wo, wann, mit welchen Truppen und nicht zuletzt mit welchen Bündnispartnern gekämpft werden soll. Der Stratege, den Maurikios an anderer Stelle als ›Steuermann‹<sup>64</sup> (*kybernetes*) des Krieges bezeichnet, entscheidet über das ›ob‹ und das ›wie‹ des Kriegs. Entscheidend an der Definition des Maurikios ist, dass Strategie militärisch-politische Ziele auch ohne Feldschlacht, aber durch Überraschung oder List verfolgen kann. Strategie ist die Planung eines Krieges, eine Vorbereitung, die in letzter Konsequenz sogar in der Vermeidung der Schlacht bestehen kann, wenn man sein Ziel auch durch List erreichen kann. Diese List aber, so Maurikios, entnimmt der Feldherr nicht dem Erfahrungsschatz des Krieges, sondern dem der Jagd – jener eben nur scheinbar friedvollen Vergnügung, der sich die Gäste Herrmanns am Anfang des Stücks hingeben:

Die Umstände des Krieges gleichen der Jagd: Wie dort durch Erkundung, Netze, verborgene Jäger, Späher und Einkreisungen und solche Kunstgriffe mehr als durch Gewalt die Jagd Erfolg hat, so muß man sich im Krieg anpassen, ob es gegen eine Übermacht oder gegen eine Minderheit geht. Denn offen und nur frontal die Feinde anzugreifen, auch in der Annahme, sie zu besiegen, bedeutet den Ausgang der Sache mit Gefahr und schwerem Verlust.<sup>65</sup>

Die Jagd zu Anfang der ›Herrmannsschlacht‹ ist also ein kriegstechnisches Emblem: Symbol für eine Kriegführung, die gegen einen übermächtigen Feind und

---

<sup>62</sup> Vgl. Maurikios, *Strategikón*, hg. und übers. von George T. Dennis und Ernst Gamillscheg, Wien 1981. Dieses Handbuch für den Heerführer entsteht um 600 als ein Kompendium antiker Kriegslehren für den praktischen Gebrauch; als (möglicher) Verfasser gilt der byzantinische Kaiser Maurikios (539–602). 1664 wurde es in einer lateinischen Übersetzung von Johannes Scheffer in Upsala herausgegeben und fand in dieser Form eine gewisse Verbreitung in den militärtheoretischen Bibliotheken Europas. Zu Autorschaft und Rezeptionsgeschichte siehe die Einleitung von George T. Dennis, S. 17.

<sup>63</sup> Maurikios, *Strategikón* (wie Anm. 62), S. 111.

<sup>64</sup> Maurikios, *Strategikón* (wie Anm. 62), S. 71.

<sup>65</sup> Maurikios, *Strategikón* (wie Anm. 62), S. 231.

eine aussichtslose Lage Listen und Hinterhälte statt der offenen Feldschlacht anwendet.<sup>66</sup> Diese strategische Lehre von den Kriegslisten, so scheint mir, ist im Kriegsszenario der »Herrmannsschlacht« mindestens eben so präsent wie die Frage nach einem irregulär geführten nationalen Aufstand gegen die französische Besatzung. Denn die entscheidende Schlacht wird in ganz regulärer Form von Marbods Truppen geschlagen, wenngleich in widrigem Terrain und mit einem tödlichen Überraschungseffekt. Dabei wendet Herrmann auf der taktischen Ebene ein Manöver an, das Kleist unmittelbar von Napoleon übernimmt. Das sieht man schön an Herrmanns Schlachtplan:

Wenn nun der Tag der Nornen purpurn  
Des Varus Zelt bescheint, so siehst Du, Freund Luitgar,  
Ist ihm der Lebensfaden schon durchschnitten.  
Denn nun fällt Marbod ihn von vorn,  
Von hinten ich ihn grimmig an,  
Erdrückt wird er von unsrer Doppelmacht (Vs. 810–815).

Dieser »Lebensfaden« aber sind die Versorgungs- und Nachrichtenlinien einer Armee. Herrmanns Schlachtplan entspricht jenem Napoleonischen *manoeuvre sur les derrières*, das darin bestand, durch eine schnelle Überflügelung die Versorgungslinien des Gegners abzuschneiden und so zugleich von hinten und von vorn angreifen zu können.<sup>67</sup> So eignet sich Kleists Herrmann Napoleonische Strategie und Taktik ebenso an wie die preußischen und österreichischen Kriegstheoretiker, die beginnen, die Kriegführung Napoleons zum eigenen Gebrauch zu studieren.

Damit hat Kleist Teil an der Geburt eines modernen strategischen Denkens um 1800, das zwei entscheidende Zäsuren einführt: Einerseits wird eine völlig neue Form der Kriegführung entworfen, neue Befehlsformen, neue Formen des flexiblen Manövrierens und eine neue Figur des Kriegers, der nicht mehr Söldner ist, sondern freiwilliges und motiviertes Mitglied einer kämpfenden Nation. Krieg wird nicht mehr als mit mathematisch genauer Planbarkeit ablaufender Vorgang gedacht, sondern als Spiel des Zufalls, der widrigen Umstände, aber auch des *ingenium* des Heerführers. Andererseits setzt dieses neue strategische Denken – am prägnantesten bei Clausewitz – ein neues Verhältnis von Krieg und Politik voraus, das den Krieg nicht mehr als isolierbare »diplomatische Kriegskunst« der Fürsten, sondern als Ausdruck des politischen Willens eines ganzen Volks auffasst.<sup>68</sup> Krieg wird so die notwendige Konsequenz und Spielart eines Politischen, dessen eigentliches Subjekt nicht mehr ein Monarch oder Kriegsherr, sondern ein nationales Kollektiv ist. Clausewitz' Theorem, dass der Krieg »nichts ist als die fortgesetzte Staatspolitik mit anderen Mitteln«,<sup>69</sup> entfesselt und limitiert darum den Krieg gleichermaßen: Es entfesselt ihn, indem es einerseits ein Kontinuum politischer und

<sup>66</sup> Barbara Vinken sieht in dem Symbol der Jagd den Index einer »Vertierung alles Menschlichen als Jagdbeute, Schlachtvieh oder reißende Bestie« (Vinken, Bestien, wie Anm. 23, S. 24).

<sup>67</sup> Vgl. Gunther E. Rothenberg, *The Napoleonic Wars*, London 1999, S. 35.

<sup>68</sup> Clausewitz, *Vom Kriege* (wie Anm. 3), S. 970.

<sup>69</sup> Clausewitz, *Vom Kriege* (wie Anm. 3), S. 179.

militärischer Instrumente entwirft, in dem Außenpolitik, Diplomatie und bewaffnete Auseinandersetzung bruchlos ineinander übergehen und indem immer ganze Volksgemeinschaften, nicht nur Söldnerheere involviert sind.<sup>70</sup> Andererseits limitiert es ihn, indem er Krieg zu nichts als dem *Mittel* der Politik erklärt. Die Zwecke setzt die Politik und limitiert so die gewalttätige Eigendynamik des Krieges; der Krieg, so Clausewitz, darf sich nie zum »selbständigen Ding«<sup>71</sup> entfesseln.

Kleists Szenario der ›Herrmannsschlacht‹ teilt Clausewitz' Engführung von Krieg und Politik, insofern die Figur Herrmanns genau an der Schnittstelle zwischen Politik, Diplomatie und kriegerischen Mitteln angesiedelt ist, für die ›Strategie‹ zur Chiffre geworden ist. Er verhandelt mit allen und entscheidet über Bündnispartner, über Zeitpunkt und Ort der Schlacht und die Aufstellung der Kräfte, wechselt also von der Ebene der Außenpolitik über die große Strategie bis in die Niederungen der unmittelbaren taktischen Planung. Herrmanns rasante Risikobereitschaft nimmt auch jenen Charakterzug des idealen Clausewitz'schen Heerführers vorweg, dessen »Mut« und Augenmaß (*coup d'œil*) es ihm ermöglichen, auch in Situationen maximaler »Ungewißheit« treffsicher Entscheidungen zu fällen und zugleich »Feldherr« und »Staatsmann« zu sein: »Er umfaßt mit seinem Blick auf der einen Seite alle Staatsverhältnisse, auf der anderen ist er sich genau bewußt, was er mit den Mitteln leisten kann, die in seiner Hand liegen.«<sup>72</sup> Und nicht zuletzt wird Clausewitz auch Herrmanns »Unternehmungen, [...] die Wahrscheinlichkeit des [militärischen] Erfolgs [zu] steigern«, <sup>73</sup> »Bündnisse unseres Gegners zu trennen oder unwirksam zu machen, uns neue Bundesgenossen zu erwerben, politische Funktionen zu unserem Besten aufzuregen usw.«<sup>74</sup> in ›Vom Kriege‹ durchaus empfehlen.

Dennoch gibt es eine fundamentale Differenz zwischen Kleist und Clausewitz, zwischen Kleists Herrmann und Clausewitz' »kriegerischem Genius«.<sup>75</sup> Vor dem Hintergrund der ›Herrmannsschlacht‹ liest sich nämlich ›Vom Kriege‹ wie eine große Theorie der politischen Bändigung jenes »fessellosen Krieges« (Vs. 1484), den Herrmann entzündet. Kleist wäre dann durchaus nicht als Vordenker oder Wahlverwandter Clausewitz'scher Strategie zu lesen.<sup>76</sup> Vielmehr scheint Kleist eine Position, auf die Clausewitz implizit reagiert und die seine Theorie des Krieges

<sup>70</sup> Zur allgemeinen Tendenz einer ›Entfesselung‹ des Krieges bei den zeitgenössischen Militärtheoretikern vgl. Johannes Kunisch, Von der gezähmten zur entfesselten Bellona. In: KJb 1988/89, S. 44–63 und Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie (wie Anm. 19), S. 231.

<sup>71</sup> Clausewitz, Vom Kriege (wie Anm. 3), S. 212.

<sup>72</sup> Clausewitz, Vom Kriege (wie Anm. 3), S. 251. Zur Figur des Feldherrn bei Clausewitz und Kleist vgl. auch Hans-Christian v. Hermann, Bewegliche Heere. Zur Kalkulation des Irregulären bei Kleist und Clausewitz. In: KJb 1998, S. 227–243.

<sup>73</sup> Clausewitz, Vom Kriege (wie Anm. 3), S. 218.

<sup>74</sup> Clausewitz, Vom Kriege (wie Anm. 3), S. 218.

<sup>75</sup> Vgl. Clausewitz, Vom Kriege (wie Anm. 3), S. 231–252.

<sup>76</sup> Vgl. Kittler, Kleist und Clausewitz (wie Anm. 16). Zur Konvergenz des Lebens und des Denkens Kleists und Clausewitz' vgl. auch Peter Paret, Kleist and Clausewitz. A Comparative Sketch. In: Festschrift für Eberhardt Kessel zum 75. Geburtstag, hg. von Heinz Durchhardt und Manfred Schlenke, München 1982, S. 130–140.

*abzuwehren* sucht, nicht ohne die Revolution des Kriegswesens, die sich in diesem Stück vollzieht, sehr exakt zur Kenntnis zu nehmen.<sup>77</sup> Schließlich ist es nicht unmöglich, dass Clausewitz, ab 1818 als Direktor der Allgemeinen Kriegsschule kaltgestellt und über dem Manuskript zu ›Vom Kriege‹ brütend, die 1821 von Ludwig Tieck herausgebrachten Werke Kleists in die Hände bekommen hat. Statt die Kongruenz zwischen Kleist und Clausewitz zu betonen, wäre ›Vom Kriege‹ darum vielleicht eher als ›Anti-Herrmann‹ zu lesen. Denn Kleists Herrmann sieht durchaus den Krieg nicht als *Mittel* der Politik –, sondern vielmehr als ihren ultimativen *Zweck*. Herrmanns gesamte Politik, sein Verhandeln, Planen und Gerüchte-Streuen ist nichts als die Vorbereitung des Krieges, der Schlacht, die dann Marbod für ihn schlagen wird. Die Diplomatie zu Anfang des Stücks und die ›Politik der Freundschaft‹ gegenüber Marbod gehören ebenso zu dieser strategischen Vorbereitung wie die »Lektion« über die Umstellung der Kriegsziele und die Kommunikationspolitik von Geheimhaltung, Befehl und Propaganda, mit der er die unzuverlässigen Germanen auf Linie bringt. Lügen und Listen, wie sie Herrmann gegenüber den Römern anwendet, behandelt Clausewitz mit äußerster Vorsicht, weil sie Instrumente einer Entfesselung des Krieges sind, deren Heimtücke jede zukünftige politische Beziehung unmöglich macht.<sup>78</sup> Und nichts läge Clausewitz ferner als Herrmanns Kriegsziel, die Römer bis nach Rom zu verfolgen und dort zu vernichten.<sup>79</sup> Vom Ende der ›Herrmannsschlacht‹ aus ist eine Bändigung des Krieges zum bloßen Mittel der Politik nicht mehr zu denken, weil diese Art der Kriegführung jede künftige Befriedung, jede ›politische Lösung‹ unmöglich macht. Clausewitz wäre damit Kleists bester Leser: ein Leser, der die ›Lektionen‹ Herrmanns wirklich verstanden hat.

Kleists Entwurf von strategischer Führung zielt damit nicht auf Szenen der (Re-)Institutionierung, sondern des Umsturzes aller politischen Begriffe. Herrmann nimmt zwar den leeren Ort der Macht ein – aber anders als den auratischen Figuren Schillers oder Hölderlins, die noch in Webers ›begnadenen‹ Charismatikern nachwirken, geht es ihm nicht darum, die einigende, befriedende und gründende

<sup>77</sup> Einen ähnlichen Vorschlag macht Wolf Kittler am Ende seines Aufsatzes ›Kleist und Clausewitz‹. Er regt an, »Clausewitz mit Kleist [zu] lesen« (Kittler, Kleist und Clausewitz, wie Anm. 16, S. 79). Zu den Elementen Clausewitz'schen Denkens in der ›Herrmannsschlacht‹ vgl. auch Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie (wie Anm. 19), S. 218–254.

<sup>78</sup> Vgl. Clausewitz, Vom Kriege (wie Anm. 3), S. 379–387. Clausewitz behandelt Überraschung, Geheimhaltung und Kriegslisten auf einigen Seiten, erklärt aber, dass sie bestenfalls als Instrumente der Taktik einzusetzen seien und nur in äußerster Notlage. Über die List im Krieg schreibt er: »Je hilfloser seine [des Feldherrn, E.H.] Lage ist, je mehr sich alles in einem einzigen verzweiflungsvollen Schlag sammelt, umso williger tritt die List der Kühnheit zur Seite. Von aller weiteren Berechnung lassend, von aller späteren Entgeltung befreit, dürfen Kühnheit und List einander steigern und so einen unmerklichen Hoffnungsschimmer auf einen einzigen Punkt vereinigen, zu einem einzigen Strahl der allenfalls noch zu zünden vermag.« (S. 387)

<sup>79</sup> Nach Clausewitz ist der Zweck einer jeden kriegerischen Handlung, den »Gegner zur Erfüllung unseres Willens zu zwingen« und ihn »wehrlos zu machen« (Clausewitz, Vom Kriege, wie Anm. 3, S. 191f.).

Funktion des Königtums in neuer und anderer Weise wieder herzustellen. Herrmann fehlt nicht nur jeder Glamour der »als übernatürlich gedachten Gaben des Körpers und des Geistes«, <sup>80</sup> er zielt auch nicht auf die Wiederherstellung eines Sozialen, das den Schutz von Heimat, Familie und Recht gewährleisten würde, sondern nutzt diese gerade als Spieleinsatz und Instrument des Kampfes. Herrmann verkörpert damit einen »fessellosen Krieg«, eine radikale Logik von Freund und Feind, die den Krieg zum eigentlichen Ort des Politischen macht – und alle Politik der Verhandlung zur Vorbereitung des Krieges degradiert. Herrmann realisiert so die »revolutionäre« Tendenz charismatischer Herrschaft, »alles umwertend und souverän brechend mit aller traditionellen oder rationalen Norm«, <sup>81</sup> die »Wirtschaftsferne«, <sup>82</sup> die *andere*, ganz dem selbstgesetzten Ziel unterworfenen Form der Justiz. Aber anders als Schiller und auch Weber, die den Charismatiker stets als Individuum denken, das durch seine Anziehungskraft und Autorität diese revolutionäre Aufgabe erfüllt, führt Kleists Herrmann Führerschaft als »Amt« und als reine Funktion vor – eine Funktion, die keinerlei persönliche Aura erfordert, sondern nichts als spezifische Verhaltenstechniken: extreme Risikobereitschaft, eine effiziente Politik der Bündnisse, aber auch der gezielten Täuschung und des Hinterhalts, eine strategische Kontrolle der Kommunikation. Die »Macht« Herrmanns zielt dabei nicht auf Verfestigung, sondern bleibt fluide, fragil, situationsgebunden und krisenfixiert, sie verfolgt eine »Aufgabe« – und gerade darum hat diese »Aufgabe«, der Kampf gegen die Römer, kein absehbares Ende. Kleist denkt Führung vom Krieg her, als kriegerische, nicht als staatsbildende Funktion. Herrmann ist – und das bringt ihn der Figur Napoleons näher, als es jeder nationalistischen Lektüre des Stücks lieb sein kann – ein »Kriegsgott«, der die Regeln effizienter Heerführung zur einzig gültigen Regel des Politischen macht. Diese Regeln vermitteln die »Lektionen«, die Herrmann erteilt und austeilt. Sie reichen von der Umstellung der Kriegsziele und dem dezidiert »wirtschaftsfremden« Aufgeben des Territoriums und des Besitzes über die Politik der Bündnisse und Täuschungen bis hin zu den Techniken einer wirkungsvollen Kommunikationskontrolle in Geheimhaltung, Befehl und Propaganda. Sie umfassen den Einsatz eines Rechts, das sich nicht aus Gesetzen und Normen, sondern ausschließlich aus dem selbstgesetzten Kriegsziel ableitet, ebenso wie eine Politik, die sich als nichts anderes als die strategische Vorbereitung des Krieges versteht. Aber eine Figur wie Herrmann erteilt nicht nur ihren Mit- und Gegenspielern eine »Lektion«. Die »Herrmannsschlacht« ist auch die »Lektion« für eine zeitgenössische Politik, die die Aufgaben einer Führung, wie Herrmann sie vorführt, weder zu denken noch zu erfüllen im Stande ist. In der tiefen Krise Preußens, aus der heraus Kleist 1808 schreibt, verhält sich der König Friedrich-Wilhelm III. als »Cunctator«, <sup>83</sup> zaudernd und bremsend angesichts der dringend nötigen Reorganisation des preußischen Heeres, unentschlossen in seiner Politik gegenüber Napoleon, mit dem sein Bruder in Paris neun Monate lang die

<sup>80</sup> Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 654.

<sup>81</sup> Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 657.

<sup>82</sup> Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 4), S. 657.

<sup>83</sup> Kittler, *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie* (wie Anm. 19), S. 227.

Bedingungen eines französischen Abzugs aus Preußen verhandelt, während die Heeresreformer und der Staatsminister vom Stein darüber nachdenken, wie man die Unzufriedenheit in der Bevölkerung zu einem allgemeinen Aufstand ummünzen könnte. Außenpolitik und Diplomatie der Jahre nach Jena und Auerstedt sind ein Gewirr von furchtsamem Lavieren (gegenüber Frankreich), heimlichem Pläneschmieden (zwischen preußischen und österreichischen Napoleon-Gegnern) und internen Konflikten zwischen den Vertretern der alten Generalstabs bzw. des ständisch-konservativen Preußentums und den preußischen Reformern. Gegen die Unentschiedenheit des Monarchen und die Kakophonie der alt-preußischen, reformerischen, konservativ-ständischen, liberalen und pro-französischen Stimmen in Regierung und Publizistik setzt Kleist mit Herrmann eine Figur, die nicht einigt, sondern entscheidet, die vom Verhandeln und Pläneschmieden zu Bündnis und Feindschaft auf Leben und Tod übergeht. Keine Frage: Die »Herrmannsschlacht« ist eine »Lektion« an die Zauderer, Diplomaten, Opportunisten und Franzosenfreunde in Preußen wie Österreich, der Entwurf eines Krieges und einer Art von Führung, die zuletzt wenig Geduld mit ihnen haben würde. Eine »Lektion« an die, die glauben, dass man einen Napoleon anders als mit seinen eigenen Mitteln schlagen könnte. Eine »Lektion« auch, geradezu ein Pfand, für die Österreicher, denen Kleist das Stück schickt, ohne Bedingungen und ohne Honorar, als eine nackte Gabe, die sie vom Erfolg, wenn nicht von der eisernen Notwendigkeit eines Bündnisses mit Preußen überzeugen soll. Alle diese »Lektionen« führen zurück auf eine einzige fundamentale Geste: das Politisch-Werden als Akt einer Entscheidung über Freund und Feind. Aber die outrierte Gewalt des Stücks, seine – im Wortsinn – »Bestialität« und die schneidende Kälte seiner Verhaltenslehren führt auch den Preis jenes »fessellosen Krieges« vor, der hier als einzig gangbare Lösung vorgeschlagen wird. Ein Preis, der gerade auch von den eigenen Leuten, sogar von der Führer-Figur selbst, zu entrichten sein wird. Die »Herrmannsschlacht« ist das Durchdenken, Durchspielen eines neuen Politischen, einer neuen Form der Führung und eines neuen Kriegs im Modus des Extremsten. So ist Kleists Kriegsstück in letzter Konsequenz ein Lehrstück: gleichermaßen das mit Vehemenz vorgetragene Szenario eines künftigen Krieges, die glasklare Analyse seiner Mechanismen und das schonungslose Ausleuchten seiner Abgründe.

## DER INSZENIERTE TOD

### Anmerkungen zu »Prinz Friedrich von Homburg«

#### I. Der Entschluss zum Tod

»Kleists Tod und die Darstellung des Todes in seinem Werk haben etwas Provozierendes, gelegentlich Verstörendes.«<sup>1</sup> Der »verstörende« Tod im »Prinz Friedrich von Homburg« ist das Thema dieses Beitrags.

Der Wendepunkt des Dramas ist erreicht, als Natalie dem Prinzen von Homburg den Brief des Kurfürsten im Gefängnis überbringt: »Begnadigt seid ihr, frei; hier ist ein Brief« (Vs. 1303).<sup>2</sup> Homburg reagiert wie auf alles Unerwartete: »Es ist nicht möglich! Nein! Es ist ein Traum!« (Vs. 1305) Der Brief ist kurz, die Botschaft eindeutig: »Meint ihr, ein Unrecht sei euch widerfahren, / So bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten – / Und gleich den Degen schick' ich euch zurück.« (Vs. 1311–1313) Homburg liest den Brief mehrmals, bis er den wichtigsten Punkt entdeckt: »Sieh da! Höchst wunderbar, so wahr ich lebe!« (Vs. 1340) Das Wunderbare ist: »Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!« (Vs. 1342) Diese Erkenntnis verändert sein Leben. Der Brief des Kurfürsten gibt ihm die Möglichkeit, selbst zu entscheiden über Leben und Tod. Es ist eine paradoxe Wahl, vor die ihn der Kurfürst stellt: Der Verurteilte kann mit einem Wort das Todesurteil aufheben. Kein Wunder, dass Homburg mit der Antwort zögert. Die Rechtmäßigkeit des Todesurteils, das das Kriegsgericht über ihn verhängt hat, hat Homburg nie bestritten: »Das Kriegsrecht mußte auf den Tod erkennen; / So lautet das Gesetz nach dem es richtet.« (Vs. 870f.)<sup>3</sup>

Jetzt soll er seine »Meinung« darüber zu Protokoll geben: »Er sagt, wenn ich der Meinung wäre – ?« (Vs. 1322) Die richtige Antwort hängt von der Haltung ab, die

---

<sup>1</sup> Dietrich von Engelhardt, Jan C. Joerden und Lothar Jordan, Vorwort. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 18 (2004): Sterben und Tod bei Heinrich von Kleist und in seinem historischen Kontext, S. 7–9, hier S. 7.

<sup>2</sup> Zitate aus dem »Prinz Friedrich von Homburg« mit Versangabe nach DKV II.

<sup>3</sup> Wenn Homburg an einer anderen Stelle die Frage stellt: »War's denn ein todeswürdiges Verbrechen, / Zwei Augenblicke früher, als befohlen / Die schwed'sche Macht in Staub gelegt zu haben?« (Vs. 848–850), so verschweigt er, dass seine Reiterattacke im Kugelhagel der Schweden stecken geblieben ist (vgl. den Bericht des Rittmeisters Wörner über den Verlauf der Schlacht; Vs. 525–535). Ohne das Eingreifen des Kurfürsten hätte das zu einer Niederlage geführt. Erst auf die falsche Kunde vom Tod des Kurfürsten hin begann Homburg einen neuen Angriff, der zum Sieg führte.

der Prinz seinem obersten Gerichtsherrn gegenüber einnimmt, von seiner ›Fassung‹: »Ich will nur sehn, wie ich mich fassen soll« (Vs. 1338). Auffällig oft ist in dieser Szene von ›fassen‹ und ›Fassung‹ die Rede. In der Todesangst war Homburg ganz »fassungslos« (Vs. 1171). Jetzt ringt er um die richtige Fassung. Einen ersten Entwurf der Antwort wirft Homburg in den Papierkorb: »Pah! – Eines Schuftes Fassung, keines Prinzen.« (Vs. 1334) Die Fassung eines Prinzen gründet auf seiner ›Würde‹.<sup>4</sup> In der Todesangst hat sich Homburg »ganz unwürdig« (Vs. 1165) gezeigt. Jetzt will er dem Kurfürsten gegenüber Würde bewahren: »Ich will ihm, der so würdig vor mir steht, / Nicht, ein Unwürd'ger, gegenüber stehn!« (Vs. 1380f.)

›Würde‹ bezeichnet um 1800 noch nicht in erster Linie die innere Integrität und den eigenen Achtungsanspruch des Menschen, sondern hatte noch weitgehend die alte Bedeutung ›Rang‹, ›Stand‹, ›Ehre‹, ›Ansehen‹.<sup>5</sup> Als Angehöriger der Homburger Fürstenfamilie hatte der Prinz eine eigene ›Würde‹. Am Brandenburger Kurfürstenthof war er jedoch in das dortige Hofprotokoll eingebunden; und als preußischer General schuldete er dem Kurfürsten militärischen Gehorsam. Die ›Würde‹ des Prinzen manifestiert sich in seinem Auftreten, in seiner Haltung und vor allem in seiner Sprache. Es ist schon vielen aufgefallen, dass der Sprachduktus des Prinzen im Verlauf des Dramas mehrfach wechselt, seiner jeweiligen Fassung entsprechend. Als Somnambuler spricht er anders als in den ›Wirklichkeitsszenen‹; wieder anders in der Todesangst. Jetzt geht es darum, auch in der Sprache Würde zu beweisen. Das sprachliche Hofprotokoll zur Zeit des Absolutismus forderte einen hohen Grad an Stilisierung und Ausschmückung, um die Verherrlichung des Souveräns und die Unterwerfung unter seinen Willen auszudrücken. Es war ein un-

<sup>4</sup> Ich weiß nicht, ob Egon Schwarz der erste war, der die wechselnden ›Erscheinungsformen‹ oder › Fassungen‹ Homburgs als eine »Reihe von Bewußtseinszuständen« beschrieben hat, die keinen »psychologisch immer sorgfältig vorbereiteten Werdegang« vorstellen, sondern »jäh und sprunghafte«, manchmal sogar »scheinbar widersinnige« Zustände des Helden sind (Egon Schwarz, *Die Wandlungen Friedrichs von Homburg*. In: *Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur*, hg. von Egon Schwarz, Hunter G. Hannum und Edgar Lohner, Göttingen 1967, S. 103–125, hier S. 103). Später hat Helmut Arntzen diesen Gedanken weiter entwickelt; er spricht von »Bewußtseinsstufen«, die nicht im »Verhältnis von Kausalität« zu einander stehen; und er hat jeder Stufe spezifische sprachliche Ausdrucksformen zugeschrieben (Helmut Arntzen, »Prinz Friedrich von Homburg – Drama der Bewußtseinsstufen. In: *Kleist's Dramen. Neue Interpretationen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 213–237, hier S. 229). Mir scheinen diese Betrachtungsweise und diese Begrifflichkeit für die Homburg-Figur zutreffender zu sein als die Annahme eines »inneren Wandels« oder einer »Entwicklung«, weil von einer psychologisch stimmigen Durchgestaltung bei Homburg keine Rede sein kann. Vgl. dazu Roland Reuß, *Bittschrift. Zur Poetik von Kleists Schauspiel ›Prinz Friedrich von Homburg‹*. In: *Ders., Im Freien? Kleist-Versuche*, Frankfurt (Oder) 2010, S. 142–155.

<sup>5</sup> Vgl. Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 14, Abt. 2, bearbeitet von Ludwig Sütterlin und den Arbeitsstellen des Deutschen Wörterbuches zu Berlin und Göttingen, Leipzig 1966, Sp. 2061–2073.



eigentliches, ein »verstelltes« Sprechen, bei dem es nicht um Gesinnung und Überzeugung ging, sondern um die rhetorische Manifestation einer »würdigen« Haltung.<sup>6</sup>

Aus dieser Haltung ergibt sich die Antwort Homburgs fast von selbst: »Daß er mir Unrecht tat, wie's mir bedingt wird, / Das kann ich ihm nicht schreiben; zwingst Du mich, / Antwort, in dieser Stimmung, ihm zu geben, / Bei Gott! so setz' ich hin: Du tust mir Recht!« (Vs. 1355–1358) Er ist aber klug genug, das nicht so zu schreiben. Zur Kunst der Verstellung gehört es auch, die eigenen Interessen zu verschleiern. Homburg findet eine bessere Lösung: Er antwortet würdig, ohne auf die Frage des Kurfürsten einzugehen: »[K]ann er mir / Vergeben nur, wenn ich mit ihm drum streite, / So mag ich nichts von seiner Gnade wissen.« (Vs. 1383–1385) Natalie ist begeistert: »Und bohrten gleich zwölf Kugeln / Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt' ich mich, / Und jauchzt' und weint' und spräche: Du gefällst mir« (Vs. 1386–1388).<sup>7</sup> Auch der Kurfürst ist mit Homburgs Antwort sehr zufrieden; er lässt sich sofort das Todesurteil bringen. Beide bemerken nicht, dass Homburg ganz andere Pläne verfolgt.

Keiner spricht darüber, aber alle Beteiligten – Homburg, Natalie und der Kurfürst – wissen, dass die Nichtantwort auf die gestellte Frage auch eine Antwort ist. Wenn der Prinz nicht um Gnade bittet und das Urteil nicht für ungerecht erklärt, dann wählt er die Alternative – er wird erschossen. Es ist seine Entscheidung zum Tod.<sup>8</sup>

Nach der Todesangst war Homburg in einen Zustand zynischer Resignation geraten; der Dervisch-Monolog (vgl. Vs. 1286–1296) legt Zeugnis davon ab. Der Brief des Kurfürsten gibt ihm das Mittel in die Hand, sich aus dieser Lethargie zu befreien. Durch seine »Entscheidung« (Vs. 1342) für den Tod gelingt es ihm, den

---

<sup>6</sup> Vgl. Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992 (*Communicatio*; 1), bes. S. 149ff. Auch Kleist beherrschte diese Hofrhetorik, wie seine Briefe an den König und den Prinzen Wilhelm belegen.

<sup>7</sup> Natalie bemerkt nicht, dass die Entscheidung für den Tod zugleich eine Entscheidung gegen sie ist. Nach dieser Szene spricht Homburg bis zum Schluss nur noch ein Wort zu ihr: »Hinweg!« (Vs. 1803) Seine letzte Bitte an den Kurfürsten, Natalie nicht nach Schweden zu verheiraten, ist alles andere als ein Zeugnis seiner Liebe und Fürsorglichkeit. Er nennt sie nur noch »[d]eine[] Nichte« (Vs. 1779) und reagiert auf die Bezeichnung »Homburg's Braut« (Vs. 1790) aus dem Mund des Kurfürsten mit keinem Wort. Die besten Beobachtungen zu der lieblosen und rücksichtslosen Behandlung Natalies durch Homburg und ihrer kommentarlosen Preisgabe bei Roland Reuß, *Bittschrift* (wie Anm. 4), S. 145f. Es ist schon mehrfach bedauert worden, dass Natalie in der Forschung nicht die ihr gebührende Würdigung gefunden hat. Dafür wird der (wohl von Renate Just stammende) nichts sagende und sachlich fragwürdige Ausspruch, Natalie sei nicht justiziabel, mehrmals wiederholt, ohne dass jemand Einspruch erhebe. Vgl. Renate Just, *Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg«*, Göttingen 1993 (*Quellen und Forschungen zum Recht und seiner Geschichte*; 4), S. 153.

<sup>8</sup> Die »Logik« dieser Entscheidung hat Kleist oft genug formuliert, hauptsächlich in seinen Briefen: Wenn man sein ganzes Leben für einen hohen Zweck, für einen großen Traum aufs Spiel gesetzt hat und scheitert, bleibt nur ein Ausweg – der Tod. Zuletzt hat Kleist diese Logik auf sich selbst angewandt.

vom Kriegsgericht verhängten Tod, dem er hilflos ausgeliefert schien, in einen frei gewählten Tod zu verwandeln. Von hier an bis zum Schluss hat er nur noch dieses eine Ziel: den »freien Tod« (Vs. 1752).

## II. Der freie Tod

Nach der Entscheidungsszene im Gefängnis tritt Homburg nur noch zweimal auf: einmal, als der Kurfürst ihn ins Schloss kommen lässt, und zuletzt, als er zum Ort der Erschießung geführt wird.

Vor den Offizieren erklärt Homburg:

Ruhig! Es ist mein unbeugsamer Wille!  
Ich will das heilige Gesetz des Kriegs,  
Das ich verletzt' im Angesicht des Heers,  
Durch einen freien Tod verherrlichen! (Vs. 1749–1752)

So für sich genommen scheinen diese Worte die Einsicht des Prinzen zu bestätigen, dass er sich gegen die höhere Ordnung, die das Gemeinwesen zusammenhält und die den Respekt jedes einzelnen fordert, vergangen habe und bereit sei, dafür mit seinem Leben einzustehen.

Bedenkt man jedoch den Kontext, in dem diese Verse des Prinzen stehen, ändert sich die Bedeutung. Homburg hat seine Worte nicht von sich aus gesprochen; er ist vom Kurfürsten aus dem Gefängnis geholt worden, um vor den rebellierenden Offizieren zu wiederholen, was er in seinem Brief geschrieben habe, und damit die Offiziere zu »lehren, [...] [w]as Kriegszucht und Gehorsam sei« (Vs. 1616f.). Homburg erfüllt diesen Auftrag, nicht indem er den Offizieren sagt, was sie tun sollen, sondern indem er bezeugt, was er tun will. Er tritt als Zeuge für »Kriegszucht und Gehorsam« auf. So versteht es jedenfalls der Kurfürst und ist sehr zufrieden mit Homburgs Rede. Die Offiziere reagieren eher verstört: »Er will den Tod → [...] Er soll und darf nicht sterben!« (Vs. 1747).

Das »heilige Gesetz des Kriegs« (Vs. 1750)<sup>9</sup> kann nur die brandenburgischen Disziplinarstatuten meinen (»die märkschen Kriegsartikel«; Vs. 781), gegen die Homburg verstoßen hat. Das brandenburgische Militärstrafrecht war, »wie überall in den absolutistischen Heeren Europas, hart und rücksichtslos«;<sup>10</sup> es diente dazu, den Gehorsam der Soldaten zu erzwingen. Dieses grausame »Recht« kann man wohl kaum »heilig« nennen; es »verherrlichen« wollen nicht einmal die Militärstrategen. Deswegen ist man schon lange einig, dass Homburgs Worte nicht wörtlich zu nehmen sind, dass an dieser Stelle nicht das Disziplinarrecht gemeint ist, sondern

---

<sup>9</sup> Das »heilige Gesetz des Kriegs« ist ein Zitat aus dem Erstdruck der »Penthesilea« (»das heil'ge Kriegsgesetz«; Vs. 2334) und meint dort die unmenschliche »Grundordnung« des Amazonenstaats, dessen Zusammenbruch das Drama darstellt. Die Oberpriesterin gebraucht den Ausdruck in einer von Wut, Verzweiflung und bitterer Ironie geprägten Rede, mit der sie die Königin Penthesilea aus der Gemeinschaft der Amazonen ausstößt.

<sup>10</sup> Peter Baumgart, Die preußische Armee zur Zeit Heinrich von Kleists. In: KJb 1983, S. 43–70, hier S. 56. Literatur zu den brandenburgischen Militärstatuten ebd., S. 46, Anm. 7 und S. 48, Anm. 16.

allgemeiner die Grundordnung des brandenburgischen Staates, das, was der Kurfürst das »Gesetz«, die »Satzung« nennt.<sup>11</sup>

Berücksichtigt man diese Zusammenhänge, dann verschiebt sich die Bedeutung von Homburgs feierlicher Erklärung: Sie ist weniger ein Bekenntnis als ein würdig geschmücktes Zeugnis rhetorischer Verstellungskunst.<sup>12</sup>

Es gibt noch einen zweiten Kontext, der bei Homburgs Erklärung zu berücksichtigen ist: der Tod. Homburg spricht zum ersten (und letzten) Mal von seinem »freien Tod«: »Ich will den Tod«, »[e]s ist mein unbeugsamer Wille«, »[i]ch will« (Vs. 1745, 1749f.). Spricht so ein Mensch, der gerade dabei ist, sich würdig-willig dem Willen des Souveräns zu ergeben und sich als ein Muster von »Kriegszucht und Gehorsam« zu präsentieren? Dies eine Mal fällt er »aus der Rolle«. Die Offiziere stutzen: »Er will den Tod –? [...] Er soll und darf nicht sterben« (Vs. 1747). Der Kurfürst merkt nichts; er ist zufrieden mit der Versicherung, der Prinz wolle »das heilige Gesetz [...] verherrlichen« (Vs. 1750, 1752). Mit der Formulierung »[d]urch einen freien Tod« (Vs. 1752) können die Offiziere, zu denen Homburg spricht, vermutlich nichts Konkretes verbinden. Wenn Homburg anschließend erschossen würde, dann wäre das für sie die Ausführung des Todesurteils. Dass Homburg erhobenen Hauptes in den Tod gehen wollte, war für einen preußischen Offizier eigentlich selbstverständlich. Die Offiziere konnten nicht wissen, dass der Kurfürst Homburg einen Brief geschrieben und ihm die »Entscheidung« überlassen hatte. Auch der Kurfürst konnte nicht wissen, was sich für Homburg hinter der Formulierung »mein freier Tod« verbarg. Nur die Zuschauer und die Leser, wenn sie aufgepasst hatten, kannten den Zusammenhang.

Ist es überhaupt glaubhaft, dass ein zum Tod durch Erschießen Verurteilter es vor sich selbst so hinstellt, dass seine Erschießung zwar das Urteil vollstreckt, für ihn jedoch in erster Linie die Erfüllung seines Willens ist: ein von ihm selbst gewollter und bestimmter Tod, ein Freitod? Es klingt absurd; doch das Absurde war bei Kleist durchaus nicht unmöglich. Er selbst hat in seinem Leben ein Beispiel dafür gegeben. Im Herbst 1803, als er in Paris die Katastrophe seines Scheiterns als Dichter eingestehen musste, weil er die selbst gestellte Aufgabe, mit seinem »Robert Guiskard, Herzog der Normänner« eine ganz neue Dramatik zu begründen, nicht bewältigen konnte, hatte er nur noch den Gedanken zu sterben. Er ver-

---

<sup>11</sup> Die merkwürdige »Verwechslung« der beiden Ordnungsbegriffe zieht sich durch das ganze Drama. Wenn Homburg und die Offiziere von der Verfehlung des Prinzen sprechen, meinen sie stets den Verstoß gegen das Disziplinarrecht. Der Kurfürst dagegen spricht immer von der Grundordnung des Staates. Nur er nennt Homburgs Vergehen ein »Verbrechen« (»Weißt Du, was Vetter Homburg jüngst verbrach?«; Vs. 1093); und nur er sieht den Staat in Gefahr: »Meint er, dem Vaterlande gelt' es gleich, / Ob Willkür drin, ob drin die Satzung herrsche?« (Vs. 1143f.); »[D]as Gesetz will ich, / Die Mutter meiner Krone, aufrecht halten« (Vs. 1567f.). Erst in seiner feierlichen Erklärungen vor den Offizieren passt Homburg sich »würdig« dem Sprachgebrauch des Kurfürsten an.

<sup>12</sup> Ein paar Verse vorher hatte Homburg in einer Nebenbemerkung zu Kottwitz gesagt: »[I]ch hab's mir überlegt, / Ich will den Tod, der mir erkannt, erdulden!« (Vs. 1744f.) Das sagt, ohne rhetorischen Schmuck, dasselbe aus, was er dann als »Verherrlichung« des heiligen Kriegsgesetzes formuliert.

brannte den »Robert Guiskard« und fuhr nach St. Omer in der Normandie, um sich – wie er am 26. Oktober 1803 an Ulrike schrieb – den französischen Truppen anzuschließen, die dort für die geplante Invasion Englands zusammengezogen wurden: »[I]ch werde den schönen Tod der Schlachten sterben« (DKV IV, 321). Es war ein typisch Kleist'scher Plan: Er ging davon aus, dass er bei den Kämpfen erschossen werden würde. Bekanntlich hat die Invasion nie stattgefunden. Stammt daher vielleicht der Gedanke, sich im Sinne eines Freitodes vom Exekutionskommando erschießen zu lassen?

Nach der feierlichen Erklärung vor den Offizieren wendet sich Homburg dem Kurfürsten zu und legt sich ihm rhetorisch »tiefbewegt zu Füßen« (Vs. 1767), bekennt seine Schuld und bittet um Verzeihung, »unterwirft« sich »versöhnt und heiter« dem »Rechtsspruch« (Vs. 1771f.) des Herrn und dankt ihm dafür, dass er ihm »das Leben« schenkt (Vs. 1794) – kurz vor seiner Erschießung –, indem er seine letzte Bitte erfüllt. Das sind förmliche Verbalisierungen der würdig-verschnörkelten Hofetikette, ohne konkreten Aussagegehalt, selbst wenn von »Liebe« gesprochen wird.<sup>13</sup>

Danach wird Homburg ins Gefängnis zurück gebracht. Als die Offiziere ihm in den Weg treten, wird er ungehalten: »Fort! – Mit der Welt schloß ich die Rechnung ab!« (Vs. 1807) Nachdem er zum Tod entschlossen ist, soll ihn nichts mehr davon abhalten.

Den letzten Höhepunkt erreicht die Darstellung von Homburgs Tod einige Stunden später, als seine Hinrichtung unmittelbar bevorsteht. Rittmeister Stranz hat ihn mit verbundenen Augen in den Schlosspark geführt, wo die Wache schon aufmarschiert ist und »[i]n der Ferne [die] Trommeln des Totenmarsches« erklingen (vor Vs. 1830). Jetzt spricht der Prinz seinen Monolog an die Unsterblichkeit. Es ist eine paradoxe Situation: Der Prinz steht noch lebendig auf der Bühne und imaginiert, dass sein Geist bereits »[d]urch stille Ätherräume [schwingt]« (Vs. 1834) und dass ihm »dämmernd alles Leben unter[geht]« (Vs. 1837). Meistens wird die Unsterblichkeit im Sinne von Nachruhm verstanden;<sup>14</sup> und die Luftreise des Geistes

<sup>13</sup> Auch der Kurfürst bedient sich in dieser Szene der feierlichen Hofrhetorik, wenn er verkündet, dass Homburgs »Geist«, »tot vor den Fahnen schreitend« (Vs. 1792), die Schweden »zu Staub« malmen (Vs. 1789) werde. Der Kurfürst weiß, dass das nur wieder ein »Scherz« ist, den er sich mit dem Prinzen erlaubt, denn er hat längst beschlossen, Homburg nicht erschießen zu lassen.

<sup>14</sup> Der Gedanke an den »Nachruhm« stützt sich auf ein Wort Hohenzollerns: Homburg betrachte seinen Kranz »seiner eignen Nachwelt gleich« (Vs. 27). Hohenzollern ist nicht nur ein schlechter Interpret des Prinzen; vgl. William C. Reeve, *An Unsung Villain. The Role of Hohenzollern in »Prinz Friedrich von Homburg«*. In: *The Germanic Review* 56 (1981), S. 95–110; er hat auch Unrecht. Homburg träumt beim Kranzflechten nicht vom Nachruhm, sondern vom Vorruhm: Morgen in der Schlacht soll ihm der Ruhm zuteil werden. Hätte er an den Nachruhm gedacht, so hätte er sich getäuscht. Der Sieg bei Fehrbellin galt in der preußischen Memoria als eine Großtat des »Großen« Kurfürsten, der persönlich die Schlacht geleitet hatte. Der historische Friedrich von Homburg war zu Kleists Zeiten nur noch den historisch Interessierten bekannt; es war der »Landgraf mit dem silbernen Bein« (gestorben 1708), der die brandenburgische Avantgarde in der Schlacht von Fehrbellin be-

wird als ein Übergang in eine andere, bessere Welt interpretiert. Dafür bietet der Text keine Handhabe. Homburg sagt deutlich, dass die ›Unsterblichkeit‹ nicht im Jenseits liegt, sondern dass er sie bereits ganz in sich aufgenommen habe (»bist Du ganz mein«; Vs. 1830). Gemeint ist offenbar ein Zustand zwischen Leben und Tod,<sup>15</sup> wenn der Geist die Welt bereits verlassen hat.<sup>16</sup> Was danach kommt, ist der Tod und nichts weiter. Es sind große, ernste Worte, die der Prinz zum Abschied spricht; man kann kaum bezweifeln, dass Kleist diese Worte in vollem Ernst gedichtet hat,<sup>17</sup> obwohl die ganze Veranstaltung um seinen Tod ein makabrer ›Scherz‹ ist, nichts als Theater, da alle Beteiligten außer dem Prinzen wissen, dass Homburg nicht erschossen wird und gleich der große Jubel beginnt. Daher ist es ist kein Wunder, dass heute Worte wie »leere[] Idealität«<sup>18</sup> oder »hohles Pathos«<sup>19</sup> fallen, wenn vom Todesmonolog die Rede ist.

### III. Der inszenierte Tod

Es ist schon immer aufgefallen, dass Kleist sein letztes Drama durch zwei Szenen eingerahmt hat, in denen der Kurfürst die Regie führt. Beide Male tritt er mit seinem Gefolge auf die Rampe des Schlosses, erblickt den Prinzen im Garten und

---

fehlt hatte. Mit ihm hat Kleists Figur jedoch nur wenig Ähnlichkeit. ›Unsterblich‹ ist sein Name erst durch Kleist geworden.

<sup>15</sup> Die Bedeutung, die das Wort ›Unsterblichkeit‹ heute hat und die es schon zu Kleist Zeit hatte, passt hier sehr schlecht. ›Unsterblich‹ konnte früher auch ›ewig‹, ›selig‹ oder ›unendlich‹ heißen; vgl. Jakob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 11, Abt. 3, bearbeitet von Karl Euling, Sp. 1422–1425. – Der wörtliche Anklang an die vorletzte Strophe von Klopstocks Ode ›An Fanny‹ aus dem Jahr 1748 (»Dann, o Unsterblichkeit, / Gehörst du ganz uns!«; Friedrich Gottlieb Klopstock, Oden, hg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch, Bd. 1, Text, Berlin und New York 2010, S. 75) ist merkwürdig. Bei Klopstock meint Unsterblichkeit die christliche Seligkeit.

<sup>16</sup> Die eigentümliche Vorstellungsform, das Erwartete oder Erwünschte als bereits eingetreten und erreicht zu imaginieren, hat Kleist in seinem Leben mehr als einmal praktiziert. Das hatte meistens schwere Enttäuschungen im Gefolge. Auch Homburg wird schnell aus dem imaginierten Tod in eine allerdings ebenso unwirkliche Jubelwelt zurückgeholt.

<sup>17</sup> Dafür sprechen die schon oft beobachteten wörtlichen Anklänge an die Abschiedsbriefe, die Kleist in den Tagen und Stunden vor seinem Selbstmord geschrieben hat. Diese Anklänge schärfen gleichzeitig auch den Blick dafür, dass Homburg seinen Tod ebenso ›inszeniert‹ hat wie Kleist seinen eigenen; vgl. Günter Blamberger, László F. Földényi, Joachim Pfeiffer, Eva S. Paluda, Alexander Weigel, Gisela Stelly, Kleists letzte Inszenierung. Podiumsdiskussion in der Akademie der Künste in Berlin, 12.10.2000. In: KJb 2001, S. 245–264.

<sup>18</sup> Peter Horn, ›... sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich‹. Verhinderte Tragik im Traum des Prinzen Friedrich von Homburg von seinem posthumen Ruhm. In: KJb 1992, S. 126–139, hier S. 134. Peter Horn spricht von der ›leeren Idealität dieser Jenseitsvorstellung‹ mit ihren ›Klischees und Abstraktionen‹.

<sup>19</sup> Martin Roussel, ›Wie zart sie das zarte berühren‹. Zur Kunst der Berührung bei Kleist. In: KJb 2008/09, S. 82–114, hier S. 111.

geht die Treppe hinunter auf ihn zu. Der Kurfürst ergreift den Kranz,<sup>20</sup> schlingt seine Kette darum und reicht ihn Natalie, die ihn dem Prinzen aufsetzen soll. An dieser Stelle wird das »Spiel« beide Male unterbrochen. In der ersten Szene ist es Homburg, dessen stürmisches Drängen die Pantomime beendet. In der letzten Szene gelingt es Natalie, Homburg den Kranz aufzusetzen. Hier geht die Szene in den Schlussjubiläum über.

Am Schluss übernimmt der Kurfürst nicht erst in der Kranzszene die Regie, sondern schon früher, unmittelbar im Anschluss an den Auftritt Homburgs vor den versammelten Offizieren. Jetzt lädt der Kurfürst, der vorher alle Petitionen zu Gunsten Homburgs abgelehnt hatte, die Offiziere ein, selbst über den Prinzen zu entscheiden: »Ja, urteilt selbst, ihr Herrn!« (Vs. 1818) Drei Siege habe Homburg schon verdorben: »Die Schule dieser Tage durchgegangen, / Wollt ihr's zum vierten Male mit ihm wagen?« (Vs. 1822f.)<sup>21</sup> Ihre begeisterte Reaktion veranlasst ihn, vor ihren Augen das Todesurteil zu zerreißen (vgl. vor Vs. 1829). Alles, was dann noch folgt, ist vom Kurfürsten inszeniertes »Theater«, ist Spiel im Spiel.

Die »Schule«, von der der Kurfürst spricht, kann sich wohl nur darauf beziehen, dass der Kurfürst dem Prinzen eine Lehre erteilen oder ihn einer Prüfung unterziehen wollte.<sup>22</sup> Das setzt voraus, dass der Kurfürst, als er die »Schule« begann, noch nicht entschieden hatte, ob das Todesurteil vollstreckt werden sollte oder nicht.

Wann die »Schule« begann, kann nicht strittig sein. Mit dem Brief, den der Kurfürst Homburg ins Gefängnis schickt, hat er ihm eine Aufgabe gestellt: Homburg soll sich eine »Meinung« (Vs. 1322) bilden und eine »Entscheidung« (Vs. 1342) treffen. Nachdem der Kurfürst die Antwort gelesen hat, lässt er das Todesurteil kommen (vgl. Vs. 1479). Wenn der Kurfürst bereits zu diesem Zeitpunkt entschlossen ist, Homburg zu begnadigen,<sup>23</sup> erscheinen auch die anschließenden Szenen in einem anderen Licht: dann ist schon seine Rolle als strenger Gesetzeshüter in den Gesprächen mit Kottwitz und Hohenzollern Teil des Theaters, das der Kurfürst im Drama inszeniert.

Was den Kurfürsten bewogen hat, Homburg einen Brief zu schreiben, ist klar: Natalies Bericht über die Todesangst des Prinzen. Nur einmal im ganzen Stück ist der Kurfürst unsicher und überrascht: als Natalie ihm Homburgs Todesangst schildert. Was den Kurfürsten so verwirrt, ist Homburgs Bitte um Gnade.<sup>24</sup> Was

<sup>20</sup> Den Kranz hat Homburg in der ersten Szene gerade gewunden, während ihn der Kurfürst in der letzten Szene selbst mitbringt.

<sup>21</sup> Diese Worte bezeugen, dass der Kurfürst keine großen Erwartungen in eine Wandlung Homburgs setzt. Es würde ihn offenbar nicht überraschen, wenn der Prinz auch beim vierten Mal den Schlachtplan nicht befolgt.

<sup>22</sup> Die Worte des Kurfürsten lassen offen, ob er auch selbst eine »Schule« durchlaufen und seine Position verändert hat.

<sup>23</sup> Warum sonst lässt er sich das Urteil bringen, nachdem er die Antwort des Prinzen so vorzüglich gefunden hat, dass er ihn anschließend »zu Hülfe« ruft (Vs. 1733), als die Offiziere ihn mit Gnadengesuchen bestürmen?

<sup>24</sup> Die Bühnenanweisungen schildern den Seelenzustand des Kurfürsten: »betroffen« (vor Vs. 1147); »im äußersten Erstaunen« (vor Vs. 1156); »verwirrt« (vor Vs. 1175). »Nein, meine

ist daran so verwirrend? Warum ist Homburg sofort frei, wenn er um Gnade bittet? Der Text gibt keine Antwort darauf.<sup>25</sup>

Der Kurfürst hatte den träumenden Prinzen »in's Nichts« gestoßen, »[i]n's Nichts, in's Nichts!« (Vs. 75) Wenn das »Nichts« der niedrigste Punkt ist, auf den ein Mensch herabsinken kann, dann ist Homburg in seiner Todesangst im Nichts gelandet. Natalie gibt dem Kurfürsten eine genaue Schilderung: »Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig, / Ein unerfreulich, jammernswürd'ger Anblick. / Zu solchem Elend, glaubt' ich, sänke keiner« (Vs. 1165–1167); »so zermalmt, so fassungslos, so ganz / Unheldenmütig träfe mich der Tod, / [...] nicht an« (Vs. 1171–1173). Ist der Kurfürst vielleicht so erschüttert, weil sein Fluch wahr geworden ist? Oder hat er etwas nachgeholfen, damit sein Fluch in Erfüllung geht?

Im Gefängnis zeigt sich der Prinz zunächst ganz unbekümmert, obwohl er weiß, dass das Kriegsgericht ihn zum Tod verurteilt hat. Erst als er hört, dass der Kurfürst das Urteil zur Unterschrift hat kommen lassen, stutzt er: »Zur Unterschrift?« (Vs. 886) »Das Urteil? – Nein! Die Schrift – ?« (Vs. 888) »Er könnte – nein! so ungeheuer / Entschließungen in seinem Busen wälzen?« (Vs. 897f.) Die Nachricht davon muss sich am Hof rasch verbreitet haben. Oder hatte der Kurfürst ein Interesse daran, dass der Prinz davon erführe? Homburgs schier grenzenloses Vertrauen in die Liebe und Nachsicht des Kurfürsten schlägt in Verwirrung und Misstrauen um, als Hohenzollern berichtet, der Kurfürst stehe mit dem schwedischen König in Verhandlungen und dabei spiele die Hand der Prinzessin von Oranien eine Rolle, so dass der Kurfürst sich durch die heimliche Verlobung Homburgs mit Natalie in seinen politischen Plänen empfindlich gestört sehen dürfte. Plötzlich ist dem Prinzen »[a]lles klar:« »[J]etzt ist mir Alles klar; / Es stürzt der Antrag ins Verderben mich« (Vs. 925f.). Das ist die Stelle, an der die Todesangst ausbricht.<sup>26</sup> Homburg sieht sich als Opfer einer finsternen Intrige. Das Todes-

---

teuerste Natalie, / Unmöglich in der Tat?! – Er fleht um Gnade?« (Vs. 1156f.); »Nein, sag: er fleht um Gnade?« (Vs. 1159) »Nun denn, beim Gott des Himmels und der Erde, / So fasse Mut, mein Kind; so ist er frei!« (Vs. 1175f.)

<sup>25</sup> Man könnte an die unerfreuliche Szene bei der Verhaftung des Prinzen erinnern. In Anwesenheit des Kurfürsten trat ein Offizier vor den Prinzen: »EIN OFFIZIER tritt vor den Prinzen: / Prinz, euren Degen, bitt' ich. / [...] / HOMBURG / Träum ich? Wach' ich? Leb' ich? Bin ich bei Sinnen? / [...] / Ich, ein Gefangener? / [...] / Darf man die Ursach wissen? / [...] / Helft, Freunde, helft! Ich bin verrückt. / GOLZ. unterbrechend: Still! Still! / [...] / HOHENZOLLERN stampft mit dem Fuß auf die Erde: / Gleichviel! – Der Satzung soll Gehorsam sein. / DER PRINZ VON HOMBURG mit Bitterkeit: / So – so, so, so!« (Vs. 764–775) – An dieser Stelle tritt der Kurfürst, der alles mit angehört hat, zu den Offizieren und wird von Homburg mit den beleidigenden Worten empfangen: »Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen« (Vs. 777), bevor der Prinz endlich seinen Degen abgibt. Wenn der Kurfürst sich an diese Szene erinnert, kann er wohl überrascht sein, wenn er von Natalie hört, dass Homburg jetzt um sein Leben bittet.

<sup>26</sup> Die Verhandlungen des Kurfürsten mit dem König von Schweden werden mehrmals erwähnt; die Ziele und Umstände bleiben im Dunkeln. Vgl. Peter U. Hohendahl, Der Paß des Grafen Horn. Ein Aspekt des Politischen in »Prinz Friedrich von Homburg«. In: *The German Quarterly* 41 (1968), S. 167–176. Obwohl der Verdacht Homburgs, dass er Opfer einer Hofintrige werden soll, grundlos ist, bleibt sein Verhältnis zum Kurfürsten

urteil scheint ihm ein bequemer Vorwand zu sein, um ihn aus dem Weg zu räumen. Der Höhepunkt, wenn die Angst in Panik umschlägt, wird nicht auf der Bühne dargestellt. In der nächsten Szene tritt der Prinz bereits bei der Kurfürstin ein. In welchem Zustand er ist, hat Natalie beschrieben. Auf dem Weg zum Schloss – berichtet Homburg – habe er mit angesehen, wie die Totengräber bei Fackelschein sein Grab öffneten, in dem er »in zwei engen Brettern duftend morgen« (Vs. 991) liegen soll. Aus dem Grab sah er die Fratze eines ehrlosen Todes ihm »entgegengähnen« (Vs. 1326). Das hat ihn »so fassungslos, so ganz / Unheldenmütig« (Vs. 1171f.) gemacht, dass er nur noch um sein Leben bettelt.<sup>27</sup> Gibt dieses merkwürdige Arrangement nicht zu denken? Wer anders als der Kurfürst kann veranlasst haben, dass nachts das Grab für den Prinzen vorbereitet wird,<sup>28</sup> kurz nachdem bekannt gemacht worden ist, dass der König das Todesurteil zur Unterschrift hat kommen lassen? Der Prinz jedenfalls hat aus dem Anblick des Grabs den Schluss gezogen, dass er am nächsten Morgen erschossen werden soll. Warum sollte der Kurfürst das Grab gerade neben dem Weg zwischen dem Gefängnis und dem Schloss vorbereiten lassen, wenn nicht in der Absicht, dass der Prinz es sehen sollte?<sup>29</sup> Es wird kein Zufall sein, dass der Kurfürst so viele Zweideutigkeiten ausgelegt hat, um den Prinzen glauben zu machen, dass er aus politischen Gründen geopfert werden sollte.

Wenn man es trotz dieser Anhaltspunkte im Text für ausgeschlossen hält, dass ein brandenburgischer Kurfürst so mit seinem potentiellen Nachfolger umgehen könnte, dann möchte ich daran erinnern, dass in der Kleistforschung schon vor mehr als 50 Jahren ein wohlbekanntes historisches Ereignis aus der preußischen

---

gebrochen. Er hat ihn nie wieder, wie am Anfang, »Vater« genannt, sondern nur noch den »Herrn« und »Fürst[en]« (Vs. 67, 890, 1765). Am Schluss fügt er der Anrede »mein Fürst« die bitteren Worte an: »der einen süßern Namen / Dereinst mir führte« (Vs. 1765f.).

<sup>27</sup> Im Anschluss an Kleists Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« kann man Homburgs Todesangst beim Blick in sein offenes Grab als einen »völligen Geistesbankerott« beschreiben, der entsteht – wie Kleist am Beispiel der »Kleistischen Flasche« erläutert (DKV III, 537) –, wenn es zu einer plötzlichen Entladung der elektrischen Spannung zwischen zwei »Körpern« kommt; vgl. dazu zuletzt Michael Gamper, Elektrische Blitze. Naturwissenschaft und unsicheres Wissen bei Kleist. In: KJb 2007, S. 254–272. Nach diesem Muster, betont Kleist, funktionieren auch die menschlichen Reaktionen. Entsprechend verwundert es nicht, dass der Prinz in der Szene nach der Todesangst beim Blick ins Grab (in der er den Derwisch-Monolog spricht) emotional wieder ganz »neutral« erscheint.

<sup>28</sup> Das Grab im Schlosspark ist ein gutes Beispiel dafür, dass bei Kleist nicht nur die Sprecher ihre Positionen sprunghaft verändern, sondern dass auch die Dinge verschiedene Substanz annehmen und verschiedene Plätze einnehmen können. Im vierten Akt spricht Natalie von der »Gruft [...] im Münster« (Vs. 1325), die für Homburg bestimmt sei. Im fünften Akt ist von dem »Grabgewölbe« die Rede, das der Kurfürst für Homburg habe »eröffnen« lassen (Vs. 1729–1730). Recht seltsam ist auch der Ortswechsel. Das Ende des zweiten Akts spielt in Berlin. Im dritten Akt zeigt sich, dass der Kurfürst mit dem gesamten Hofstaat wieder das Schloss in Fehrbellin bezogen hat, vielleicht um der Erschießung Homburgs beizuwohnen. Dort sind zuletzt »ALLE« (Vs. 1855/58) versammelt.

<sup>29</sup> Der Kurfürst konnte nicht wissen, dass Homburg die Kurfürstin aufsuchen würde; aber er brauchte den Prinzen nur ins Schloss zu bestellen (was bald darauf geschah), um sicher zu sein, dass der Prinz das offene Grab zu sehen bekäme.



Geschichte zum »Homburg«-Verständnis herangezogen worden ist, das in der neueren Literatur allerdings keine Rolle mehr gespielt hat: die auffallenden Ähnlichkeiten zwischen Partien der »Homburg«-Handlung und dem sogenannten »Kronprinzenprozess« aus dem Jahr 1730, als König Friedrich Wilhelm I. seinen Sohn, den Kronprinzen Friedrich, mit der Todesstrafe bedrohte.<sup>30</sup> Fontane hat in seinen »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« der »Katte- Tragödie« ein ganzes Kapitel gewidmet. Er präsentiert sie »als Gegenstück« »zu dem »Tage von Fehrbellin« im Jahr 1675,<sup>31</sup> ohne den Zusammenhang weiter zu erläutern.<sup>32</sup>

Zu dem historischen Vorgang nur wenige Stichworte.<sup>33</sup> Die Spannungen zwischen König Friedrich Wilhelm I. und seinem ältesten Sohn hatten sich im Sommer 1730 derartig verschärft, dass der Kronprinz am 4. August auf eine so »überstürzte, unzureichend vorbereitete und [...] geradezu waghalsige«<sup>34</sup> Weise versuchte, sich der strengen väterlichen Aufsicht durch die Flucht zu entziehen, dass die Sache schon zu Ende war, bevor sie überhaupt zur Ausführung gelangte. Friedrich wurde in die Festung Küstrin verbracht. Leutnant von Katte, der eingeweiht war,

---

<sup>30</sup> Am ausführlichsten hat Richard Samuel in seiner englischen »Homburg«-Ausgabe aus dem Jahre 1957 die Quellenlage für das Stück dargestellt und ist dabei auch auf die Ereignisse von 1730 eingegangen (Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg, Ein Schauspiel, hg. von Richard Samuel, London u.a. 1957, S. 32f.). Eine Auflistung der Übereinstimmungen des »Homburg« mit dem »Kronprinzenprozess« hat E.G. Fürstenheim gegeben (der mit Samuel in Kontakt stand): E.G. Fürstenheim, The Sources of Kleist's »Prinz Friedrich von Homburg«. In: German Life and Letters 8 (1954/55), S. 103–110. Fürstenheims Aufsatz hat meines Wissens nur geringe Spuren in der Kleistforschung hinterlassen. Ich kenne nur eine kritische Auseinandersetzung von Eberhard Siebert, Heinrich von Kleist und Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Neue Überlegungen zur Quellenfrage und zur Rezeption des »Prinzen von Homburg«. In: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands 16 (1977), S. 146–160. Erwähnungen von Kattes Tod findet man mehrfach, auch in dem neuen Kommentar von Hinrich C. Seeba (DKV II, 1270).

<sup>31</sup> Theodor Fontane, Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Erster Band, hg. von Walter Keitel, München 1966, S. 831–870, hier S. 831.

<sup>32</sup> Kleist kannte die Geschichte von Friedrich und Katte aus demselben Werk von Krause, dem er auch die Kenntnis der Schlacht bei Fehrbellin verdankte: Karl Heinrich Krause, Mein Vaterland unter den hohenzollerischen Regenten. Ein Lesebuch für Freunde der Geschichte. Neubearb. in 3 Bänden, Halle 1803–1805, bes. Bd. 2, S. 185ff. Krauses Darstellung ist romantisch ausgeschmückt und in den Sachangaben vielfach falsch. Es ist durchaus möglich, dass Kleist noch andere Berichte über die Hinrichtung Kattes benutzt hat. Ein Nachfahr des in Küstrin Hingerichteten, Friedrich von Katte, stand nach 1806 in der ersten Reihe der preußischen Offiziere um Scharnhorst, die den Widerstand gegen Napoleon planten und mit denen Kleist in Verbindung stand.

<sup>33</sup> Grundlegend: Reinhold Koser, Friedrich der Große als Kronprinz, Stuttgart 1886. Die beste Darstellung von juristischer Seite gab Eberhardt Schmidt, Friedrich der Große als Kronprinz vor dem Kriegsgericht. In: Eberhardt Schmidt, Beiträge zur Geschichte des preußischen Rechtsstaats, Berlin 1980 (Schriften zur Verfassungsgeschichte; 32), S. 247–266; von historischer Seite zuletzt: Johannes Kunisch, Friedrich der Große. Der König und seine Zeit, München 2004, S. 29–72 (im Kapitel »Fluchtversuch, Kriegsgericht und Begnadigung«). Die Prozessunterlagen sind gesammelt von Carl Hinrichs, Der Kronprinzenprozeß. Friedrich und Katte, Hamburg 1936.

<sup>34</sup> Kunisch, Friedrich der Große (wie Anm. 33), S. 31.

wurde in Berlin verhaftet. Eine vom König ernannte Untersuchungskommission nahm Verhöre vor, die bis Mitte Oktober 1730 andauerten. In allen Phasen des Verfahrens nahm der König auf das Verfahren Einfluss. Als die Ermittlungen abgeschlossen waren, ernannte der König ein Kriegsgericht, das sich als für den Kronprinzen nicht zuständig erklärte und Katte zu lebenslanger Festungshaft verurteilte, auch gegen den Einspruch des Königs. Der König änderte das Urteil über Katte daraufhin von sich aus in die Todesstrafe durch das Beil. Katte wurde am 6. November 1730 hingerichtet.

König Friedrich Wilhelm I. hat offenbar nie vorgehabt, auch seinen Sohn hinrichten zu lassen; er hat jedoch damit gedroht. Um den Widerstand des Kronprinzen zu brechen, wurden die Haftbedingungen verschärft: Friedrich durfte keine Bücher lesen, keine Briefe schreiben und wurde wochenlang in strikter Isolation gehalten. Er hatte inzwischen alle Hoffnung auf eine gnädige Lösung aufgegeben.<sup>35</sup> Der Höhepunkt kam, als Friedrich gezwungen wurde, die Hinrichtung seines Freundes Katte mit anzusehen.<sup>36</sup> Als der Henker ihm den Kopf abschlug, fiel der Kronprinz in Ohnmacht.<sup>37</sup> Soweit die Quellen es erkennen lassen, war Friedrich tatsächlich gebrochen. Er hatte alle Hoffnung aufgegeben und lebte in ständiger Todesangst. Nur sehr langsam wurden seine Haftbedingungen gelockert. Es dauerte fast drei Jahre, bis er im April 1733 frei kam. Inzwischen hatte sich gezeigt, dass Friedrich zwar jeden Befehl des Vaters befolgte, in seinem Denken jedoch ebenso unabhängig blieb wie vor der Flucht.

Vielleicht hat diese zu Kleists Zeit wohlbekannte Geschichte den Dichter angeregt, den »waterländischen« Charakter seines Dramas noch dadurch zu verstärken, dass er die Beziehungen zwischen dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm I. und dem

---

<sup>35</sup> Das Protokoll des Verhörs am 11. Oktober 1730 bezeugt, dass der Kronprinz zu diesem Zeitpunkt bereit war, sich in allen Punkten dem Willen des Königs zu unterwerfen. Er habe erkannt, »sich sehr vergangen zu haben und alle Strafen verdient, die der König Ihm auferlegen möchte« (Hinrichs, *Der Kronprinzenprozeß*, wie Anm. 33, S. 115). Gleichzeitig versicherte er ihm, er würde »den König dennoch lieb haben, und seinen Respect und Liebe von ganzem Herzen nimmermehr verlieren« (S. 115). Diese Wortwahl zeigt denselben »Stil« wie die Versicherungen Homburgs, dass sein »Herz« sich »versöhnt und heiter« dem »Rechtsspruch« des Fürsten »unter[werfe]« (Vs. 1771f.) und »jeden Segen« (Vs. 1795) auf ihn herabflehe.

<sup>36</sup> Die Historiker vermuten, dass dieser Akt die letzten Reste von Widerstand des Kronprinzen brechen sollte. Dieser Zusammenhang wird deutlich aus den Anweisungen, die der König für die Hinrichtung Kattes gab. Unter dem Fenster des Kronprinzen-Gefängnisses wurde ein Sandhügel errichtet, auf dem der Henkerblock aufgestellt wurde. Mehreren hochrangigen Personen wurde befohlen, während der Hinrichtung in der Zelle des Kronprinzen anwesend zu sein und Friedrich zu zwingen, die Hinrichtung aus dem Fenster mit anzusehen. Es kam dann zu der berühmten Szene, die in zahlreichen Berichten, Dramen, Gemälden und Stichen festgehalten wurde: dem letzten Wortwechsel (auf französisch) zwischen Friedrich und Katte.

<sup>37</sup> Friedrichs Zustand nach diesem Ereignis bezeugen am besten die Immediatberichte des Feldpredigers Müller, dem der König befohlen hatte, unmittelbar nach der Hinrichtung dem Kronprinzen ins Gewissen zu reden; vgl. Hinrichs, *Der Kronprinzenprozeß* (wie Anm. 33), S. 363ff.

historischen Friedrich von Homburg einem Vater-Sohn-Konflikt anlich und auf diese Weise geradezu zu einem Vergleich mit dem Kronprinzenprozess einlud. In beiden Fällen – dem historischen von 1730 und dem poetischen von 1810 – stehen sich in den beiden Hauptfiguren nicht nur zwei Generationen gegenüber, sondern auch zwei verschiedene Lebensanschauungen; in beiden Fällen vertritt die ältere, ehrwürdige Person eine auf Recht und Ordnung aufgebaute Staatsauffassung und fordert von der nächsten Generation Einsicht und Gehorsam. In beiden Fällen zeigt der Vertreter der jüngeren Generation rebellische Züge, in denen sich eine neue Denkweise ausspricht. In beiden Fällen macht der würdige Ordnungshüter den Versuch, den Jüngeren dazu zu bewegen, seine Position zu revidieren. Die Ordnungsmittel, die dabei eingesetzt werden, um den Widerstand des Jüngeren zu brechen – Gefängnis, Kriegsgericht, Todesurteil – sind in beiden Fällen dieselben. Da scheint es nicht unglaublich zu sein, dass Kleists Kurfürst sich auch bei der Erzeugung von Todesangst von Friedrich Wilhelm I. hat anregen lassen. In beiden Fällen wird die Todesangst durch eine Begegnung mit dem Tod bewirkt: 1730 die Hinrichtung Kattes; im »Prinz Friedrich von Homburg« der Blick in das offene Grab. In beiden Fällen bewirkt die Todesangst, dass der Geängstigte jeden Widerstand aufgibt und sich ganz dem Willen und der Gnade des Souveräns unterwirft. Beide Todeskandidaten befehligen sich danach eines höfischen Unterwerfungsstils und unterdrücken alle rebellischen Äußerungen; beide bleiben jedoch fest in dem Beharren auf einer Selbstbestimmung: der eine als zukünftiger *roi philosophe*, der andere in seinem Entschluss, einen freien Tod zu sterben.

Ist es nicht merkwürdig, dass der Kurfürst einem zum Tode Verurteilten einen Brief ins Gefängnis schickt und ihm darin Fragen zur Prozessführung und Urteilsfindung stellt? König Friedrich Wilhelm I. hat sich 1730 an der Formulierung der Fragen, die seinem Sohn im Gefängnis schriftlich vorgelegt wurden, selbst beteiligt; nicht wenige dieser Fragen zielten auf die Schuld des Kronprinzen und seine Bestrafung.<sup>38</sup>

Selbst wenn man den Übereinstimmungen mit den Ereignissen von 1730 wenig Glaubwürdigkeit zuerkennt, bleibt bestehen, dass Teile des Dramas – große Teile – vom Kurfürsten »inszeniert« sind. Die »pädagogischen Maßnahmen«, die der Kur-

---

<sup>38</sup> Ein paar Beispiele aus dem Verhör des Kronprinzen am 16. September 1730 (die Fragen sind im Verhörprotokoll durchnummeriert): »179. Was er meritire und für eine Strafe gewärtig sei?«; »180. Was ein Mensch, der seine Ehre bricht und zur Desertion complot macht, was der meritiret?«; »184. Ob er sein Leben wolle geschenkt haben oder nicht?« (Hinrichs, Der Kronprinzenprozeß, wie Anm. 33, S. 106) Ich möchte noch auf ein paar andere Details aufmerksam machen: Warum verzichtet Homburg in seiner Todesangst so betont auf seine öffentlichen Ämter (»Mag er mich meiner Ämter doch entsetzen, / Mit Kassation, wenn's das Gesetz so will, / Mich aus dem Heer entfernen«; Vs. 1000–1002)? Im Prozess gegen den Kronprinzen war der Verzicht auf die Thronfolge ein wichtiger Punkt; erst in seiner völligen Verzweiflung hat Friedrich dem zugestimmt. – Warum verrät Homburg in so beschämender Weise seine Liebe zu Natalie (»Nataliens, das vergiss' nicht, ihm zu melden, / Begehr' ich gar nicht mehr, in meinem Busen / Ist alle Zärtlichkeit für sie verloscht«; Vs. 1023–1025)? Im »Kronprinzenprozess« spielten die Heiratspläne des Kronprinzen eine bedeutende Rolle: Friedrich wollte eine englische Prinzessin heiraten, wurde jedoch vom König gezwungen, eine Prinzessin von Braunschweig-Bevern zu ehelichen.

fürst ergreift, haben zwar insofern Erfolg, als Homburg sich danach völlig dem Willen des Kurfürsten unterwirft und die von ihm erwarteten Erklärungen abgibt; dabei bleibt dem Kurfürsten jedoch verborgen, dass Homburg sich bereits für den Tod entschieden hat: »Mit der Welt schloß ich die Rechnung ab!« (Vs. 1807) Der Kurfürst kann zuletzt zwar die Ausführung von Homburgs Todesplan vereiteln; aber um welchen Preis, bleibt unausgesprochen. Das Stück reicht über das »In-Staub-mit-allen-Feinden-Brandenburgs« (vgl. Vs. 1858) nicht hinaus.

Der Dichter überlässt es den Lesern, sich ein Urteil darüber zu bilden, was sie von den gewagten »Scherzen« des Kurfürsten halten wollen. Früher wollte man im »Prinz Friedrich von Homburg« einen vorbildlichen Prozess väterlicher Erziehung zu staatsbürgerlicher Mündigkeit sehen; und noch heute findet diese Ansicht Zustimmung. In den letzten Jahrzehnten sind jedoch die kritischen Stimmen immer vernehmlicher geworden, die nicht von pädagogischen Maßnahmen sprechen, sondern von verantwortungsloser Willkür und die am Schluss keine Versöhnung der Gegensätze sehen können, sondern nur eine vaterländische Überwölbung, unter der die Widersprüche bestehen bleiben.

Es ist ein zweideutiges und unwürdiges Spiel, das mit dem Tod getrieben wird. Homburgs Tod wird dreifach »inszeniert« – und doch ist er am Ende noch am Leben. Der listig arrangierte Blick in das leere Grab treibt ihn in die Todesangst, an der er fast zerbricht. Geradezu grotesk ist die »Schein-Erschießung«, die der Kurfürst mit ihm veranstaltet. Homburg selbst will durch die verstellte Würde der Unterwerfung seinen Tod erzwingen und ist zuletzt sprachlos, als er merkt, dass der aberwitzige Plan nicht funktioniert. Es gibt keine Gewinner in diesem Stück, in dem die Hauptfiguren – auch Natalie gehört dazu – sich gegenseitig zu täuschen suchen und zuletzt alle selbst die Betrogenen sind.

#### IV. Der vaterländische Tod

Der »Tod« hat in »Prinz Friedrich von Homburg« auch eine vaterländische Dimension, wenn auch nicht für Homburg persönlich. Ich gehe nur kurz darauf ein, weil die Verortung von Kleists Drama in der Zeitgeschichte in den letzten Jahrzehnten ein Schwerpunkt der Forschung war und viele wichtige Ergebnisse gezeitigt hat, auch wenn manche Fragen noch offen sind. Nach dem Frieden von Tilsit (1807), der das Ende einer Großmacht Preußen zu besiegeln schien, regte sich überall im Land Widerstand, vor allem in den militärischen Führungskreisen. Kleist hat aktiv an diesen Vorbereitungen teilgenommen, die teilweise konspirativen Charakter trugen, weil der König aus Sorge, keinen Vorwand für eine erneute Besetzung Preußens zu bieten, solche Aktivitäten mit aller Härte unterdrückte.

In Brandenburg und in dem früher preußischen Teil von Westfalen, der jetzt zu dem französischen Königreich Westfalen gehörte, bildeten sich Widerstandsgruppen und Freikorps, deren Offiziere ihren Einsatz nicht selten mit dem Leben bezahlten.<sup>39</sup> Die beiden bekanntesten Gestalten des preußischen Widerstands waren

---

<sup>39</sup> Vgl. Veit Veltzke (Hg.), Für Freiheit – gegen Napoleon. Ferdinand von Schill, Preußen und die deutsche Nation, Köln, Weimar und Wien 2009.

Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772–1806), ein Neffe Friedrichs des Großen, und der Major Ferdinand von Schill (1776–1809), der zum vaterländischen Helden wurde, als er im Dezember 1808, eine Woche nach dem Abzug der französischen Besatzung, an der Spitze der preußischen Truppen unter dem Jubel der Bevölkerung in Berlin eintritt. Beide sind als mögliche Vorbilder für die Homburg-Figur genannt worden. Beide sind im Kampf gefallen und beiden drohten Kriegsverfahren wegen Insubordination.

Die Ereignisse dieser Jahre erlauben es, das Todesurteil gegen Homburg aus zeitgeschichtlicher Perspektive zu bewerten. Insubordination als militärisches Handeln gegen ausdrückliche Befehle, wie im Fall Homburgs, war in Preußen nach Jena und Auerstedt ein aktuelles Thema.<sup>40</sup> Die politische Haltung des Königs, die sich bis 1812 nicht wesentlich geändert hat und dann auch nur durch einen Akt der Insubordination des Grafen Yorck von Wartenburg ein jähes Ende fand, stieß auf immer schärfere Kritik bei Teilen der Bevölkerung und besonders im Offizierskorps. Erschießungen aufständischer Offiziere wurden von französischen Behörden angeordnet; Todesurteile preußischer Kriegsgerichte wegen Insubordination sind mir aus diesen Jahren nicht bekannt. Jeder vaterländisch gesinnten Leser musste den Eindruck haben, dass das Todesurteil gegen Homburg, das der Kurfürst fällt, noch bevor ihm die näheren Umstände bekannt waren, ein außerordentlich hartes Urteil war,<sup>41</sup> das an das grausame Urteil erinnerte, das König Friedrich Wilhelm I. 1730 gegen Katte verhängt hatte. Was für Folgerungen die Leser daraus ziehen sollten, bleibt offen.<sup>42</sup>

Als »Prinz Friedrich von Homburg« schließlich 1821 im Druck erschien und im selben Jahr in Wien uraufgeführt wurde, zehn Jahre nach Kleists Tod, hatten sich die politischen Verhältnisse grundlegend verändert. Die »mancherlei Beziehungen« (DKV IV, 496), auf die Kleist in seinem Brief an Reimer anspielte, konnten nicht mehr verstanden werden oder fanden kein Interesse mehr.

---

<sup>40</sup> Vgl. Jochen Strobel, Adel auf dem Prüfstand. Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«. In: KJb 2005, S. 216–232, bes. S. 226ff.

<sup>41</sup> Alle historisch Interessierten wussten, dass der Prinz von Homburg in Fehrbellin zu früh angegriffen hatte, jedoch deswegen weder gerichtlich belangt noch erschossen worden war.

<sup>42</sup> Die Beurteilung wird dadurch erschwert, dass wir nicht wissen, wann Kleist die Arbeit am »Prinz Friedrich von Homburg« beendet hat. Der übliche Zeitansatz, 1807–1810, kann sich nur auf unsichere Zeugnisse stützen. Sicher ist, dass Kleist das Drama, »das ich jetzt eben anfangen, abzuschreiben« (DKV IV, 496), am 21. Juni 1811 Reimer anbot. Das erste sichere Zeugnis für das Vorhandensein eines abgeschlossenen »Homburg«-Manuskripts ist der Brief Marie von Kleists an Prinz Wilhelm von Preußen vom 3. September 1811 – knapp drei Monate vor Kleists Tod –, dem sie das sogenannte »Widmungsexemplar« beifügte. Vgl. LS 507a. und Seebas Kommentar (DKV II, 1159f.).

## V. Der Schluss

Der erste Teil der Schlusszene ist eine genaue Wiederholung der Anfangsszene. Erst in dem Moment, als Natalie dem Prinzen den Kranz aufsetzt, gehen die beiden Szenen auseinander. Am Schluss ist es Natalie, die die Pantomime des Kurfürsten unterbricht, und zwar durch eine sehr ungewöhnliche Geste: Sie ergreift Homburgs Hand und »drückt [sie] an ihr Herz« (vor Vs. 1852).<sup>43</sup> Wie die Anwesenden darauf reagieren, erfahren wir nicht mehr. Nur Homburgs Reaktion wird geschildert: »Der Prinz fällt in Ohnmacht« (vor Vs. 1852). So entzieht er sich dem Fortgang der Handlung.

Am Schluss wird der Prinz begnadigt. Die Begnadigung kann nur vom Kurfürsten ausgehen, durch sein Wort oder durch einen symbolischen Akt. Der Kurfürst spricht jedoch bis zu Homburgs Ohnmacht kein Wort. Die Pantomime mit dem Kranz kann nicht die Begnadigung sein; denn die gab es am Anfang auch und war dort Teil eines zweifelhaften »Scherz[es]« (Vs. 1653). Das Gnadenrecht des Souveräns war ein hohes Rechtsgut, das nicht dadurch ausgeübt werden konnte, dass eine junge Dame einem jungen Herrn einen Kranz aufsetzt.<sup>44</sup> In Preußen gab es jedoch ein »Symbol, an dem für jeden sichtbar war, ob ein Offizier die »Gnade« des Obersten Befehlshabers besaß oder nicht. Als Homburg verhaftet wurde, genügte der Befehl: »Nehmt ihm den Degen ab.« (Vs. 750) Als der Kurfürst dem Prinzen in seinem Brief die Begnadigung in Aussicht stellte, schrieb er: »[G]leich den Degen schick' ich euch zurück.« (Vs. 1313) Wenn es die Absicht des Kurfürsten gewesen wäre, Homburg zu begnadigen, hätte er ihm seinen Degen anstelle des Kranzes mitgebracht.<sup>45</sup> Der Prinz wird bis zum letzten Moment in dem Glauben gelassen, dass er erschossen werden soll. Das Merkwürdige ist: Nicht nur die Forschung, auch die beteiligten Personen scheinen nichts zu vermissen. Das hängt offenbar mit den Eigentümlichkeiten der Schlussgestaltung zusammen. Seit dem Ausbruch des Jubels scheinen alle von einer totalen Amnesie befallen zu sein. Alles, was vorher die Gemüter beschäftigt hatte, ist wie weggefedert.

Während der Prinz von Homburg in Ohnmacht liegt, spricht der Kurfürst seine ersten und letzten Worte in dieser Szene: »Laßt den Kanonendonner ihn erwecken!« (Vs. 1853)<sup>46</sup> Das Mittel wirkt; der Prinz wacht auf und spricht seine letzten Worte: »Nein, sagt! Ist es ein Traum?« (Vs. 1856) Nach Kottwitz' »rätselhafter«

<sup>43</sup> Die Leser konnten bemerken, dass diese Geste spiegelbildlich zu einer Geste des Prinzen steht: Als die Kurfürstin und Natalie die (falsche) Nachricht vom Tode des Kurfürsten erhalten, fällt die Kurfürstin in Ohnmacht, während Homburg Natalies »Hand gerührt an sein Herz« legt (vor Vs. 567).

<sup>44</sup> Vgl. die juristische Dissertation von Just, Recht und Gnade (wie Anm. 7), bes. S. 67ff. Zuletzt Remigius Bunia, Vorsätzliche Schuldlosigkeit – begnadete Entschuldigungen. Rechtsdogmantik und juristische Willenszurechnung in »Der Prinz von Homburg« und »Die Marquise von O...« In: KJb 2004, S. 42–61.

<sup>45</sup> Auch das Zerreißen des Todesurteils ist keine Ausübung des Gnadenrechts. Die Gnade liegt außerhalb der Prozessführung.

<sup>46</sup> Dieser Befehl ist nicht ohne Ironie: Durch Schüsse soll der Prinz in sein »neues Leben« erweckt werden, genau wie er es erwartet hatte, als Stranz ihm die Augenbinde abnahm; nur dass er auf Gewehr kugeln gefasst war.

Antwort<sup>47</sup> beginnt der vaterländische Abschluss des Ganzen mit dem Zitat aus Schillers ›Reiterlied‹: »Ins Feld! Ins Feld!« (Vs. 1857) Es folgt der vielstimmige Chor mit dem martialischen Schlussvers, der von »ALLE[N]« (Vs. 1858) gesprochen wird.<sup>48</sup>

In dem gemeinsamen ›höheren‹, vaterländischen Aufschwung scheinen alle Gegensätze und Widersprüche aufgelöst zu sein; denn offenbar sind mit dem Schluss alle zufrieden gestellt. Die Offiziere sind glücklich über die ›Begnadigung‹ des Prinzen; der Kurfürst scheint sich am Ziel seiner Wünsche zu sehen. Mit diesem Schluss können sich auch die Zuschauer wohl fühlen. Wer auf eine vaterländische Versöhnung gewartet hat, kommt auf seine Kosten. Wer mit dem Prinzen sympathisiert hat, kann sich bestätigt fühlen. Wer für den Primat von Gesetz und Ordnung eingetreten ist, wird nicht ganz enttäuscht.

Zweifel daran, dass am Ende des ›Homburg‹ eine glückliche Auflösung aller Konflikte und eine Versöhnung der Gegensätze erreicht sei, sind immer wieder geäußert worden – am schärfsten wohl von Bertolt Brecht –, ohne jedoch die ›herrschende Meinung‹ (wenn dieser juristische Begriff hier passend erscheint) erschüttern zu können.<sup>49</sup> Auch wenn man die vaterländische Begeisterung am Schluss ernst nimmt, kann einen bei dem alles Abgründige übertönenden Jubel schon das Grauen überkommen, wenn so ein Drama endet, das so viele Wunden aufgerissen und so viele Widersprüche unerklärt gelassen hat.

Als der Kanonendonner erschallt, liegt der Prinz ohnmächtig auf der Bühne. Als er aufwacht, kümmert sich niemand mehr um ihn. Die Aufführungsgeschichte des ›Homburg‹ zeigt, dass man bis heute nicht recht weiß, wie man damit umgehen soll. Kleists lakonische Dramenschlüsse sind berühmt. Sein letztes Drama mutet den Zuschauern besonders viel zu. Das ›In-Staub-mit-allen-Feinden-Brandenburg‹ ist das letzte Wort. Nicht einmal eine Bühnenanweisung gibt es danach.

Wir besitzen ein zeitgenössisches Zeugnis, das uns sagt, wie ein Offizier, der gerade erschossen werden soll, darauf reagiert, wenn er in letzter Minute begnadigt wird. Der spätere preußische Generalleutnant Karl von François (1785–1855), der 1808 als junger Offizier in württembergischen Diensten zum Tode

---

<sup>47</sup> Ausgehend von Kottwitz' Worten: »Ein Traum, was sonst?« (Vs. 1856) sind immer wieder Versuche gemacht worden, das ganze Drama als Traumspiel zu deuten. Wenn alles ein Traum war, lassen sich alle Konflikte und Widersprüche märchenhaft lösen. Dann gilt auch: Alles war Spiel. Alles war Poesie. Dann braucht man nichts mehr ›ernst‹ zu nehmen. Was damit gewonnen wäre, steht dahin.

<sup>48</sup> Die oft gestellte Frage, wer mit »ALLE« gemeint ist, lässt sich offenbar nicht präzise beantworten. Wollen auch die Damen alle Feinde in den Staub werfen?

<sup>49</sup> Die jüngste kritische Stimme, die den ›Homburg‹ als ›Erziehung zum Untertan‹ interpretiert, stammt von Herbert Kraft, Kleist. Leben und Werk, Münster 2007, S. 141–146. Eine Lesart, die von den meisten – wie es Georg Geismann 1978 formulierte – für ›völlig abwegig‹ gehalten wurde und wird; vgl. Georg Geismann, Ein Sommernachtstraum vom ewigen Frieden. Interpretation und Paraphrasen zu Heinrich von Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg‹. In: Der Staat 17 (1978), S. 205–232. Deutliche Zweifel an einem Versöhnungsschluss klingen auch in anderen neueren Arbeiten an, werden aber meistens nicht näher ausgeführt.

verurteilt worden war (weil er gegen einen höheren Offizier den Degen gezogen hatte), aber kurz vor der Erschießung vom König von Württemberg begnadigt wurde, berichtet darüber in seinen 1873 veröffentlichten »Erinnerungen eines preußischen Generals«. Er schildert dort sein letztes Gespräch mit dem Geistlichen, der ihn zur Hinrichtung begleiteten sollte:

Ich versank in stille Betrachtung. Wunderbar war es mir zumute, als ob meine Seele sich schon von allen Erdenbanden löste, wie ein Vogel hoch in den Lüften schwebte und das Treiben der Welt nur noch von Ferne in einem bis zur Winzigkeit verkleinerten Maßstabe erblickte. Es schlug fünf Uhr. – Noch eine Stunde [...].<sup>50</sup>

Als man ihm die Binde abgenommen hatte und die Soldaten ihre Gewehre fertig machten, traf der Befehl des Königs ein, der ihn begnadigte und zugleich zu weiterer Kerkerhaft verurteilte. Da heißt es in den »Erinnerungen eines preußischen Generals«:

[I]ch konnte keine Freude darüber empfinden. Der Zeitpunkt war vorüber, so schien es mir, wo selbst der König das Recht hat, Gnade zu üben. Stumm schüttelte ich den Kopf, als der gute Geistliche mir unter strömenden Freudenthränen Glück wünschte. Ich hatte zu viel gelitten; meine Seele war bereits auf dem Wege nach einer andern Welt und wie eine neue Grausamkeit, härter als jede vorhergehende, empfand ich den Ruf, der sie zurückhielt.<sup>51</sup>

François konnte fliehen, schloss sich Schills Truppe an, entkam nach Dänemark und trat später in preußische Dienste.<sup>52</sup>

Anders als Homburg war François weit davon entfernt, sich gerne erschießen zu lassen. Die »Erinnerungen eines preußischen Generals« können jedoch bezeugen, wie wenig Kleist zuletzt an der psychologischen Glaubwürdigkeit seines Helden lag.

Königin Luise starb, bevor Kleist ihr das Drama widmen konnte. Der Prinz Wilhelm mochte nichts von einem Vorfahren wissen, der vor Todesangst gezittert hatte. Kleist fand keinen Verleger, der den »gefährlichen« Text zu drucken bereit war. Es dauerte noch zwei Jahre, bis Friedrich Wilhelm III. nach Tauroggen veranlasst werden konnte, den Aufruf »An mein Volk« zu unterschreiben. Es war ein kurzer Aufbruch, der bald erstickt wurde. Als »Prinz Friedrich von Homburg« endlich im Druck erschien (1821) und in Wien uraufgeführt wurde, herrschten bereits

<sup>50</sup> Ich zitiere den Text nach Samuels Ausgabe der Heidelberger Handschrift: Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel, nach der Heidelberger Handschrift hg. von Richard Samuel und Dorothea Coverlid, Berlin 1964 (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1963), S. 221–225, hier S. 222.

<sup>51</sup> Den Passus, der bei Samuel fehlt, zitiere ich nach Klaus Kanzog, Heinrich von Kleist, »Prinz Friedrich von Homburg«. Text, Kontexte, Kommentar, München 1977, S. 212. Auch Seebas Kommentar zitiert danach (vgl. DKV II, 1174f.). Kanzog zitiert nach einem Vorabdruck im »Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft« (1871/72), während Samuel nach der Buchausgabe von 1873 zitiert hat.

<sup>52</sup> Es ist möglich, dass Kleist von der Begnadigung François' erfahren hat. Die wörtlichen Anklänge an den Unsterblichkeits-Monolog im »Prinz Friedrich von Homburg« sprechen jedoch dafür, dass der General oder die Herausgeberin seiner Memoiren die Erinnerungen des Generals mit Formulierungen aus ihrer »Homburg«-Lektüre ausgeschmückt haben.



die »Heilige Allianz« und die Zensur. Nur ein kleiner Teil der Stein-Hardenbergischen Reformen wurde realisiert; Preußen blieb im 19. Jahrhundert ein Untertanensstaat, in dem »Kriegszucht und Gehorsam« galten. Kleist hatte keine Chance.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Nachwort: Historiker, Juristen, Mediziner, Naturwissenschaftler und Psychologen haben die Kleistforschung durch ihre Beiträge auf mannigfache Weise bereichert. Wenn jedoch ein Fachfremder über Kleist schreibt, der nicht sein eigenes Fachwissen einbringt, der kann sich kaum auf etwas anderes berufen als auf die freundlichen Worte von Hans Joachim Kreutzer in seiner »Vorbemerkung« zum ersten Band des Kleist-Jahrbuchs für das Jahr 1980, wo er geschrieben hat: »[K]ein Organ ausschließlich für Wissenschaftler« sollte das neue Forum werden; es sollten auch andere »als Autoren und Leser in Betracht kommen.« (Hans Joachim Kreutzer, Vorbemerkung. In: KJb 1980, S. 7f., hier S. 8) Ich bin einer von denen. Dass ich vor 60 Jahren den »Prinz von Homburg« auswendig konnte, verleiht mir keine Autorität. Ich habe schon damals alles gelesen, was ich finden konnte. Manches von der älteren Forschung ist nach meiner Einschätzung zu Unrecht vergessen, wie das Buch von Hans Matthias Wolff von 1947 (Hans M. Wolff, Heinrich von Kleist als politischer Dichter, Berkeley und Los Angeles 1947). Neue Impulse gingen von den beiden berühmten »Homburg«-Inszenierungen in Paris (1951) und in Berlin (1972) aus; ich gehöre zu den (heute sicher nicht mehr sehr zahlreichen) Menschen, die beide Aufführungen gesehen haben. Das Überraschendste war für mich der Kurfürst in Paris, der als komisches Männchen auf der Bühne herumtänzelte: ein Schlag ins Gesicht der preußischen Glorifizierung dieser Figur. Ich habe die »wilde« Zeit der »Homburg«-Forschung in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erlebt, als die gegensätzlichsten Interpretationen kompromisslos gegeneinander gestellt wurden: Während die einen von der Harmonie von Traum und Wirklichkeit schwärmten und die Überwindung aller Konflikte in der Idee eines besseren Staates bewunderten, sprachen die anderen von »Foltermethoden« und »Scheinhinrichtung« des armen Homburg, dem das »Rückgrat gebrochen« wird in diesem »unterwürfigsten Schauspiel Kleists«. (Diese Wortfetzen entnehme ich dem Forschungsbericht von Bernd Hamacher, »Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?« 25 Jahre »Homburg«-Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion, 1973–1998. In: Heilbronner Kleist-Blätter 6, 1999, S. 9–67, hier S. 23f.) Danach ist es zunehmend stiller geworden um Kleists letztes Drama. In den Literaturgeschichten und den biographischen Darstellungen wird meistens von einem versöhnlichen und harmonischen Schluss des »Homburg« gesprochen. Mehrere Aufsätze aus den letzten Jahren lassen jedoch erkennen, dass die Kleistforschung inzwischen viel differenzierter urteilt. Wenn es dem hier Vorgelegten gelingt, die Verunsicherung der »Homburg«-Interpretation noch etwas zu vergrößern, hat es sein Ziel erreicht.

POLITIK DER STARKEN  
ABHÄNGIGKEITEN  
Kleists Stumpfheitslehre

I.

Ich habe an Kleist keinerlei historisches Interesse. Er erweckt aber den Verdacht, er könnte ein brauchbarer Autor sein – schon durch die Art, wie er sich selber Stoffe, Diskurse, Formate, Dynamiken nutzbar zu machen pflegte (die Kleist'sche Anekdote scheint mir die umschweifloseste Form einer Nutzung, das ruppige, radikalpragmatische Pendant zu der von Novalis geschätzten poetischen Ökonomie von etwas, das »absolut kurz«<sup>1</sup> ist). Im Folgenden lese ich einige der schon so oft analysierten und interpretierten Kleist'schen Texte mit der etwas brutalen Frage: Können wir das, was sich bei Kleist als Denken eines politischen Handelns abzeichnet, heute, im 21. Jahrhundert, gebrauchen? Die Antwort wird, um keine unnötige Spannung aufkommen zu lassen, lauten: Nein, danke, dann doch nicht. Aber es wird knapp werden.

Ich möchte zunächst nicht von einem einzelnen Text ausgehen, sondern von einem Eindruck, der entstanden ist, nachdem ich eine ganze Reihe Kleist'scher Texte quasi wie die Artikel einer Zeitung gelesen hatte: Es scheint kaum je darauf anzukommen, *was* jemand tut, sondern darauf, dass etwas getan wird. Und auch wenn man versucht, in diesem *Dass* – dessen Effekte Kleist oft spektakulär inszeniert, während sein Sichereignen in einem psychischen, raumzeitlichen, erzähltechnischen oder sprachlichen Off mehr oder weniger verschwindet, im Launischen Zuflucht nimmt, aus der Ferne eines fassungslosen Mitbekommens von Berichten schief vergegenwärtigt wird oder sich unter dem Interesse eines mit Bindestrichen gesperrten Satzbaus ins Unursprüngliche zergliedert – ein bestimmtes *Wie* auszumachen, trifft man da, wo der Bestimmungspunkt für ein *ethos*, eine Haltung, wäre, auf eine eigensinnige Stumpfheit: Die meisten Helden Kleists sind »Charaktere« nicht dadurch, dass sie angesichts der Zufälle, die sie hierhin oder dorthin schubsen, durch die Art und Weise ihres Antwortens irgendeine ausgezeichnete menschliche oder auch unmenschliche Größe an den Tag legten. Sie verhalten sich weder

---

<sup>1</sup> Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 2: Das philosophische Werk I, Stuttgart 31981, S. 569, Nr. 207.

sehr klug oder gewitzt,<sup>2</sup> noch hebt ihre Treue zu anderen oder sich selbst sich von einem Verrat ab (ja, sie sind nicht einmal *konsequent im Sich-Verraten*, ihre Grillen konvertiert keine Dialektik in das Prinzip einer »nicht-identitären« Subjektivität). Alles, was sich gerechterweise über sie sagen lässt, ist: Es passiert etwas, und sie tun etwas.<sup>3</sup> Die an Indifferenz grenzende Wankelmütigkeit der von Kleist konstruierten Entwicklungen gegen das Was des Tuns und die Stumpfheit seines Wie legen wiederum etwas frei, was bei keinem anderen Autor, den ich kenne, mit solcher Schärfe verschlägt: die Wirklichkeit des Vollziehens. Beobachte ich Kleists literarische Experimente mit dem Blick eines immer disziplinloser werdenden Forschers, der zwischen politischer Philosophie, Organisationstheorie, Performance Studies und verschiedenen Diskursen reflektierter künstlerischer Praxis das politische Handeln sozusagen in seiner performativen Muskulatur und Ennervierung untersucht, so tritt für mich eine *Schärfe der Verwirklichung* selbst in Erscheinung. Und sie gleicht – mit einer Disneyland-mittelalterlichen, pseudo-Kleist'schen Trope gesprochen – der Schärfe eines rostigen, von Kerben übersäten und durch diesen Wechsel von rauen und geschliffenen Stellen noch gemeiner schneidenden, das Geschnittene hier und da aufreißenden Schwertes.

Um diesen Zugang Kleists zum Handeln zu bezeichnen, erscheint mir ein Wort besonders passend und besonders unpassend, das die Philosophie aus der Aristoteles-Übersetzung kennt: *Verwirklichungsbewegung*. Das Wort übersetzt bei Aristoteles den Begriff der *energeia*. Es ist zumindest eine der vorgeschlagenen Übersetzungen, und es offenbart seine Präzision vor allem in einer Passage der »Nikomachischen Ethik«, die erklärt, was es mit der *praxis* auf sich hat (wobei sich, wie Hannah Arendt und andere bemerkt haben, bei Aristoteles andeutet, dass im Zeichen einer Ethik der *praxis* die Vorzüglichkeit des politischen Handelns dieselbe ist wie die des künstlerischen Ausführens).<sup>4</sup> Aristoteles erläutert die Eigentümlichkeit des politischen Handelns, indem er die *praxis* von der *poiesis*, dem herstellenden Hervorbringen, unterscheidet: Die *poiesis* hat ihr Ende, ihren Zweck außerhalb ihrer selbst, denn sie zielt auf die Anfertigung von etwas; und dieses Etwas, der hergestellte Gegenstand, wird sodann von der Tätigkeit, die ihn hervorgebracht hat, ablösbar sein. Die *praxis* hingegen hat ihr Ende, ihren Zweck in sich selbst, in ihrer *energeia*, ihrer Verwirklichungsbewegung.<sup>5</sup> Im Zusammenhang mit der Verwirklichung von einer *Bewegung* zu sprechen, soll nachvollziehbar machen, inwiefern sich dem Handelnden *in* dem Zur-Wirklichkeit-Bringen, das Handeln

---

<sup>2</sup> Mit Ausnahme vielleicht Herrmanns und des Dorfrichters Adam (dem sein Witz allerdings wenig hilft).

<sup>3</sup> Aus Kleist sei jemand geworden, »der sich nicht mehr dafür interessiert, wie unter Menschen gehandelt werden soll, sondern wie unter Menschen gehandelt wird«, schreibt Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik. In: KJb 1999, S. 25–40, hier S. 25.

<sup>4</sup> Vgl. Aristoteles, Nikomachische Ethik, 1098a; zum Virtuosen als gemeinsamer Größe von Politik und Kunst vgl. Hannah Arendt, Freiheit und Politik. In: Dies., Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I, München 2000, S. 210–226, bes. S. 206f.

<sup>5</sup> Vgl. Aristoteles, Nikomachische Ethik, 1139a ff.

ausmacht, ein »so oder so ... oder so ...« eröffnet, eine Mehrzahl von *Richtungen*, die er einschlagen kann. Das Einschlagen der Richtung gibt charakterlich den Ausschlag für die Richtigkeit eines politischen Handelns: Damit ein solches Handeln richtig im vollen Sinne sei, kommt es ebenso darauf an, ob es die Persönlichkeit des Handelnden in ruhmestwürdiger Weise zur Geltung kommen lässt, wie auf das, was wir heute sachliche und kommunikative Richtigkeit nennen würden. Laut Aristoteles ist Richtigkeit der einzige dem Handeln angemessene Maßstab, da politisches Handeln nicht zur Sache einer Wissenschaft taugt, denn es vollzieht sich mitten im Veränderlichen, hat es mit dem zu tun, was »so und auch anders sein kann«, so dass ein praxisimmanentes Kriterium an die Stelle des Wahrheitsanspruchs tritt: eine Richtigkeit, die die Ein- und Ausrichtung der Verwirklichung wie die einer Bewegung ermittelt.

Ich beabsichtige keineswegs, Kleist »mit Aristoteles« zu lesen. Eher lässt sich durch Kleist etwas vom *un-ethischen Kern* der aristotelischen Bestimmung erkennen: Gerade weil diese die *praxis* von äußeren Zielen emanzipiert und ihr Bestes in ihrem Vollzug verortet, hängen darin die Handlung und der Charakter desjenigen, der zur Instanz des Handelns wird, auf eine Weise zusammen, die keins von beidem zum verlässlichen Fundament des anderen zu machen gestattet. Handlung und Handelnder sehen sich gleichermaßen an die Evidenz des Richtigen ausgeliefert. Die von Kleist in seinen Schriften erörterten und dramatisch, erzählerisch, redakteurisch (eher als redaktionell) durchgespielten Handlungsstrategien kehren diese Evidenz des Richtigen als Selbst-Evidenz in der Abgründigkeit dessen hervor, was um 1800 »Selbst« heißt: Abgründigkeit einer zugleich tödlich leeren und mit Leben übervoll gepfropften Insistenz gerade da, wo es nichts gibt, *worauf* man insistieren könnte.

In zumindest dreierlei Hinsicht aktualisiert das *Dass* des Handelns bei Kleist ein perverses Potenzial des aristotelischen Richtigkeitsdenkens: erstens, indem es den eigentlich moralischen Teil der »Nikomachischen Ethik« – die Empfehlung, angesichts fehlender objektiver Kriterien im Durchgang zwischen den Extremen das Mittlere, Gemäßigte zu wählen – so unbekümmert in den Wind schlägt, wie diese Ethik es *in praxi* erlaubt. Zweitens zieht Kleist gern wissenschaftliche Vergleiche heran, um Phänomene zu erklären, die in den Bereich der *praxis* gehören, wobei seine willkürliche Verwendung der Wissenschaft eher deren Wissen mit in den Abgrund selbstevidenter Richtigkeit zieht, als diese in jenem zu objektivieren (ohnedies ist der Herkunftsort dessen, was Kleist an wissenschaftlichen Evidenzen aufruft, das Schaugewerbe: Es sind die Verblüffungseffekte vorgeführter Experimente auf der ökonomisch-sozialen Agora des Marktplatzes<sup>6</sup>). Drittens – und dieser Spur werde ich hier weiter folgen – zählt Kleist nicht nur zu denen, die um

<sup>6</sup> Das Verhältnis Kleists zur populären »Experimentalwissenschaft« seiner Zeit behandeln u.a. Roland Borgards, »Allerneuerster Erziehungsplan«. Ein Beitrag Heinrich von Kleists zur Experimentalkultur um 1800 (Literatur, Physik). In: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert, hg. von Marcus Krause und Nicolas Petthes, Würzburg 2005, S. 75–101; Sibylle Peters, Die Experimente der »Berliner Abendblätter«. In: KJb 2005, S. 129–141; dies., Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003.

1800 die Unterscheidung von Handeln und Herstellen, die Aristoteles so wichtig war, sozusagen systematisch vergessen. Vehementer als die Romantiker zeigt er, dass die Preisgabe aller anderen Bewertungskriterien zuliebe der Selbst-Evidenz eine solche Unterscheidung in ihrer neuzeitlichen Epoche *unwünschbar* werden lässt. Je waghalsiger sich das Handeln in die nackte Evidenz seines *Dass* wirft, sich die Kräfte des Begehrens nach dieser Evidenz selbst zunutze macht, desto unauflöslicher verschmilzt es mit einem Herstellungsprozess. Schlegel und Novalis werkeln mit dem Feingespür philosophischer Ingenieure, die *avant la lettre* schon etwas von Kybernetik verstehen, an einer perfekten Balance von *praxis* und *poiesis* in einem autoreflexiv organisierten Weltausdifferenzierungsverfahren, das auch das Gemeinwesen pflanzengleich zwischen Blüte und Frucht oszillierend zur Entfaltung anregt. Die Kontrolle ist dabei an das systemlose System abgegeben, das Verfahren strukturell glücklich. Kleist dagegen geraten Handeln und Herstellen an einem Punkt ineinander, wo es in vergleichsweise hässlicher Direktheit um die Frage der *Macht* geht – ihres Verlierens und (Wieder-)Gewinnens. Er schreibt seine politische Poetik in den Begriff der *Verfertigung* ein.

Die aufschlussreichste Quelle zu Kleists Verabgründung und Abstumpfung der Richtigkeit und zu dem monströsen Hybrid einer Handlungs-Poetik, der dabei herauskommt, ist »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« – ein Text, den schon Günter Blamberger und in jüngerer Zeit Edgar Landgraf als Programmschrift zum *Improvisieren* gelesen haben.<sup>7</sup> Der Verfasser eines Briefes an einen Freund schlägt eine sehr klare und entschiedene Lösung für ein Problem vor, das reichlich diffus bleibt bzw. verschiedene problematische Situationen verknüpft, als deren gemeinsamen Nenner man noch am ehesten das »Sich-Äußern« annehmen kann. Die Lösung besteht darin, die Situation in eine der Selbstbehauptung zu überführen, wo die Anwesenheit eines anderen dem Subjekt die Kontrolle zu entwinden droht und es gezwungen ist, sie sich spontan zurückzuerkämpfen. Es gilt sich die Situation entweder eigens so einzurichten oder sich auf das Überwältigende, eine Reaktion Erheischende an der gegebenen einzulassen. Dabei befreie, so versichert der Erzähler, gerade der Kampf um die Kontrolle über diesen Ausnahmezustand mit seiner forcierten Aktualität zum Handeln. Oder genauer: befreie das (Sprech-)Handeln zum Wirklichen. Denn es ist nicht so, dass der Improvisierende plötzlich etwas hätte, was der planend Überlegende nicht hat, sondern die Gegenwart der Situation – durch die Anwesenheit des anderen des Aufschubs beraubt, den das Subjekt jederzeit gegenüber sich selbst herausholen kann – reißt ihm den Abstand des Möglichen zum Wirklichen ein. In einer Lage, da ich improvisieren muss, bin ich mit allem, was ich tue und nicht tue, *im Aktuellen ausgesetzt*. Die Verwirklichungsbewegung hat bereits unwiderruflich begonnen, und mein Reagieren (denn improvisierendes Agieren ist auf ganzer Linie Reagie-

<sup>7</sup> Vgl. Günter Blamberger, *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile?*, Stuttgart 1991, S. 12–22; Edgar Landgraf, *Improvisation. Paradigma moderner Kunstproduktion und Ereignis*, <http://parapluie.de/archiv/improvisation/kunstproduktion>; ders., *Improvisation as Art. Conceptual Challenges, Historical Perspectives*, London und New York 2011, bes. das Kapitel »Improvisation, Agency, Autonomy. Heinrich von Kleist and the Modern Predicament«, S. 109–140.

ren) muss unverzüglich sein. Unverzüglich heißt, jenseits aller quantitativen Minima und Maxima für die vergehenden Zeiteinheiten: es muss zu dem Jetzt aufschließen, das die situativ, durch die Anwesenheit des anderen, bestimmte Gegenwart ständig vor mir herzieht. Der andere ist ein Antagonist des Aufschubs; er verkörpert eine prinzipielle Ungeduld, eine Knappheit der Zeit, weshalb es nicht darauf ankommt, dass er etwas von der Sache versteht, um die es geht, wohl aber auf die Beziehung zu dem, den er zum Improvisieren nötigt: auf die realen oder imaginären Machtverhältnisse zwischen ihnen, auf das Ineinandergreifen des Persönlichen und des Sozialen oder Politischen in der Konstellation, in der das Extemporieren stattfindet.<sup>8</sup>

Blamberger warnt davor, die Relevanz des anderen für die »aggressive Verteidigung der Autonomie des Redners«<sup>9</sup> zu unterschätzen: »Die Bedeutung des Gegenübers wird vermutlich deshalb als gering eingeschätzt, weil Kleist einleitend betont, daß er »nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein« brauche und der Wortführende seiner Zwischenfragen nicht unbedingt bedürfe.«<sup>10</sup> Tatsächlich erfüllt der andere seine Funktion eines bedrohlichen Zeitverknappers ebenso gut als Projektionsfigur. Kleists Beispiele verwischen die Grenze zwischen der realen Intervention des Gegenspielers und einem bloß zugeschriebenen Willen zu intervenieren. So platziert eine Beschreibung die Schwester hinter dem mit einem Rechtsproblem oder einer algebraischen Aufgabe befassten Erzähler. Ihre Anwesenheit treibt ihn zum Reden und an einer heiklen Stelle zum Weiterreden, indem sie durch eine Bewegung droht oder zu drohen scheint, ihm ihr Gehör zu entziehen:

Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestrenktes Gemüth wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt. (BKA II/9, 28)

Um diese Dramaturgie des Erregtseins zu analysieren, bedürfte es wohl auch einiger biographischer Rückschlüsse bezüglich des Verhältnisses Kleists zu seiner Schwester (das Beispiel ist jedenfalls keineswegs *harmloser* als das des Fuchses, der um sein Leben reden muss<sup>11</sup>). Das Arrangement instrumentalisiert das Begehren

<sup>8</sup> »Wesentlich ist dann allerdings, daß Kleist alles Spracherfinden zuletzt den Strategien der Macht, den Mechanismen der Gewalt – im Grunde also der Kriegsführung entspringen läßt.« (Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1994, S. 13–29, hier S. 16)

<sup>9</sup> Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen (wie Anm. 7), S. 15, Anm. 4.

<sup>10</sup> Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen (wie Anm. 7), S. 13

<sup>11</sup> »Harmlos ist die Probe nur dann, wenn sie aus freien Stücken geschieht und der Redner seinem Gegenüber von vornherein überlegen ist. Das ist der Fall bei den ersten beiden Exempeln: Kleists mathematischen Inspirationen vor seiner Schwester und Molières literarischen vor seiner Magd.« (Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen, wie Anm. 7, S. 13; ähnlich: Michael Rohrwasser, Eine Bombenpost. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben. In: Text + Kritik: Sonderband Heinrich von Kleist, hg. von

in einem Szenario des (Sich-)Entziehens, jener Bewegung, in der das Begehren am stärksten ist. Es ist dies eine Option, das zu tun, was die in »Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden« behandelten Situationen allesamt auszeichnet: eine *starke Abhängigkeit* einzuführen. Diese starke Abhängigkeit, die mit dem zu Vollbringenden inhaltlich nichts zu tun zu haben braucht, befreit zum Wirklichen, und diese Befreiung, so wie die Textpassage zur Schwester sie anhand von Indizien wie »unartikulierte Töne«, in die Länge gezogene Verbindungswörter und überflüssige Appositionen körperlich erfahrbar werden lässt (BKA II/9, 28), ist ein durchaus gewaltsamer Vorgang: Sie überwältigt von außen her jene inneren Bindungen eines (Als-)Souverän-reden-Wollens, die die Rede im Möglichen zurückhalten und gerade denjenigen, der zu viel und zu klar weiß, zu vermögend in der Sache ist, zur Stummheit verurteilen.

Der Vergleich des Erzählers mit einem General deutet schon an, dass die Szene im Schreibzimmer im Hinblick auf das, was sich zwischen den Beteiligten abspielt, nicht so privat ist, wie es zunächst anmutet, und die Intimität zwischen Bruder und Schwester Kräfte beherbergt, die dem Politischen keineswegs heterogen sind. Auf eine Szene der Politik übertragen, präsentiert sich dasselbe Handlungsmodell so: Mirabeau wird vom Zeremonienmeister (dem Repräsentanten dessen an der Monarchie, was die souveräne Herrschaft in eine Ordnung geregelter Abläufe übersetzt<sup>12</sup>), der nach Aufhebung der Generalstände am 23. Juni 1789 noch einmal in den Sitzungssaal zurückgekehrt ist, gefragt, ob er und die anderen Abgeordneten den Befehl des Königs, die Versammlung zu beenden, vernommen haben. Seine Reaktion ist zunächst ein reflexhaftes Ja, einfach nur die richtige Erwiderung in einem simplen Sinne von richtig: sachlich korrekt und kommunikativ angemessen. Doch dann erzählt Kleist, indem er seine eigenen Sätze, reagierend und kommentierend, zwischen die Mirabeaus schaltet, wie jener über eine Verlängerung und Wiederholung der bejahenden Reaktion (das »Ja-Ja« eines Nietzsche'schen Esels, wenn man so will), ohne zu wissen, »was er will«, zu einer Gegenfrage gelangt: »Doch was berechtigt Sie« – fuhr er fort, und nun plötzlich geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf – »uns hier Befehle anzudeuten? Wir sind die Repräsentanten der Nation.« Und anstatt auf eine verbale Antwort des Zeremonienmeisters zu warten, setzt der Redende selber fort, bekräftigt, vergrößert, verallgemeinert diese Selbstbestimmung in der Form eines »Wir sind ...« in den Satz: »Die Nation giebt Befehle und empfängt keine« – und fügt dann noch in der rhetorischen Figur einer Verdeutlichung (»Und damit ich mich Ihnen ganz deutlich erkläre«) das hinzu, was die Rede in der Tat zu einer *Erklärung* macht, zu einer Verdeutlichung nicht nur im Sinne des Erläuterns, sondern auch in dem der Deklaration – was den anderen zugleich zum Boten und Repräsentanten eines Fein-

---

Heinz-Ludwig Arnold u.a., München 1993, S. 151–163) Das unterschätzt die Gewalt der im Konsensuellen freigesetzten Zwänge, mehr noch die Ambivalenzen der Machtverhältnisse zwischen »Überlegenen« und »Unterlegenen«.

<sup>12</sup> Der Zeremonienmeister ist hier quasi der »Engel des Königs« – im Sinne von Agambens Annahme einer Instanz, die souveräne Macht in effektive Ordnung übersetzen muss. Vgl. Giorgio Agamben, Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung (Homo sacer II.2), Berlin 2010, S. 174ff.

des erklärt: »so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsre Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden.« (BKA II/9, 29)

Dabei verdeutlicht Kleist, dass Mirabeau während dieser improvisierten Rede, die binnen weniger Sätze von einer höflich-konventionellen Bestätigung zur Deklaration eines revolutionären Kampfes und Erhebung der »Nation« zur neuen souveränen Instanz führt, nicht allein auf sich selbst reagiert habe, vielmehr der andere, der Zeremonienmeister, als Partner in der Improvisation weiterhin gegenwärtig und wirksam gewesen sei. Nicht mehr mit Worten jedoch, sondern mit gestischen und mimischen Signalen. Wie die gespürte, halb wahrgenommene, halb imaginierte Bewegung der Schwester im Rücken sind es auch hier Bewegungen – »Vielleicht [...] das Zucken einer Oberlippe [...] oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette« (BKA II/8, 29) –, die den Improvisationsprozess katalysieren, dazu beitragen, etwas auszulösen, was seine Konsequenzen schließlich als Akt einer revolutionären Herausforderung des alten Souveräns bewahrheiten wird. Und auch hier reduziert die Rekonstruktion des Geschehens den anderen auf eine Anwesenheit an der Schwelle zwischen Realem und Imaginärem: Ebenso wenig wie die Schwester erhält der Zeremonienmeister Gelegenheit, seinerseits unzweifelhaft wirklich zu reagieren. Seine Rolle einer Amme bei der Geburt der revolutionären Ermächtigung aus dem um seine Souveränität als Redner ringenden Selbstbehauptungsgestotter eines überraschten Abgeordneten schließt ihn in ein unaufhebbares *Vielleicht* ein. Die entschlossene Bewegung hin zum Wirklichen, die der Ausnahmezustand auf der einen Seite provoziert, lässt auf der des anderen alles fraglich, alles bizarr, zugleich rätselhaft und gleichgültig werden.<sup>13</sup>

Hinter dieser Instrumentalisierung, die einen Ausnahmezustand herbeiführt oder dort aufsucht, wo er wirklich eingetreten ist und wo die »Kontrolle *über* den Ausnahmezustand« immerzu erst *in* den Reaktionen auf das darin Ausgemachte zu erkämpfen ist, steht eine Einschätzung der Zeit, die sich ähnlich in Kleists Kommentaren zu zeitgenössischen politischen Vorgängen artikuliert. »Wir hinken, seit dieser Krieg dauert, beständig, mit unsren Maasregeln, hinter der Zeit daher«, schreibt Kleist in »Über die Rettung von Österreich«. »Mit den Anstrengungen, die wir heute machen, würden wir vor drei Monaten, und mit denen, die wir nach drei Monaten machen (falls überhaupt dann noch welche zu machen wären), heute

<sup>13</sup> »Das Denken bedarf der Gegenwart des Anderen, nicht weil der Andere an der Hervorbringung des Gedankens teilnimmt, sondern weil im Gegenteil seine Rolle als potenzieller Teilnehmer eine *Bedrohung* für die Verfertigung des Gedankens darstellt. Kleists Dialektik ist pervers: Der Andere betritt die dialektische Bühne lediglich als stummes Hindernis, als Hürde auf dem Weg des Sprechers zum Wissen, aber um diese untergeordnete Rolle spielen zu können, muß er zunächst als ebenbürtig, als eigenständiger Sprecher anerkannt werden.« (Andreas Gailus, Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen. Kleist und das Ereignis der Rede. In: KJb 2002, S. 154–164, hier S. 156) Die Unterstellung der Anerkennung des anderen als Bedingung für seine Unterordnung halte ich allerdings für zu hegelianisch gedacht – dazu mehr unten im 2. Abschnitt.



gesiegt haben.«<sup>14</sup> Das Prinzip Improvisieren – das Prinzip, statt eines gemessenen Vorgehens nach Regeln und Plänen die gegenwärtige Situation in ihrer vollen Aktualität zum Maß oder Un-Maß des eigenen Reagierens zu nehmen – scheint geboten, wo die *reale Entwicklung* der Dinge sich um eine politische oder militärische *Ordnung* nicht mehr kümmert.

Kleist protokolliert in vielen seiner Texte Reibungen zwischen zwei kaum zu vereinbarenden Bestimmungen politischer Machtausübung, die sich dennoch überlagern und durchdringen: des Regierens mittels souveräner *potestas*, die sich in der Person eines Herrschers verkörpert; und des Regierens mittels der Verfahren einer politischen Ökonomie. Die Kohabitation von überkommener Souveränität und den seit Mitte des 18. Jahrhunderts immer mehr an Einfluss gewinnenden politisch-ökonomischen Regierungstechniken erfordert schwierige Übersetzungen des einen in die Sprache des anderen: Regulierende *Maßnahmen*, die auf die Dynamik von Prozessen in der Bevölkerung reagieren, müssen in herrschaftliche *Anordnungen* übersetzt werden, die den Formen der souveränen Machtausübung Genüge tun – und umgekehrt. Die Einheit der Differenz dieser beiden Machtausübungsmodi ist die *Verwaltung*. Und die Aporie von Verwaltung besteht (in gewisser Weise bis heute) darin, die Einheit dieser Differenz sein zu müssen.

Für das Handeln bedeutet diese Sphäre einer Welt des verwalteten Lebens eine doppelte Problematik: Zum einen erreicht die politische Ökonomie eine Effektivität ihrer Maßnahmen gerade in dem Maße, wie sie ihr Denken und ihre regulierenden Eingriffe vom politischen *logos* des Handelns ablöst. Die Zeit der Verwaltungsmaßnahme, der Implementierung eines steuernden Performativs, entsteht mittels einer systematischen Neutralisierung des Zeitpunkts, zu dem zu handeln wäre. Prognostik geht hier quasi unmittelbar in Archivierung über, während die archivierten Vorgänge die Datenbasis neuer Prognosen bilden.<sup>15</sup> Zum anderen beruht aber auch die Souveränität des souveränen Herrschers auf einer weitgehenden Suspendierung gerade der Verwirklichungsbewegung am Handeln. Agamben hat das betont: Die souveräne Herrschaft behauptet sich als *dynamis* – und nicht als *energeia*. Was der souveräne Herrscher tut, geschieht nicht im Hinblick auf eine Verwirklichung seiner *dynamis*; es dient vielmehr dazu, sie immerzu und immer

---

<sup>14</sup> Was sich in der bereinigten Textvariante wie ein wohldurchdachter und dann hingeschriebener Gedanke liest, offenbart sich im Manuskript als heftige Bewegung von Durchstreichungen, Er- und Versetzungen, teilweise wieder Rücknahmen – vgl. BKA II/9, 174f.

<sup>15</sup> Foucault hat diese Neutralisierung am Beispiel des sich wandelnden Verhältnisses zum Volksaufstand analysiert: Die souveräne Macht sieht sich beraten, den Aufstand zu fürchten und alles zu unternehmen, um seine Vorzeichen rechtzeitig zu erkennen und richtig zu deuten; die politische Ökonomie wertet Volksaufstände als wiederkehrende Phänomene, deren Wahrscheinlichkeit man umso eher durch umlenkende Eingriffe herabsetzen kann, wenn man aufhört, sie als Ereignis zu fürchten, und davon ausgeht, dass es ständig irgendwelche Tendenzen dazu gibt. Vgl. Michel Foucault, *Sicherheit Territorium Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I* – Vorlesung am Collège de France 1977/78, Frankfurt a.M. 2006, bes. S. 384ff.; zur Neutralisierung der Zeit im Wechsel von der Prophetie zur politisch-ökonomischen Prognostik vgl. Kai van Eikels, *Die Politik der Prognose*. In: *Prognosen über Bewegungen*, hg. von Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters und Kai van Eikels, Berlin 2009, S. 270–299.

wieder *als dynamis*, als Potenz geltend zu machen (sie von ihrer *adynamia*, dem, was in ihr an Unvermögen verbleibt, zu reinigen).<sup>16</sup> Der Ausnahmezustand gilt einem Theoretiker der souveränen Macht wie Carl Schmitt als der privilegierte Moment, um diese Macht zu bestimmen, weil die *Kontrolle über* den Ausnahmezustand das zweideutige Verhältnis der Macht zu ihrer Aktualisierung pointiert. Der Souverän, der die Kontrolle über den Ausnahmezustand hat, tritt keineswegs mit seiner Macht *in* den Ausnahmezustand *ein*; er regiert vielmehr den *Normalzustand* mittels der *Möglichkeit*, dass dieser jederzeit von ihm aufgehoben werden könne, ja möglicherweise bereits aufgehoben worden ist. Die Beschlüsse, die im Namen des Souveräns ergehen, halten sich abseits der Entscheidung zum Handeln, die eine Entscheidung für eine bestimmte Verwirklichung wäre. Diese Privilegierung des Nichthandelns gegenüber dem Handeln, der Potenz gegenüber der Aktualität teilt sich der Verwaltung mit, in deren Vollzugsform souveränes Regieren sich mit dem politisch-ökonomischen Bevölkerungsmanagement verbindet. Es gibt in der Verwaltung der Verwaltungsmaßnahmen stets eine immanente Tendenz *gegen* die Verwirklichung, eine tendenziell unendliche Suspendierung des Wirklichen. In solcher Suspendierung harrt das Souveräne im Verwaltungsapparat aus.

Auf diese Situation reagiert Kleist mit seiner Strategie der Verfertigung, die zweierlei zugleich versucht: Gegen die Trägheit der Verwaltung – *in* dieser – die Entschlossenheit zum Handeln durchzusetzen. *Und* die Souveränität, deren Identität einer Herrschaft des Potenziellen Verwaltungsträgheit in die Neuzeit schleppt, zu retten, indem er sie in eine *Handlungssouveränität* transformiert. Die Neuerfindung des politischen Handelns als Improvisation setzt die *potestas* mitten im Aktuellen aus und setzt sie damit radikal aufs Spiel. Diese Aussetzung im Aktuellen initiiert Kleist, indem er dem Subjekt, das handeln soll, genau das verschafft (oder sich selbst verschaffen heißt), wovor die Konzeption politischer Souveränität als absolute *dynamis* es unter allen Umständen bewahren will: eine starke, überwältigend starke Abhängigkeit von etwas aktuell Wirksamem. Bei dem Abhängig-Werden oder Sich-in-eine-Abhängigkeit-Begeben geht es indes niemals darum, die Handlungsmacht zu verteilen. Die allmähliche Verfertigung wird nicht, jedenfalls nicht direkt, zur Angelegenheit eines *kollektiven* Improvisierens – und der Begriff der Improvisation führte in die Irre, wenn er uns unterstellen ließe, dass der Mitspieler *konkurrenzfähig* sei.<sup>17</sup> Das ist er schon deshalb nicht, weil seine Anwesenheit die Grenze von Imaginärem und Realem zu keiner Zeit überschreitet.<sup>18</sup> Zwischen

<sup>16</sup> Vgl. Giorgio Agamben, *Homo sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a.M. 2002, S. 55–59.

<sup>17</sup> Auch bei den im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Europa populären Solo-Improvisatoren (wie den italienischen *improvisatori*, gefeierten Stegreif-Dichter/innen) stellte das Publikum stets zugleich einen Pool von Konkurrenten dar, die den Star herausforderten. Vgl. Angela Esterhammer, *Romanticism and Improvisation 1750–1850*, Cambridge 2008.

<sup>18</sup> Das Lafontaine-Beispiel scheint am ehesten in eine solche Richtung zu weisen: Von der Pest bedroht, versammeln sich die Tiere in einer Konstellation, wo es darum geht, wer von ihnen sterben muss. Der Fuchs, der das Wort ergreift, begreift die Spannung der Situation zwischen Konkurrenz und Kooperation, und seine Lösung hat offenbar deshalb Erfolg, weil sie allen anderen Tieren außer dem Esel anbietet, mit ihm bei dessen Tötung zu

dem Ich des Briefschreibers von »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« und dem Wir der Selbstempfehlung Kleists als politischer Lösungsgeber für die Rettung Österreichs steht erst einmal nur eine grammatische Operation, keine soziale.

Insofern kann, ja muss man sagen, dass die exzentrische Selbstbehauptung in der Kleist'schen Version des Improvisierens immer auch eine Selbst-Schöpfung ist: ein Herstellen der ersten Person Singular oder Plural als Instanz eines Handelnden. Indem Kleist dem Ausführen und Zu-Ende-Bringen von »Fertigung« ein »Ver-« einwurzelt, das sowohl auf Verhalten als auch auf Verwaltung verweist, wird das, was in einer Ordnung plangemäßer Exekution den Ausgangspunkt bildet – die Idee, der Einfall – zum *Gegenstand einer Produktion*. Der Erzähler spricht von der »Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft« (BKA II/9, 28). Blambergers Analyse des Textes, in der von »Schaffensprozeß«, »Selbstbehauptung«,<sup>19</sup> »Kreativitätsprobe«,<sup>20</sup> »wissenschaftlichem, literarischem oder politischem Schöpfungertum«, »schöpferisch emanzipatorische[m] Sprechakt«,<sup>21</sup> »autonomer Selbstkonstitution«<sup>22</sup> und »wissenschaftliche[r] oder politische[r] Kreativität«<sup>23</sup> die Rede ist, spiegelt diese Verwirrung-Verschränkung von *praxis* und *poiesis* wider. Wenn sie improvisiert würden, müsse das noch keineswegs heißen, dass die geäußerten Gedanken »völlig neu« seien, merkt er an.<sup>24</sup> Wirklich ist das Produkt, das Reden hier verfertigt, nicht das unableitbar Neue (das Produkt der Genialität), sondern die erneuerte Souveränität des Handelnden – wobei der Begriff der Souveränität eben durch Kleists Überschreibung des Politischen an einen Verfertigungsprozess in eine Reihe gerät mit »Agency« und »Autonomie«.

## II.

Die Pointe der Kleist'schen Verfertigungstechnik liegt also nicht in einer Öffnung der Handlungssituation für den anderen oder das Kollektiv der anderen. Kleist wählt einen unauffälligeren, gewissermaßen seitlichen Punkt für die Einführung von Vielheit (Mehrheit): Er situiert die starke Abhängigkeit, die den Kampf um

---

kooperieren. Die Betonung liegt jedoch auf »offenbar« – denn auch hier bildet die subjektive Einschätzung der Lage durch den Fuchs den unüberschrittenen Horizont der Darstellung. Kleists Art, die Fabel zu erzählen, versagt jede Schlussfolgerung darüber, was der Löwe und seine anderen Untertanen im Sinn hatten. Es kann sich keine *co-competition* etablieren, wie sie Prozesse kollektiven Improvisierens kennzeichnet. Es gibt nach dem Angebot des Löwen, sich selbst zu opfern, in dem der Fuchs, zu Recht oder Unrecht, eine für ihn möglicherweise fatale Finte vermutet, nur einen, der auf dieser Szene reagiert: ihn. Und er reagiert auf Varianten einer *imagined community*, die sich, wenn die Tiere über den Esel herfallen und ihn zerreißen, *realisiert*.

<sup>19</sup> Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen (wie Anm. 7), S. 14.

<sup>20</sup> Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen (wie Anm. 7), S. 16.

<sup>21</sup> Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen (wie Anm. 7), S. 19.

<sup>22</sup> Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen (wie Anm. 7), S. 20.

<sup>23</sup> Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen (wie Anm. 7), S. 21.

<sup>24</sup> Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen (wie Anm. 7), S. 15, Anm. 4.

die Kontrolle mit den Projektionen auf den anderen zu einer Produktivkraft für Handlungssouveränität werden lässt, in einem temporären Nachlassen der Kontrolle des Subjekts über sich selbst: einem Zustand der *Zerstreutheit*. Die starke Abhängigkeit entsteht in – wenn nicht sogar aus – einer Zerstreuung. Die Ermächtigung des Handelnden verdankt sich so gerade einer Schwächung der Selbstherrschaft, die in traditionellen Konzepten politischer Souveränität die persönliche, charakterliche Basis (oder zumindest Analogie) für die Welt-Herrschaft darstellte.

Das Beispiel Mirabeaus deutet die Zerstreutheit als Verfassung jener Situation, in der eine starke Abhängigkeit, indem sie zum Improvisieren nötigt, mitten im Herzen des Aktuellen ein souveränes Reden-Handeln hervortreibt, dezent, aber atmosphärisch sehr suggestiv an: die im Grunde ziellose Rückkehr des Zeremonienmeisters in die bereits aufgelöste Versammlung; Mirabeaus Herumsitzen oder -stehen; das halb aufmerksame »Ja« Mirabeaus auf die Frage des Zeremonienmeisters, das erst wiederholt werden muss, um sich allmählich in die Basis eines Angriffs zu verwandeln ... Auch dass die Schwester *hinter* dem arbeitenden Erzähler sitzt und eben nicht ihm gegenüber oder in seinem Blickfeld, weist darauf hin, dass sie ihre Funktion wesentlich in der Disposition einer *Ablenkung* erfüllt. Blamberger betont völlig zu Recht das Antagonistische des Kleist'schen Verfertigungsprinzips, aber es handelt sich hier um keinen Hegel'schen Kampf, der sogar da, wo die Kämpfenden einander listig umkreisen, immer von Angesicht zu Angesicht geführt wird (weil eine existenzielle Zuwendung der Menschen, eine primäre Anerkennung des anderen als Mensch bis in die äußerste Feindschaft hinein es unmöglich macht, dieser Frontalität der Begegnung auszuweichen). Bei Kleist gilt umgekehrt, dass selbst die Duellanten einander in gewisser Weise halb den Rücken zukehren, jeder für sich in Geschichten verwickelt sind, die das Aufmerken durch etwas am anderen auf die Anziehungskraft bizarrer Details an dessen Aussehen oder Verhalten beschränkt, wo sie nicht damit beschäftigt sind, über sich selbst zu stolpern.<sup>25</sup> Das Zucken einer Oberlippe oder ein zweideutiges Spiel an der Man-

---

<sup>25</sup> Wie Blamberger selber feststellt: »Das Gebot der formalen Symmetrie wird dabei selten eingehalten.« (Blamberger, Agonalität und Theatralität, wie Anm. 3, S. 27) So heißt es in »Der Zweikampf«: »Jetzt wogte zwischen beiden Kämpfern der Streit, wie zwei Sturmwinde einander begegnen, wie zwei Gewitterwolken, ihre Blitze einander zusendend, sich treffen, und, *ohne sich zu vermischen*, unter dem Gekrach häufiger Donner, gethürmt *um einander herum-schweben*.« (BKA II/6, 47f., Hervorhebung K.v.E.). Die Entscheidung im Kampf fällt durch ein Stolpern des Ritters über seine eigenen Sporen, woraufhin ihn der Lanzenstoß des anderen »in die dadurch bloßgegebene Seite« trifft (S. 50). Subtiler, aber im Grunde noch stärker sind die lateralen Verschiebungen des Vis-à-vis, das selbst im Duell von einander Weggedrehte, beim fechtenden Bären des »Marionettentheaters«, von dem Herr C. den Eindruck hat, er habe ihm »Aug' in Auge« gegenüber gestanden, »als ob er meine Seele lesen könnte« (BKA II/7, 330, wobei schon das durch ein Apostroph ersetzte *e* des ersten Auges eine asymmetrische Ablenkung des Blickes, ein Zwinkern, markiert) – während *er selber nicht gewusst habe, ob er träume* (vgl. ebd., 329). In ähnlicher Weise merkt man auch an der Stelle, wo in »Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden« einmal das »Antlitz« erwähnt wird (BKA II/9, 28), etwas Verträumt-Zerstreutes, zumal der Erzähler sich in Ge-

schette: Das politisch Ungeheuerliche an der Kleist'schen Erzählung von Mirabeaus Donnerkeil ist nicht, dass sie die Französische Revolution aus einem Zufall hervorgehen lässt (Zufall und Notwendigkeit finden in der abendländischen Geschichte in jedem Ereignis wieder zusammen) – sondern dass der Aufstand des Volkes gegen die Herrschenden mit der Reaktion des Deputierten auf den Befehl des Zeremonienmeisters eine Urszene bekommt, auf der eine schräge, aus der Peripherie dezentrierter Gewärtigkeit auf den anderen einschlagende Tirade die Erklärung des Krieges formuliert.

Martin Roussel hat die Zerstreuung als »strategische[n] Organisationsbegriff – einer allgemeinen Ethologie« anhand von Kleists Briefen und des »Marionettentheater«-Textes untersucht.<sup>26</sup> Er stellt die Hypothese auf, dass dieser Begriff bei Kleist seine Bedeutung nicht so sehr durch die Opposition zu Aufmerksamkeit als vielmehr durch die zu Zukunft gewinne.<sup>27</sup> Das benennt einen wichtigen Aspekt dessen, was Sibylle Peters Kleists *Gebrauch der Zeit* genannt hat: Dieser Gebrauch sucht sich der Zukunft zu entledigen, insofern diese den projizierten Punkt ausmacht, in dem sich bündeln müsste, was gegenwärtig geteilt einherläuft. Das Zukünftige, das mittels der Erwartung Macht auf die Gegenwart ausübt, erdrückt die wirklichen Verhältnisse im Gegenwärtigen; es presst sie zu einem Bild der Furcht oder Hoffnung zusammen. Die Zerstreuung hilft dem Handeln, indem sie diesem Bild der Gegenwart etwas abzweigt, die Aufmerksamkeit so auf Mehreres verteilt, dass das Erlebte keine machtvolle Erwartung darin zurücklässt. Die freiere Einstellung zur und in der Gegenwart ist ein gesprächiges, tätiges Abwarten, in dem die Erwartung weitgehend verloren geht.<sup>28</sup> Solches Abwarten wartet nicht auf etwas, am allerwenigsten auf die Gunst des *kairos*; es überlässt sich bereitwillig einer Übereilung, in der die Gegenwärtigkeit des Reagierens jeden erdenklichen Moment verschläft, da man entscheiden könnte, ob man eher noch ausharren oder gleich eingreifen soll.

Es kommt daher auf die Symbiose von spontaner Reaktion (als einer Art zeitlicher Notwehr) und Zerstreuung an: Die in »Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden« empfohlene Technik des Extemporierens hebt die lähmenden Kräfte der Erwartung dadurch aus, dass sie einen gnadenlosen Zeitdruck organisiert. Statt das Subjekt in der projizierten Zukunft ein Produkt erblicken zu lassen, das zu produzieren umso unmöglicher wird, je deutlicher die Vorstellung davon sich ausprägt, verlegt die Instrumentalisierung von Ungeduld die Deadline *in die Gegenwart*. Stützt die Spekulation auf das Vollbringen eines Werkes sich auf eine Hoffnung, dass die Zeit dem Schaffend-Arbeitenden günstig sein und zu irgendeinem zukünftigen Termin die Fertigstellung des Vorgestellten gestatten werde (eine Hoffnung, die stets ihr Pendant, die Furcht vor dem Versäumen des

---

danken vom Beispiel mit der Schwester weg bewegt, allgemein sentenzenhaft formuliert, ehe er zu Mirabeau übergeht.

<sup>26</sup> Martin Roussel, Zerstreuungen. Kleists Schrift »Über das Marionettentheater« im ethologischen Kontext. In: KJb 2007, S. 61–93, hier S. 62f., Anm. 6.

<sup>27</sup> »Zukunft – nicht Aufmerksamkeit ist Kleists Gegenbegriff zur Zerstreuung.« (Roussel, Zerstreuungen, wie Anm. 26, S. 62)

<sup>28</sup> Zum Abwarten vgl. Roussel, Zerstreuungen (wie Anm. 26), S. 79.

richtigen Zeitpunktes, heimsucht und terrorisiert), so geht die Verlegung des Fälligkeitsdatums in die Gegenwart schon im Ansatz über die Affekte eines Zeit-Glaubens hinweg: »Wo der Glaube an die Zeit einem Gebrauch der Zeit weicht, wird er zur Deadline.«<sup>29</sup> Gerade mittels dieser Forcierung löst sich indes das Jetzt aus seiner sehnlich-ängstlichen Komprimierung, setzt die Gegenwart ein Allmähliches frei, das dem Redenden zugesteht, die vergehende Zeit, so sehr sie ihm zu-setzt, für sich arbeiten zu lassen. Man verpasst die bessere Hälfte der Kleist'schen Zeitlichkeits-Konzeption, wenn man nur auf die Geschwindigkeit (das »wenigstens so schnell, als möglich«) achtet und übersieht, dass das »Du bist *jetzt schon* so gut wie tot« der imaginären Gefechtssituation Zugang zu einer *allmählichen*, der vom Vor-Gestellten beherrschten Zukunft ohne feststehendes Ende entgehenden Ausformulierung gewährt. Das Versagen des Aufschubs hat den paradoxen Effekt, den Prozess zu öffnen, ihn als höchstem Wert einer *arete* unbegrenzt steigerbarer Deutlichkeit zu überantworten – weshalb »Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden« tatsächlich kein Wort über »die Inhalte« oder »Qualität«<sup>30</sup> des so Geäußerten verliert und mit Abschlussprüfungen nichts anfangen mag: Der Kampf des Extemporierens kennt glückliche oder unglückliche *Ausgänge*, aber er bewegt sich von sich aus auf keinen Sieg und keine Niederlage zu. Kein vollbrachtes Werk wird schließlich beweisen, dass das Verfahren »wirklich Erfolg« hatte – nicht deshalb, weil nicht auch eins herauskommen könnte, das wie die Erkenntnis des Erzählers »mit der Periode fertig ist« (BKA II/9, 28), sondern weil die Wirklichkeit nicht am projizierten Ende des Prozesses steht, ihm vielmehr durchgängige Endlichkeit ist. Das stotternde, die mögliche Unterbrechung unterbrechende Rede-Handeln ist von Anfang an Verwirklichungsbewegung. Die Deadline für das Wirklichwerden ist jetzt.

»Jetzt« aber heißt: Jetzt, während etwas mich von dem ablenkt, was ich tue ... – Oder eher noch umgekehrt: Ich tue, was ich tue, während mich etwas dekonzentriert. Zerstreut findet das Subjekt sich in einem Währenddessen, d.h. einer Gleichzeitigkeit, die immer schon asymmetrisch, immer schon von einer *Neigung* bestimmt ist. Zerstreute Gewärtigkeit entspricht keiner »gleichschwebenden Aufmerksamkeit, in der das Gleichmögliche quasi unmittelbar das Reale nach seinem Schema geformt hätte. Zerstreung hat für das Subjekt etwas Entlarvendes, weil die Reaktionen in diesem Zustand eine innere Unausgeglichenheit verraten: In der Art, wie ich zerstreut reagiere – *worauf* ich mich in meiner Reaktion *beziehe* – zeigt sich, dass ich etwas *vorziehe*. Die Richtung, die mein Handeln in seiner Verwirklichungsbewegung in und aus einer Zerstreung einschlägt, dokumentiert, wie das, was in der überkommenen Logik des Souveränen eine Entscheidung, eine Manifestation des geballten Willens sein soll, ebenso die Manifestation einer Neigung sein kann. Wo zerstreutes Handeln Konsequenzen zeitigt, die denen souveräner Entscheidungen nicht nachstehen, ja diese an Wirksamkeit überholen, deutet sich

<sup>29</sup> Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit (wie Anm. 6), S. 66.

<sup>30</sup> »Kleist geht weder auf die Inhalte der allmählich beim Reden verfertigten Gedanken noch auf deren Qualität genauer ein« (Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen, wie Anm. 7, S. 19).

an, dass Wille und Neigung überhaupt einander weniger fremd sind, als Legitimationsethiken politischer Herrschaft annehmen mögen.

Die Neigung geht bei Kleist nicht zum Leichten (wie bei Novalis, dessen »sittliche Virtuosen« sich selbst und das Gemeinwesen, dem sie angehören, unentwegt verfeinern, wenn sie ihren Neigungen folgen, deren Verzweigungsmuster als ästhetisch-politische Ordnung kultivieren und so ein ganzes Volk mit dieser wunderbaren Zeit des Leichterens *bestäuben*<sup>31</sup>). Der Kleist'sche Zerstreute gibt sich den Verzerrungen durch eine Schwerkraft hin, die, obgleich das Anziehungsobjekt ein partiales, einzelnes, ein vom Ganzen Abgetrenntes und im Bauplan dieses Ganzen eher schlecht Platziertes ist, ungleich *massiver* ausfällt als die Weiskraft der Autorität, der Aufmerksamkeit zu leisten wäre. Zerstreuung ist hier ein Zustand der perversen Empfänglichkeit für das Partial-Massivere: die Gravitation des Kometen, die stärker wirkt als die der Planeten, ja stärker, vor allem, als die der Sonne im Zentrum des Systems.

In eine dramatische Fabel gebracht hat Kleist diese Handlungsrelevanz der geteilten Aufmerksamkeit in »Prinz Friedrich von Homburg«. Die Verwicklungen beginnen mit einer militärischen Improvisation, die durch die Reaktion des Kurfürsten politische Brisanz bekommt: Homburg greift mit seiner Abteilung zu früh in die Schlacht ein, ehe die Order dazu eintrifft. Durch eine glückliche Verkettung der Umstände bringt das schließlich den Sieg gegen die Schweden (wobei ein Glied der Kette darin besteht, dass eine zwischenzeitlich *unglückliche* Wendung den Prinzen und sein Regiment zu ungeahnten Kräften anspornt). Die Freiheit zu dieser willkürlichen Entscheidung wird dem Titelhelden indes zuteil durch eine Abhängigkeit, die stärker ist als die der Schlachtordnung, stärker als der Teil der Souveränität, der sich in dieser Ordnung manifestiert. Diese Abhängigkeit trägt den konventionellen Namen der *Liebe*. Aus seiner somnambulen Traumverlorenheit zu Beginn des Stückes erwachend, hat Homburg den Handschuh der Prinzessin Natalie in der Hand. Das Rätselhafte dieses abgestreiften Objekts stimuliert das Begehren nach der Trägerin, zu der es gehört. Als beim Offizierstreffen die Anweisungen ausgegeben werden, lenkt die Erkenntnis, dass es sich bei dieser Trägerin um die Prinzessin handelt, den Prinzen im entscheidenden Augenblick ab, und die Zerstreuung dadurch entzieht den Befehlen für die Koordination des militärischen Vorgehens einen erheblichen Teil ihrer Präsenz. Das macht es dem Prinzen dann leicht, sich über einen dieser Befehle hinwegzusetzen und etwas zu unternehmen, was man die allmähliche Verfertigung der Schlacht beim Stürmen nennen kann.

Die Schwächung der Regeln und die Leichtigkeit des Sich-darüber-Hinwegsetzens sind hier wichtig – nicht für die moralische Bewertung von Homburgs Ver-

---

<sup>31</sup> Roussel weist auf den Unterschied zwischen der Zerstreuung bei Kleist und dem Prinzip der »Zerstäubung« in Novalis' »Blüthenstaub« hin (Roussel, Zerstreuungen, wie Anm. 26, S. 76, Anm. 64). Zur sittlichen Virtuosität und dem Konzept eines ökonomisch-politischen Handelns bei Novalis vgl. Kai van Eikels, Freie Bereicherung, raffinierte Glückseligkeit. Das Virtuose im ökonomischen und politischen Denken der Romantik. In: Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungsästhetik, hg. von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, Würzburg (im Erscheinen).

haltens, sei es gemäß den Gesetzen des Staates oder denen des Herzens, sondern für das *ethos* seines Handelns im Sinne der Verwirklichungsbewegung: Es ist kein starker, der Autorität von Ordnung und Gesetz konträrer Wille, der Homburg die Order missachten lässt. Dem spontanen Impuls zum Angriff nachzugeben fällt ihm ein, weil die Direktive, die er damit verletzt, ihm überhaupt nur vage, verdreht, letztthin unabruflbar in Erinnerung bleibt. Vom Experiment mit dem Handschuh in Anspruch genommen und schließlich durch den Kurfürsten selbst auf das zu seinen Füßen liegende Objekt hingewiesen, steht er »einen Augenblick, wie vom Blitz getroffen da« (BKA I/8, 249) und, »träumt« nach seiner Rückkehr in den Kreis der Offiziere »vor sich nieder« (BKA I/8, 253). Seine Nachfragen und Reaktionen danach, da die Besprechung weitergeht, bezeugen äußerste Zerstreuung, die erst endet, als er wieder allein ist (vgl. den Monolog in I,6). Die Order besitzt daher für ihn zu keiner Zeit die volle Realität jener Anrufung, die Althusser als Konstitution des Subjekts beschrieben hat: Der Befehl des Souveräns ist etwas Blasses, das ihm in der Schlacht dann bloß berichtet wird von den guten Subjekten, die ihn mit voller Konzentration vernommen haben.<sup>32</sup>

Die politische Ironie von Kleists Konstruktion liegt darin, dass nicht allein wie z.B. in »Penthesilea« die Gewalt der Liebe sich in die des Krieges einschaltet und dessen Einteilung und Organisation verändert. *Der Souverän selbst* ist hier *als ein Spielender* an der Ein- und Ausrichtung dieser stärkeren Abhängigkeit beteiligt; er wirkt an der Entstehung des Begehrens mit: Indem er die Prinzessin Natalie in der Eingangsszene vor dem schlafwandelnden Prinzen wegzieht, als Ziehender zum Momentum des Entziehens wird, trägt der Kurfürst dazu bei, das unwiderstehlich rätselhafte Objekt zu erzeugen, das jenseits des Traums die Zerstreuung erneuert und vermittelt der Ablenkung das improvisierende Handeln des Neffen in der Schlacht auslöst. Die Leichtigkeit, mit der Homburg sich über den Befehl hinwegsetzt, ist der Effekt einer von Kleist nahezu heimtückisch der Handlung eingeschriebenen Schwere: Die unwiderstehliche Anziehungskraft des Handschuhs, der die Aufmerksamkeit des Prinzen stärker fesselt als die Stimme des Souveräns (und der die Stimme des Souveräns mit der Aufforderung, der Dame den Handschuh aufzuheben, überdies souffliert), gibt ein weiteres Beispiel für die Macht des bizarren Details, ähnlich dem Lippenzucken oder Manschettenspiel des Zeremonienmeisters. Verweist jenes jedoch höchstens indirekt, als Ausdruck einer höfischen Überheblichkeit, auf den König, der Mirabeau zum Gegner seiner Invektive gerät, teilt hier der politische Souverän etwas von der Wichtigkeit seines Handelns unwissend und unfreiwillig diesem Detail mit. Der Fortgang der Geschichte im »Prinzen von Homburg« mündet am Ende in einen kollektiven Ausruf, der Carl Schmitt zufriedengestellt haben dürfte. Doch es hängt viel davon ab, dass sich die Souveränität, wie der Kurfürst sie *nach wie vor* repräsentiert, als mitursächlich für jene Ablenkung von der gesetzten Ordnung entlarvt, die mittels einer Kette von

<sup>32</sup> Auch der Kurfürst selbst ist während der Phase, in der sein Neffe aus Zerstreuung die Voraussetzungen für seinen Gehorsam verpasst, nicht anwesend. Er kehrt erst später (s. Bühnenanweisung, BKA I/8, 257, Z. 17) zurück. Alle Angaben aus dem »Homburg« folgen der Fassung der »Heidelberger Handschrift«.



Reaktionen (und auch der Kurfürst reagiert in der Eingangsszene bloß spontan auf die Situation) den glorreichen Sieg bewirkt. Die souveräne Macht gelangt zum Sieg – zu *diesem* Sieg – dadurch, dass sie *un*willkürlich zur Bildung einer Abhängigkeit beiträgt, die stärker ist als der Gehorsam, den sie einzufordern vermag.

Diese Abhängigkeit Liebe zu nennen oder der Liebe zu assoziieren, erlaubt, sie am Ende wieder in die Beziehung zum Souverän bzw. in die souveräne Selbst-Beziehung einzugliedern. Der Souverän, wie ihn die Rede von Kottwitz sich selbst präsent zu machen sucht, ist Subjekt und Objekt einer Liebe, deren Medium (deren Selbstunterbrechung) »das Vaterland« heißt (BKA I/8, 525). Doch über dieser patriotischen Refiguration sollte man nicht vergessen, dass die Liebe ihre Kraft hier nicht in der Hingabe, sondern in einer die souverän gesetzte, im Gesetz objektivierte Ordnung dämpfenden Ablenkung und Zerstreuung entfaltet. Auch Natalie lässt sich schwerlich als romantische Figur verstehen. Sie ist vor allem der Rest zu dem leeren, massiv attraktiven Handschuh, ihr eigener Körper von der Bewegung des Souveräns, die sie dem Prinzen wegzieht, mit einer ihrer eigenen Verhaltensenergie völlig heterogenen Schwerkraft getränkt. Enthält das Märchen von Aschenputtel eine Spur Fußfetischismus (eine angedeutete sadomasochistische Szene, wenn der Prinz vor dem Mädchen kniet, dem der von seiner Hand übergestreifte Schuh passt), so führt der Handschuh im »Homburg« auf die Szene einer Perversion, die dem Sadomasochismus der leidenschaftlichen Liebe kaum fremder sein könnte: Die ziehende Hand des Kurfürsten, der leere Handschuh der Prinzessin und die den Degen (und das Bataillon) führende, von keinem scharfdenkenden Kopf gelenkte Hand des Prinzen gehen hier eine Verbindung ein; und *diese Verbindung ist* das, was das Drama als *Handeln* vorführt.<sup>33</sup> Die Liebe dient lediglich der Konventionalisierung dieser perversen Verfassung des Handelns; sie erklärt den abartigen Umstand, dass irgendein Einzelnes mehr Anziehungskraft hat, als es rechtmäßig, in Proportion zum Ganzen, darf – ebenso wie der Traum, der zweite konventionelle Topos, der Gravitationsanomalitäten rhetorisch plausibilisiert.<sup>34</sup>

An »Prinz Friedrich von Homburg« zeigt sich, was Kleists Konstruktion der Handlungssouveränität von zeitgenössischen Vorstellungen des Sichbehauptens in den Wirren einer Schlacht unterscheidet – aber auch, und das ist vielleicht interessanter, von aktuellen Übertragungen des Improvisationsprinzips auf das »Kämpfen« an den schnelllebigen, unberechenbaren Märkten des 21. Jahrhunderts, wo Mitarbeiter von Unternehmen knappe (Zeit-)Vorteile gegenüber der Konkurrenz zu erringen bestrebt sind.<sup>35</sup> Clausewitz und die Strategen eines immer noch nicht

<sup>33</sup> In diese Reihe fügt sich unscheinbar auch die (falsch) mitschreibende Hand des Prinzen während der Besprechung – vgl. die Bühnenanweisung in I,5, BKA I/8, 257, Z. 6.

<sup>34</sup> Vgl. dazu Rolf-Peter Janz, Schwindel und Traum. Zwei Ausnahmezustände des Subjekts bei Kleist. In: Traumdiskurse der Romantik, hg. von Peter-André Alt und Christiane Leiteritz, Berlin 2005, S. 217–231.

<sup>35</sup> Vgl. dazu Kai van Eikels, Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy. Postfordismus und der Wert des Improvisierens. In: Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis, hg. von Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke, Bielefeld 2010, S. 125–160.

wirklich postheroischen Managements im globalen Kapitalismus erzählen über Führungspersönlichkeit ungefähr dasselbe, denn sie antworten auf eine verwandte Krise der Planbarkeit mit Verschiebungen, die einen souveränen Führungsanspruch (die Position eines Generals) unter Bedingungen restaurieren sollen, die eigentlich keinerlei Rückhalt mehr dafür bieten: Angesichts des Umstands, dass ein Handeln mitten in der Welt des Veränderlichen seiner Konsequenzen niemals sicher sein kann, vermag allein Aufmerksamkeit zu gewährleisten, dass das Handeln einem Willen zurechenbar ist und der Improvisierende nicht bloß für einen Spielball zählt, den Zufälle hin und her prellen. In der Situation eines Agierens auf dem Feld dessen, was auch anders sein kann, übernimmt die Aufmerksamkeit daher das Amt des Willens. Eine unübersehbare Situation »beherrschen« bedeutet, den Anteil des eigenen Willens an dem, was geschieht, durch Geistesgegenwart geltend zu machen. Die Aufmerksamkeit muss daher eine ungeteilte sein, denn die Evidenz des Ungeteilten, so illusorisch sie auch sei, bleibt für die Logik des Beherrschens der einzige Nachweis des Willens in einer Reaktion.<sup>36</sup>

Kleist provoziert uns – und gewissermaßen seine eigenen Figuren – jedoch mit einer Aktion, die nicht nur nicht im vollen Sinne Akt ist, weil sie auf eine kontingente Situation reagiert, sondern die zudem auch noch einer geteilten Aufmerksamkeit entspringt. Wenn der Kurfürst im »Prinzen von Homburg« den Neffen in seinem Brief indirekt fragt, ob er ihm mit dem Todesurteil Unrecht tue, worauf dieser nur entgegnen kann, dass er ihm Recht tue, artikuliert sich darin das doppelte Einvernehmen in eine souveräne Ordnung, die in sich (scheinbar oder tatsächlich) kohärent und konsequent ist, ja die Kohärenz und Konsequenz selbst verkörpert. Aber zugleich teilt sich eine doppelte Unfähigkeit mit, das zu erkennen, was an Homburgs Handeln wirklich die Souveränität aufs Spiel gesetzt und sie gezwungen hat, sich in der Gefahr zu erneuern: Er handelt souverän in einem Sinne von Souveränität, der sich nicht von etwas herleitet, was eine mittelbare, ins Dynamische hinübergerettete Repräsentation der souveränen Ordnungsmacht im Augenblick der unübersichtlichen Schlachtsituation wäre, sondern einer *Inkonsequenz* dieser Ordnungsmacht geschuldet ist. Der Kurfürst vermag zunächst (und wahrscheinlich auch am Schluss) nicht einzusehen, dass der Prinz in dem Moment, da er die willkürliche Entscheidung traf, zu früh anzugreifen, kein »Verbrecher« gemäß der Bestimmung Hegels war, den seine Strafe ehrt, weil sie das inakzeptable Gesetz anerkennt, das dessen individuelle Handlung im Moment des Handelns sich selbst gab – dass er stattdessen jemand war, der aus der Zeit dieser Ordnung *teilweise* in eine *andere Gegenwart* entführt war, einer partikularen, akzidentellen, aber stärkeren Abhängigkeit folgend: einer Abhängigkeit, die, wenn man sie an ihren Ursprung zurückverfolgt, die Souveränität als etwas aufdeckt, was im abgetrennten, unverhältnismäßigen Teil ihrer selbst wirkmächtiger ist als im integralen Ganzen der Verhältnisse.

<sup>36</sup> »Bei dem coup d'oeil und der Entschlossenheit liegt es uns ganz nahe, von der damit verwandten *Geistesgegenwart* zu reden, die in einem Gebiete des Unerwarteten, wie es der Krieg ist, eine große Rolle spielen muß; denn sie ist ja nichts als die gesteigerte Besiegung des Unerwarteten« (Carl von Clausewitz, Vom Kriege, München und Berlin 2003, S. 67).

Weder der Herrscher noch der Prinz selbst, der zuletzt noch einmal fragt, ob er in einem Traum sei, verraten ein tieferes Verständnis dafür, dass es eben dies Verspielt-Belämmerte, diese alberne Trübung des als Ordnung objektivierten souveränen Machtgefüges ist, das Homburgs improvisiertes Handeln zu einer *ungeschickten Lenkung* des Staates macht – und so zu einer Synthese dessen, was laut Hannah Arendt niemals zusammenkommen kann und was Kleist dennoch in eins wirft: der Souveränität und der *praxis*. Auf ein Verständnis, und gar auf ein tieferes, kommt es für das Handeln, das die eigene Souveränität verfertigt, indes auch nicht an. Bei der Verfertigung geht es um ein zweideutiges Spiel mit dem Performativen, den überschüssigen und im Hervorschießen übermächtigen Kräften des Verwirklichens – und um das strategische Potenzial eines solchen Spiels mit der Performativität. Nicht jedoch um Reflexivität: Das Verdeutlichen, das ›Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ verheißt, zielt auf keine reflektierende Selbsterhellung des Augenblicks, in dem der Betreffende reagiert. Diese unentwegt zu verlängernde Deutlichkeit verdankt sich vielmehr dem Umstand, dass der ethisch-politische Kern der Verfertigungsdynamik – der bzw. das Moment, in dem der Handelnde *ex tempore* seine Haltung gewinnt – epistemologisch stumpf bleibt. Der Erzähler spricht von »Klugheitsregeln« (BKA II/9, 27), was auf den Versuch einer zeitgemäßen Wiederaufnahme aristokratischer Verhaltens-Strategeme zu verweisen scheint.<sup>37</sup> Im Hinblick auf die Synthese von Souveränität und *praxis* enthält Kleists Verfertigungsprinzip jedoch eine regellose Stumpfheitslehre: Souveränes Handeln – Souverän-Sein unter Bedingungen, die kein Sich-Zurückhalten des Seins im Möglichen mehr tolerieren, sondern zur aktuellen Verwirklichung zwingen – gelingt nur durch eine Abstumpfung, ein blödes Blinzeln jenes ›Auges, das der Handlung eingesetzt ist‹. Die Abstumpfung der Reflexion ist das Geschenk der Zerstreuung an die Politik.

### III.

Kleist lässt seine Leser/innen und sein Bühnenpublikum die Heroik einer Erneuerung der Souveränität in der *praxis* miterleben, indem er den Einzelnen oder ein Paar in eine wirre, tendenziell katastrophische Situation setzt. Ob die erregende Anwesenheit einer Begehrten, eine unerklärliche Schwangerschaft, eine außer Rand und Band geratende Streitsache, eine Familienfehde, ein Krieg oder eine Naturkatastrophe: Die Position des anderen, des Gegners und Partners in der Improvisation, hält sich in den Kleist'schen Universen stets an dem Punkt, wo dieser individuelle oder kollektive andere eine *Umwelt* definiert, *etwas an* dieser Umwelt darstellt. Sich selbst als Subjekt eines souveränen Handelns verfertigen, heißt, in dieser Umwelt zu überleben. Die Zerstreuung als »strategischer Organisationsbegriff – einer allgemeinen Ethologie«<sup>38</sup> verhindert, dass das Extemporieren jemals eine ›Ethik des Anderen‹ kultiviert. Gleichviel ob in der

<sup>37</sup> Diese Zusammenhänge untersucht Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit (wie Anm. 6), S. 149ff.

<sup>38</sup> Vgl. Anm. 26.

Ein- oder Mehrzahl, der andere Mensch ist für die Dynamik der Verfertigung zu wichtig als latent feindseliges, eben darin fordernd-förderndes Milieu der Selbstkonstitution, als dass ein Dialog mit ihm das Vielleicht, in das er eingeschlossen ist, aufzubrechen und einen unzweifelhaft Zweiten die Szene des Handelns betreten zu lassen vermag.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Am weitesten in Richtung eines solchen Dialoges bewegt sich die Erzählung »Michael Kohlhaas« in der Version von 1810: Im ersten Teil tritt der Titelheld als Musterbeispiel eines von der absoluten Konzentration des Willens durch den Wunsch nach Vergeltung getriebenen Handelnden auf, der die Ordnungsmacht das Fürchten lehrt. Ab dem Moment, da Kohlhaas' Rachefeldzug mit dem Überfall auf das Schloss des Junkers von Tronka beginnt, entfernt sich der Beobachtungspunkt des auktorialen Erzählers indes von seiner Person, und der Leser verfolgt die Spur der Verwüstung, die der Roßkamm und sein größer werdender Haufen durchs Land ziehen, aus einer Distanz, die Details kaum zu Erscheinung kommen lässt. Wieder näher an den Helden heran gelangt die Erzählung durch die Figuren zweier Knechte, die sich fragen, ob sie ihren Führer auf die Botschaft Martin Luthers aufmerksam machen sollen, die überall angeschlagen ist, ohne dass dieser sie von sich aus zu bemerken scheint. Zu ängstlich, um es dem strengen Anführer direkt zu sagen, verwirklichen sie ihr Vorhaben durch einen Trick, indem sie um einen Pfeiler *herumtreten*, an dem das Plakat hängt. Diese Bewegung, die mittels einer Ablenkung aufmerksam macht, bewirkt bei dem so fanatisch Vorgehenden, der sich als Erzengel kostümiert, eine Irritation und Zerstreuung, die ihn auf dem Rückweg vom Richtplatz plötzlich aus der Fassung bringt: »Kohlhaas, als er, mit auf dem Rücken zusammengelegten Händen, in Gedanken vertieft, unter das Portal kam, schlug die Augen auf und stutzte; und da die Knechte, bei seinem Anblick, ehrerbietig auswichen: so trat er, indem er sie zerstreut ansah, mit einigen raschen Schritten, an den Pfeiler heran.« (BKA II/1,2, 147; vgl. dazu auch Roussel, Zerstreuungen, wie Anm. 26, S. 89) Der Satz verknüpft das zerstreute Ansehen durch ein »indem« mit einer Bewegung, die man üblicherweise mit Entschlossenheit assoziiert. Durch die Zerstreuung bestimmt, sind diese Schritte indes weder entschlossenes Vorpreschen noch entschlossener Rückzug, sondern ein Abweichen zur Seite, in dessen Folge sich der fokussierte Wille nahezu aufzulösen scheint: Kohlhaas muss die Botschaft »zweimal von Anfang bis zu Ende« lesen, wendet sich daraufhin »mit ungewissen Blicken, mitten unter die Knechte zurück [wechselt also von seiner Position an ihrer Spitze auf eine ihnen gleiche, die das Kollektiv für den Augenblick führerlos lässt], als ob er etwas sagen wollte, und sagte nichts; löste das Blatt von der Wand los, durchlas es noch einmal; und rief: Waldmann! laß mir mein Pferd satteln! sodann: Sternbald! folge mir ins Schloß! und verschwand.« (BKA II/1, 148) Aus der Bewegung der Ablenkung gehen zwei neue Befehle hervor, die Kleist demselben langen Satz anfügt, und nach dieser Erneuerung des Befehlenden aus der Zerstreuung verschwindet der Führer der Truppe und taucht als solcher auch nie wieder auf. Ein eigenartiger Kommentar, durch den der auktoriale Erzähler sich an dieser Stelle stark bemerkbar macht, leitet über zu einer Passage, die von der Begegnung zwischen Kohlhaas und Luther erzählt. Diese Begegnung findet zwischen zwei Figuren statt, die nicht nur auf Augenhöhe miteinander kommunizieren, sondern der ausführliche Dialog vermittelt auch, wie analog die beiden in ihrer charakterlichen Disposition sind. Unter allen Szenen in Kleists Texten scheint mir diese die am ehesten symmetrische. Dem folgt auch im weiteren Verlauf der Erzählung eine Serie von Improvisationen, die Kohlhaas als Handlungssubjekt in einem immer stärker verengten Möglichkeitsspielraum re-konstituieren, bis hin zum Moment absolut auswegloser Aktualität und sub-jektivem Einverständnis in die souveräne Ordnungsgewalt (seiner eigenen Hinrichtung), der zugleich, begleitet von einer letzten Improvisation (dem Verschlucken des Zettels), zum Augenblick seines Erfolgs wird. Es wäre im Detail zu unter-

Jede Konzeption politischen Handelns muss sich die Frage gefallen lassen, welchen Sinn sie für die kollektive Dimension des Handelns hat. Politisches Handeln zeitigt ja – in welcher Staats-, Gemeinschafts- oder Gesellschaftsform, mit welchem Herrschafts- oder Regierungstyp es auch unterfangen wird – nicht nur Konsequenzen für andere. Was hier Konsequenzen heißen kann, bestimmt sich als solche überhaupt erst in der Beziehung zu anderen. Was ist also politisch von einem Handeln zu halten, das sich als Produzieren versteht und als Produkt seine eigene Souveränität (Agency, Autonomie ...) formuliert? Was weiß oder ahnt die allmähliche Verfertigung des souveränen Handelns beim erzwungenermaßen wirklichen Handeln von der Kollektivität des Zusammenhandelns und Zusammenlebens?

In den oben schon zitierten Anmerkungen »Über die Rettung von Österreich« schreibt Kleist: »Jede große und umfassenden Gefahr giebt, wenn ihr wohl begegnet wird, dem Staat, für den Augenblick, ein demokratisches Ansehn.« (BKA II/9, 172) Das »Ansehn« Genannte mag weniger als Sein sein, insofern es auf den Augenblick beschränkt ist, nichts Solides und Dauerhaftes; doch es ist mehr als Schein, insofern es nicht nur eine Ansicht, sondern auch eine Anerkennung impliziert. Was die Menschen in der Zeit dieses Augenblicks tun, ist bestimmt von der Wirklichkeit des Improvisieren-Müssens: eine Wirklichkeit, welche den Reaktionen von der effektiven Gefahr her zukommt, die sie nötig macht. Zu welcher kollektiven Formation aber führt dieses Reagieren?

Die Flamme, die eine Stadt bedroht, um sich greifen zu lassen, ohne ihr zu wehren, aus Furcht, der Zusammenlauf der Menschen, den eine nachdrückliche Rettung herbeizöge, könnte der Polizei über den Kopf wachsen: dieser Gedanke wäre Wahnsinn, und kann in die Seele eines Despoten kommen, aber keines redlichen und tugendhafte Regenten. (BKA II/9, 172)<sup>40</sup>

Das Reagieren – das des Regenten, der den Befehl gibt, alles zu tun, um die brennende Stadt zu retten; und das der Menschen in dieser Situation von Gefahr und Rettung – hat zur Konsequenz einen »Zusammenlauf«, die Ballung einer Menschenmenge, die von den mit Rettungsarbeiten beschäftigten Ordnungskräften nicht mehr hinreichend stark ins Private zurückgedrängt wird und/oder selbst an der Rettung partizipiert und so in die Verwaltung des Staates eindringt. Ein Despot könnte, für die *clairvoyance* des Wahnsinns empfänglich, annehmen, eine solche Menge stelle eine Gefährdung für die staatliche Ordnung dar und sei ab einer bestimmten Größe und Dichte nicht mehr zu beherrschen. Ein redlicher und tugendhafter Regent hingegen nimmt diese Konsequenz offenbar hin, mutmaßlich deshalb, weil er zu stumpf ist, als dass der wahnsinnige Gedanke ihn plagte: Redlich und tugendhaft in seiner Stumpfheit, lässt er zu, dass die Katastrophe, die den ganzen Staat zum Improvisieren nötigt (»wenn die Zeit gerettet werden soll«,

---

suchen, ob die anderen in diesen Konstellationen des Reagierens »realer«, d.h. weniger bloß Figurationen eines katastrophischen Milieus sind.

<sup>40</sup> Text gegenüber BKA in der ersten Zeile modifiziert nach Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, »Über die Rettung von Österreich«. Eine Wiederentdeckung. In: KJb 1994, S. 3–48, hier S. 11.

BKA II/9, 175), unter den Bewohnern des Landes eine Dynamik freisetzt, von der radikal in Frage steht, welche Form von Organisation oder Desorganisation sie im Schatten eines demokratischen Ansehens entwickelt.

Kleists Novelle »Das Erdbeben in Chile« erzählt von einer solchen großen und umfassenden Gefahr und dem, was den Geretteten widerfährt. Die beiden Protagonisten, das Liebespaar Jeronimo und Josephe – er im Gefängnis, sie zum Tode verurteilt wegen eines unehelichen Kindes –, reagieren unverzüglich, aber unpärisch auf die Gefahr. Jeronimo, der sich auf der Höhe des Geschehens hält wie das ihn umgebende, vom Fall des gegenüberliegenden Hauses gestützte Gebäude, will eben Selbstmord begehen, als die Erde bebt: Im Begriff, sich an einem Pfeiler des Gefängnisses zu erhängen, verwandelt die Katastrophe seine Entschlossenheit zum Tode in eine Zerstreuung des Lebens, so dass er es in einem Lauf aus der einstürzenden Stadt hinaus schafft. Und auch Josephe, die knapp ihrer Enthauptung entgeht, übersteht das Chaos im Zustand eines durch die Todesnähe mechanisch-situativ werdenden Überlebenswillens. Beide halten den anderen zwischenzeitlich für gestorben und verzweifeln ob der Sinnlosigkeit ihres Davonkommens, laufen aber dennoch weiter und weichen weiteren Unfällen aus. Beide erleben so auf ihren Bahnen die Freiheit eines im Unwillkürlichen des Reagierens geborgenen Willkürlichen – die Freiheit, in einer Situation, die durch die drängendsten Umstände geprägt ist, dennoch mit der eigenen Reaktion zugleich einer Neigung nachzugeben. Nachdem Jeronimo, aus einer Ohnmacht erwachend, zunächst beklemmt »die verstörten Menschenhaufen, die sich überall blicken ließen« (BKA II/3, 13), bemerkt, trifft er in einem »weite[n], nur von wenig Menschen besuchte[n] Thal« (BKA II/3, 16) seine Geliebte wieder, und nach einer Nacht »voll wundermilden Duftes« (BKA II/3, 20) finden die beiden sich am anderen Tag in einer lockeren Verteilung von Menschen, aus denen ebenfalls die Panik gewichen scheint:

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 mochten, freudig mittheilen, als ob das allgemeine Unglück Alles, was ihm entronnen war, zu einer Familie gemacht hätte. (BKA II/3, 26f.)

Die Betonung liegt auf »einer«, nicht auf »Familie«, und der beschriebene Zustand bringt gerade die Absetzung der »natürlichen«, d.h. als kulturelle Form *naturalisierten* Familie (wie »Die Marquise von O...« deren Ersetzung durch eine Organisation des Willens, bis ins Nichtwissen-Wollen hinein). An die Stelle privilegierter Beziehungen tritt eine Ordnung des Gelegentlichen nach dem Beispiel der Frau, die, da sie gerade Milch hat, dem Kind, das gerade Durst hat, die Brust gibt, egal, ob sie dessen Mutter ist oder jemand anderes (vgl. BKA II/3, 22f.). So körperlich eindringlich Kleists Prosa in »Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden« die angespannte Erregung des mit seiner Schwester um die Redeherrschaft ringenden Erzählers, das in Wut umschlagende Rudern Mirabeaus oder die zitternd durch Wahrscheinlichkeiten jagende Verschlagenheit des Fuchses aus Lafontaines Fabel erfahrbar zu machen versteht, so eindrücklich vermittelt diese Passage

des »Erdbebens in Chili« die Gelöstheit als sozialen Aggregatzustand der »herumschwärmenden Flüchtlinge« (BKA II/3, 29). Es scheint, als ob die individuelle Zerstreuung, die Spaltung der Aufmerksamkeit durch das Aufeinanderprallen einer starken allgemeinen, auf alle wirkenden Kraft und noch stärker gebundener divergierender Einzelschicksale hier schließlich ein *zerstreutes Kollektiv* hervorgebracht habe, das den Augenblick des Unvorhergesehenen, aber Eingetretenen als eine Sphäre des Gelegentlichen bewohnt – eine Form von Kollektivität, die sich durch und in Zerstreuung organisiert und deren Mitteilbarkeit, im Augenblick eines demokratischen Ansehens, auch einen eigenen demokratischen Ruhm kennt.<sup>41</sup>

Dieses lose Kollektiv einer improvisiert-improvisierenden Gesellschaft am Morgen nach der Katastrophe hat, trotz der Ähnlichkeiten der geschilderten Durchmischung mit bekannten utopischen Bildern, an sich nichts Utopisches. Es ist, im Rahmen der erzählerischen Fiktion, der wirkliche Effekt einer wirklichen Reaktion auf eine wirkliche Gefahr und die wirkliche Rettung daraus. Es bleibt jedoch transitorisch. Bereits ehe Jeronimo und Josephe der vielen durcheinander Liegenden auf den Feldern ansichtig werden, deutet sich an, wie fragil die Gegenwart glücklicher Zerstreuung ist. Die andere Gegenwart mit ihrer Zukunftsangst droht jederzeit wieder in sie hereinzubrechen: »doch der Bericht, der über irgend ein neues gräßliches Unglück erstattet ward, riß ihre, der Gegenwart kaum entflohene Seele schon wieder in dieselbe zurück.« (BKA II/3, 24f.) Es folgen Berichte von der Panik in der Stadt und der teils aus furchtsamen Versehen entstehenden Gewalt, die nur noch größere Gewalt von Seiten der Ordnungsmacht eindämmt. Eine solche panisch-aggressive Menge wird dann bekanntlich auch den beiden Helden zum Verhängnis. Als die Nachricht von einer feierlichen Messe im Ort sich verbreitet (das Letzte, was sich *verbreitet*, ehe alles sich verengt), weicht das Verweilen der Eile, und die Schwärme formen sich zu »Strömen« (BKA II/3, 30). Der Rest ist Mob und dessen Manipulation durch die Art von Führer, die das von Canetti einmal als ein *Sichselbstaustreten* der entflammten Masse Beschriebene performativ ernennt.<sup>42</sup>

Mir fehlt hier der Raum, mehr wohl noch die Lust, diese letzte Episode der Erzählung in ihren Einzelheiten zu analysieren (und es gäbe auch wenig zu sagen, was die Interpretationen in dem von David Wellbery herausgegebenen Band nicht schon auf die eine oder andere Weise erfassen<sup>43</sup>). Ich möchte zum Abschluss lediglich erklären, warum diese Wendung, an deren Ende die zweideutige Freude des neuen Pflegevaters von Josephes verwaistem Kind steht, mich gegen das Kleist'sche Programm der Instrumentalisierung von Gefahr zum Zwecke improvisierenden Handelns einnimmt. Als hellsichtig (wenn man dieses Wort den Prophe-

---

<sup>41</sup> »Statt der nichtssagenden Unterhaltungen, zu welchen sonst die Welt an den Theetischen den Stoff hergegeben hatte, erzählte man jetzt Beispiele von ungeheuren Thaten: Menschen, die man sonst in der Gesellschaft wenig geachtet hatte, hatten Römergröße gezeigt; Beispiele zu Haufen von Unerschrockenheit, von freudiger Verachtung der Gefahr« – usw. (BKA II/3, 27).

<sup>42</sup> Vgl. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Hildesheim 1992 (1960), S. 26.

<sup>43</sup> Vgl. David E. Wellbery (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, München 1985.

ten und Despoten wegnimmt) hat Kleist sich für mich darin erwiesen, dass er einsah, wie sehr es für das Handeln in einem neuzeitlichen Kontext darauf ankommt, die Fesselung der Gegenwart durch die Zukunft abzusprengen. Das sollte uns heute umso mehr zu denken geben, als eine im Ökonomischen absorbierte Politik einerseits eine Rhetorik der »Zukunftsfähigkeit« etabliert hat, die uns suggeriert, dass wir unablässig unter Handlungsdruck stehen, schnell reagieren müssen, es uns auf keinen Fall leisten können, Chancen zu verpassen oder Gefahren nicht rechtzeitig entgegenzutreten. Diese Hysterisierung der Gegenwart korrespondiert aber andererseits einer Einrichtung der Zeit, in der keine Entscheidung jemals wirklich ansteht, sondern fast alles sich in die Projektion kontinuierlicher Reformprozesse fügt, bei denen es schließlich keine so arg maßgebliche Rolle gespielt haben wird, wann wer was tut.<sup>44</sup> Wenn Kleists Verfertigungstechnik die Wirklichkeit des Handelns durch eine Abstumpfung des Handlungssinnes gegen die Zukunft wiederbelebt, wenn sie Aufmerksamkeit in der Zerstreuung auf das Mehrere der Gegenwart gemäß einer Asymmetrie der Neigung verteilt, liefert er damit ein Gegenmodell, das zumindest einer Kritik des Improvisierens wichtige Hinweise gibt. Von Kleist ließe sich das Allmähliche lernen. Wo die Texte toter Dichter Eingang in die Beweisaufnahme eines Widerstreites finden, einer Gegenwart zur Berufung gegen das in ihr Beschlossene zur Seite stehen sollen, zeugt das Kleist'sche Denken für einen Umgang mit der Zeit, der die Pole des Drängend-Unduldsamen und des Befreiend-Einräumenden gegenüber dem heutigen Kontingenzbewältigungsregime vertauscht: Die Verknappung der Zeit dient bei Kleist einem unverzüglichen Wirklichwerden von Handeln, einer Entleerung der Gegenwart von Ansprüchen auf Zukunftsfähigkeit. Dieser Notwehrsprung ins Wirkliche (denn ohne Not springt das Subjekt nicht von der Höhe des Möglichen ab) geht indes mit einem eigenen Anspruch einher: Das Wirkliche verlangt ein unbeschnittenes Recht auf seine Konsequenzen, einschließlich dessen, was daran Inkonsistenz ist, auf Versehen, Verhören, Verachten, Verspielen, Vergehen, Vermessen usw. basiert. Die Freiheit des Handelns ist die Freiheit, von der Kontingenz nicht aus der Wirklichkeit des Vollziehens verbannt zu sein. In diesem Sinne organisiert die allmähliche Verfertigung ein ums andere Mal eine Rückkehr aus dieser Verbannung.

Unbrauchbar wird für mich, was Kleist in seinem Schreiben in die Zeit getrieben und auf die Probe gestellt hat, dadurch, dass auf dem Weg dieser Rückkehr der Souverän ins Handeln einzieht. »Der gute Mensch ist der souverän handelnde, der in seinem richtigen Handeln siegreiche Mensch – diese Einschätzung verabschiedet Kleist«, schreibt Tim Müller in einem Versuch, Kleist an Judith Butlers

---

<sup>44</sup> Auch Deadlines haben in dieses System einen Großteil ihrer Macht verloren – wie mein eigener Text dokumentiert, an dem ich hier Monate nach dem Abgabedatum immer noch schreibe. Umgekehrt gehört im deutschen Wissenschaftsbetrieb das Verschleppen von Veröffentlichungen mittlerweile zu den Gesten, mit denen man Souveränität markiert. Andererseits beziehen selbst die Statushöchsten sich für diese Souveränitätsbehauptung auf eine Überforderung, die in den allermeisten Fällen eine tatsächliche ist.



Souveränitätskritik heranzurücken.<sup>45</sup> Was Kleist verabschiedet, ist aber lediglich die Verbindung zwischen der Richtung des Wirklichen und dem Guten. Die Verbissenheit, mit der er daran festhält, die Souveränität in der Pest des Aktuellen ausgesetzt zurückzuerobern,<sup>46</sup> und die strategische Allianz mit der starken Bindung durch das Katastrophale, die er dafür eingeht, lässt ihn zum Poeten und Poetologen eines Kampfes werden, dessen anachronistische Reflexe im Jahr 2011 man am Baugelände des Stuttgarter Bahnhofs sehen kann. Aus der Kleist'schen Verfertigungsdynamik, die auf Improvisieren im Zustand einer kleinen, aber unverhältnismäßig kräftigen Besessenheit durch massiv attraktives kontingentes Einzelnes setzt, geht, wo sie sich kollektiv Geltung verschafft, ein Wutbürgertum hervor. Die geisterhafte Hand des Souveräns in der Schwere des Ablenkenden informiert eine unproportional massive Entrüstung, die von der Ordnungsmacht selbst im Modus der Zerstreuung nicht lassen kann, die in ihrer zerstreuten Organisation stets einen *Zug der/zur Souveränität* hat, im Genuss ihrer Ungeschicktheit Verwaltung des Ganzen zu sein begehrt und so schließlich dieses Begehren austobt. Der Zug in den Ort, zu dem die Menschen in »Das Erbeben in Chili« sich formieren, liest sich für meinen Teil wie die beim Wort der Bewegung genommene Drift dieser vom Souveränen manipulierten Massivität der Ablenkung: Der rasende Haufen am Ende ist kein *Gegenbild* zur losen Verteilung in einer Phase des Verweilens nach dem Abklingen der Katastrophe; er ist dessen Kleist'sche Konsequenz, die Wiederermächtigung des Souveränen noch im Spiel mit der Anarchie. Diese Wendung von der Verweilung zur Verwaltung nehmen alle Initiativen, für die Kleist verantwortlich zeichnet, früher oder später (die meisten sehr früh). So effektiv Kleists Stumpfheitslehre von einer wörtlichen Verwirklichung in der Tat ist, lautet mein Fazit darum: Kleist als Inspiration für Techniken politischen Handelns im 21. Jahrhundert? Lieber nicht.

---

<sup>45</sup> Tim Müller, Marionettentheater/Menschentheater. Kleists Ethik souveränen Handelns. In: KJb 2010, S. 220–236, hier S. 234.

<sup>46</sup> Gailus spricht im Zusammenhang mit der Lafontaine-Fabel in »Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden« von der »Pest der Souveränität« (Gailus, Über die plötzliche Verwandlung der Geschichte durchs Sprechen, wie Anm. 13, S. 162).

## DIE BRÜDER GRIMM UND DIE LITERATURPOLITIK HEINRICH VON KLEISTS

Jacob und Wilhelm Grimm waren besessen von der Erforschung der Vergangenheit, haben dabei jedoch das literarische Leben ihrer Gegenwart nie aus den Augen verloren. Es gibt nur wenige Autoren, denen sie dabei so viel Aufmerksamkeit geschenkt und die sie im Prinzip so wohlwollend beurteilt haben wie Heinrich von Kleist. Schon zu Lebzeiten des Dichters loben sie immer wieder privat und öffentlich dessen Werke und empfehlen sie weiter. Nach Kleists Tod achten sie auf posthume Publikationen, etwa auf die von Tieck herausgegebenen »Hinterlassenen Schriften«, und ihr jüngster Bruder Ferdinand Grimm sendet ihnen am 21. Januar 1820 die Fahnen des »Prinz Friedrich von Homburg« druckfrisch aus Berlin zu.<sup>1</sup>

Für die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kleist und der Politik ist das Thema »Die Brüder Grimm und die Politik«, das eigentlich noch zu erforschen ist, in vielfacher Hinsicht aufschlussreich. Man könnte etwa die Formen des Patriotismus untersuchen, die Kleist und die Grimms unter Bedingungen der Napoleonischen Kriege bzw. der französischen Besatzung ausformen. So fabuliert Wilhelm Grimm in einem Sonett davon, der »deutsche[] Ruhm« möge »der Schlachten Blut« trinken, um die »heil'ge Sache« seiner selbst zu »erstreiten«.<sup>2</sup> Von den Brüdern Grimm sind jedoch nur wenige zeitgenössische Formulierungen überliefert, die sie ähnlich gewaltbereit zeigen. Sie fordern nicht wie Friedrich Schlegel den »gänzlichen Vernichtungskrieg«, predigen nicht wie Ernst Moritz Arndt hemmungslosen Hass gegen die Franzosen und rufen eben auch nicht wie Heinrich von Kleist zum Totschlagen auf<sup>3</sup> – für einen Regierungsbeamten im Königreich Westphalen wie Jacob Grimm wäre dies nur wenig empfehlenswert gewesen, und so bleibt es eine Ausnahme, wenn er am 21. Mai 1808 gegenüber Savigny den

---

<sup>1</sup> Vgl. NR 130a–c, 152a–c, 543. Vgl. Wolfgang Höppner, Die Brüder Grimm und Heinrich von Kleist. In: Zeitschrift für Germanistik N.F. 9 (2001), S. 550–561, hier S. 557.

<sup>2</sup> Ludwig Emil Grimm, Erinnerungen aus meinem Leben, hg. und ergänzt von Adolf Stoll, Repr. Bern 1971, S. 593.

<sup>3</sup> Hans-Ulrich Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära. 1700–1815, Bd. 1, München 1996, S. 522f.

»bittersten Haß gegen den Feind« als Handlungsmaxime herausstellt.<sup>4</sup> Gleichwohl haben die Brüder für die Aktionen des Schill'schen Freicorps oder für die hessischen Aufständischen um Dörnberg ebenso wie Kleist viel Verständnis.<sup>5</sup>

Wie Kleist<sup>6</sup> träumten die Brüder Grimm von einer Erneuerung der politischen Ordnung aus dem Geist der Befreiungskriege. Sie schicken ihre jüngeren Brüder für die Familienehre in den Kampf gegen Napoleon, während sie selbst der hessischen Kurfürstin und deren Schwiegertochter eine Edition der Opfer- und Sühnengeschichte des »Armen Heinrich« widmen, um damit die hessischen Freiwilligenkontingente zu unterstützen.<sup>7</sup> Zwischen Literatur, Wissenschaft und Politik stellen die Grimms also nicht nur in ihren Schriften, sondern auch in der Lebenspraxis bzw. in der Deutung ihrer Gegenwart einen direkten und unmittelbaren Bezug her. Immer wieder fragen sie nach den kulturellen Wurzeln des Politischen und entziffern in den literarischen Artefakten einen politischen Sinn. Im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen steht diese Fassung des Politischen und Literarischen, denn im Blick auf Kleist entfalten Jacob und vor allem Wilhelm Grimm das Konzept ihrer Literaturpolitik.

## I. Kleist und die Brüder Grimm: Zugänge und Perspektiven

Die Quellen zum Verhältnis der Brüder Grimm zu Kleist wurden von Helmut Sembdner und Wolfgang Höppner bereits im Überblick vorgestellt.<sup>8</sup> Ich beschrän-

---

<sup>4</sup> Er schreibt dies vor dem Hintergrund der »Geschichten in Spanien«, in denen das »Volk« in den Guerillakämpfen gegen die Napoleonischen Truppen tatsächlich einmal fürs »Vaterland« und »für die Ehre desselben« engagiert war (Briefe der Brüder Grimm an Savigny, aus dem Savignyschen Nachlaß hg. in Verbindung mit Ingeborg Schnack von Wilhelm Schoof, Berlin 1953, S. 49).

<sup>5</sup> Vgl. die entsprechenden Verweise in: Steffen Martus, *Die Brüder Grimm. Eine Biographie*, Berlin 2010, S. 143 und 222f.

<sup>6</sup> Vgl. im Überblick zu Kleist: Jochen Schmidt, *Politik*. In: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Ingo Breuer, Stuttgart und Weimar 2009, S. 268–272.

<sup>7</sup> Es handle sich um ein Exempel, »wie kindliche Treue und Liebe Blut und Leben ihren Herrn hingibt und dafür herrlich von Gott belohnt wird«. Die beigelegte Übersetzung werde das Buch »zu einem allgemein lesbaren Volksbuch machen«; gelehrte Leser profitieren von der gründlichen Textkritik – Büsching hatte 1810 eine von Jacob Grimm negativ rezensierte Ausgabe des »Armen Heinrich« veröffentlicht (Paul Heidebach, Kassel. Ein Jahrtausend hessischer Stadtkultur, hg. von Karl Kaltwasser, Kassel und Basel 1957, S. 225f.; Wilhelm Grimm, *Kleinere Schriften*, hg. von Gustav Hinrichs, Bd. 2, Berlin 1882, S. 504). Über die Freiwilligen heißt es in der Vorrede: »[A]ls die Männer hinausogen, hielten sie das Schwert in der Hand, im Herzen den Gedanken fest: »Hessenblut soll für's Vaterland kämpfen, das lebt immerdar!« So hat sich Liebe und Treue, selbst unter dem Schutt, den fremde Gewalt darüber geworfen, wie Gold in der Erde, unverringert und unversehrt erhalten« (ebd., S. 505).

<sup>8</sup> Vgl. Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleist im Urteil der Brüder Grimm*. Unbekannte Rezensionen. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 9 (1965), S. 440–446; Höppner, *Die Brüder Grimm und Heinrich von Kleist* (wie Anm. 1). Vgl. vor allem auch im Blick auf die »Berliner Abendblätter«: Reinhold Steig, *Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe*, Berlin und Stuttgart 1901, S. 441–452.

ke mich auf eine kursorische Darlegung: Am 7. Mai 1808 erscheint eine der ersten Publikationen Jacob Grimms mit der Gattungsbezeichnung »organisches Fragment« (»Organisches Fragment eines Romans vom Ende des 17. Jahrhunderts«) in der »Zeitschrift für Einsiedler« – der Herausgeber Achim von Arnim weist in einer Anmerkung darauf hin, dass dieser Begriff direkt von Heinrich von Kleist entlehnt sei (vgl. LS 255a). Am 18. November desselben Jahres lobt Jacob Grimm gegenüber Friedrich Carl von Savigny brieflich den »Phöbus«, erwähnt dabei allerdings – wie später sein Bruder (LS 298a) – allein »Adam Müllers Gewandtheit und Geist«, von dem man, »wenn auch nicht unmittelbar«, viel lernen könne (LS 293). Erst während seines Berlin-Aufenthalts mit Clemens Brentano bei Achim von Arnim rückt Wilhelm Grimm die Verhältnisse im Oktober 1809 gerade: Nach einer persönlichen Begegnung mit Müller lässt er diesen zwar gelten, fügt dann aber aufgrund falscher Informationen hinzu: »Das Traurigste davon war mir, daß der Kleist in dem Kloster der barmherzigen Brüder zu Prag gestorben ist, an dem undenklich mehr verloren ist, als an dem Müller« (LS 332d). Festzuhalten ist damit zunächst, dass die Aufmerksamkeit der Grimms von Achim von Arnim und Clemens Brentano auf Kleist gelenkt wurde und dass dabei auch ihr akademischer Lehrer Friedrich Carl von Savigny ins Spiel kam. Die Diskussionen mit den Freunden rahmen die Grimm'sche Beschäftigung mit der Person Kleists; und dieser polyzentrische Kontext erschließt eine Reihe von Implikationen, die die Äußerungen über ihn für das Verhältnis von Politik und Literatur symptomatisch erscheinen lassen.

Wäre Wilhelm Grimm noch ein wenig länger in der preußischen Hauptstadt geblieben, wäre es vermutlich zu einer Begegnung mit Kleist gekommen. Denn im Februar 1810 berichtet Brentano in einem Brief nach Kassel, der »Poet Kleist« sei zurückgekehrt und befinde sich »frisch und gesund« als »Mittesser« unter der Berliner »Tischgesellschaft« – »ein unteretzter Zweiundreißiger, mit einem erlebten runden, stumpfen Kopf, gemischt launigt, kindergut, arm und fest« (LS 346). Mit Nachdruck weist Brentano auf die »Phöbus«-Fragmente des »Käthchens von Heilbronn« und besonders des »Michael Kohlhaas« hin: In der Erzählung sei »viele sehr hart, vieles aber ganz ungemein rührend und vortrefflich gedichtet«; sie werde Wilhelm Grimm »gewiß Vergnügen« bereiten (LS 346). Ähnlich lobt Arnim die »Kohlhaas«-Erzählung und beschreibt Kleist als einen ebenso skurrilen wie begabten, ebenso unbefangenen wie zynischen Dichter. Kleists kommunikative »Unbestimmtheit« nähere sich dem »Stammern«; sie spiegle sich »in seinen Arbeiten durch stetes Ausstreichen und Abändern« (LS 347).

Arnim und Brentano also haben die Perspektive der Grimms nicht allein auf die Person Kleists, sondern auch auf dessen dichterisches Werk wesentlich bestimmt. Ähnlich verläuft die Rezeption des journalistischen Werks, bei der politische Aspekte selbstredend ins Spiel kommen: Im Besitz der Brüder Grimm hat sich das einzige (fast) vollständige Exemplar der »Berliner Abendblätter« erhalten. Arnim hatte seine Freunde am 3. September 1810 bereits auf das Erscheinen der Zeitung hingewiesen und sie zur Mitarbeit aufgefordert (LS 396a) – Wilhelm Grimm wird in der Ausgabe vom 23. Januar 1811 ein »Räthsel aus der Hervarasaga« beitragen, so wie er umgekehrt aus den »Berliner Abendblättern« die von

Kleist dort eingerückte Anekdote »Wie Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben« in die Sammlung der »Kinder- und Hausmärchen« einbaut.<sup>9</sup>

Wie Brentano, der Müller als Anführer einer »Staatsoppositionsclique« und eines »Universitätskriterium[s]« verbucht (LS 420a), hebt auch Arnim gegenüber den Grimms den politischen Aspekt von Kleists Zeitung hervor: Die »Abendblätter« gefallen ihm »im Ganzen« nicht, aber er nutze sie, um seine »Gesinnung über allerlei Minister zu sagen« (LS 420b). Einige Wochen später berichtet er dann über die Publikationsrestriktionen durch die politische Zensur; »beinahe zehn Aufsätzen« von ihm sei »das Imprimatur verweigert« worden (LS 461a). Zwar findet Wilhelm Grimm, dass einem Leser in Kassel die Berliner »Polizeianzeigen [...] oft lächerlich« erscheinen: »es ist, als ob jemand, der uns raisonabel unterhalten, auf einmal mit seltsamer Vertraulichkeit seine Taschen herauszög, die Brotkrumen herauswischte und die Löcher zeigte, die geflickt, und die Flecken, die müßten herausgewaschen werden.« Gleichwohl überlegt er, gerade zu dieser Rubrik eine »straßenpolizeiliche Anekdote« aus Kassel beizusteuern, die allerdings nicht erschienen ist (LS 421). Kurz danach prägt er das *bon mot* von der »ideale[n] Wurstzeitung«, als er seinem Freund Paul Wigand ein Abonnement der »Berliner Abendblätter« ans Herz legt (LS 422). Jacob Grimm rechnet die »Abendblätter« zu den »besten Journale[n]« (LS 462).

Die Reaktion auf den Selbstmord des Dichters belegt noch einmal die Sympathie der Grimms für die sozial eigentümlich unpassende Figur Kleists. Denn während der Freitod viele Zeitgenossen abgestoßen hat, zeigen sich die Grimms betroffen: »Es hatte uns beiden recht leid gethan, weil uns seine Arbeiten werth und lieb sind.«<sup>10</sup> Ferdinand Grimm durfte daher auf Zustimmung rechnen, als er am 23. Mai 1818 von der Grabstätte Kleists berichtete. Der jüngste Grimm-Bruder war seit 1815 bei Georg Andreas Reimer beschäftigt, der die Werke von Kleist und einige Bücher der Grimms, darunter die »Kinder- und Hausmärchen«, verlegt hat. Im Blick auf Kleists Grab skizziert Grimm das Bild einer der »stillschönsten Gegenden weit und breit« und berichtet, wie er gemeinsam mit einem Freund neue Pappeln anstelle der verdorrten Bäume gepflanzt und diese so verwoben habe, »daß nach kurzem die Bäumchen ordentlich einen Kranz bildeten und sich die Hände reichten« (LS 561a).

Die Grabpflege hatte keine langfristigen Folgen. Drei Jahre später schreibt Ferdinand Grimm nach Kassel: »Wenn ich an seinem verwitterten Grabhügel vorbeigehe, so tut er mir allemal leid, der Arme, den schändliche Verwandtenbehandlung

---

<sup>9</sup> Vgl. Höppner, Die Brüder Grimm und Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 557. Clemens Brentano berichtet zwei Monate später erneut über Müller, über dessen präventiöses Gebaren er sich inzwischen nur noch lustig macht, und über den »Phöbus Kleist, ein[en] sehr kuriose[n], gute[n], grobe[n], bornierte[n], dumme[n], eigensinnige[n], mit langsamem Konsequenztalent herrlich ausgerüstete[n] Mensch[en], dessen treffliche Erzählungen – bei Reimer, und schön hölzernes Käthchen von Heilbronn – Sie lesen müssen«. Die »Berliner Abendblätter« enthielten »viel Langeweile und Müllersches vornehmes Wesen, und manche gute Anekdote« (LS 420a).

<sup>10</sup> Zit. nach Reinhold Steig, Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm, Stuttgart und Berlin 1904, S. 173.

dahin brachte, mit dem Herzen voll rechter Vaterlandsliebe; er soll nicht schön gewesen sein« (LS 561b). Wilhelm Grimms Sohn Herman schließt mehr als vier Jahrzehnte später an diese Familientradition an, als er in der ›Vossischen Zeitung‹ vom 23. Februar 1862 über das Engagement einiger »Leute« berichtet, die dem Dichter endlich eine halbwegs angemessene Grabstätte bereiten wollen: Es geht um Beschaffung eines »neuen Steins« und eines »eisernen Gitters«. Herman Grimms Blick in die Zukunft mag für die aktuelle Diskussion um die Gestaltung der Grabstätte anregend sein. Über die Errichtung eines »kostbarere[n] Denkmal[s]« schreibt er: »Die Zeit wird wohl kommen, zu der dies geschieht, wenn die Bedeutung des Dichters überhaupt dem Volke klarer geworden ist. Heute kennt und liebt ihn nur, was man eine stille Gemeinde zu nennen pflegt« (LS 565). Im ›Deutschen Wörterbuch‹ zitieren die Grimms im Übrigen unter dem Lemma »erschieszen«: »das ist zum erschieszen schön. Kleist« (NR 46).

## II. Wilhelm Grimm rezensiert Kleist

Das Aktualitätsbewusstsein der Grimms zeigt sich nicht zuletzt in ihren journalistischen Texten. Sie haben für mehrere Tageszeitungen gearbeitet, etwa für Görres' ›Rheinischen Merkur‹ zur Zeit des Wiener Kongresses oder während der Verfassungsverhandlungen in Hannover zu Beginn der 1830er Jahre für die ›Hannoversche Zeitung‹ unter Georg Heinrich Pertz. Sowohl in literarischen als auch in wissenschaftlichen oder politischen Belangen haben sie dabei mit aller Härte und durchaus fintenreich Meinungsmache betrieben – den Stellenwert der ›Öffentlichkeit‹ sowie der ›Stimmung‹ schätzten sie hoch ein.<sup>11</sup> Dieser polemische Grundzug bestimmt auch Wilhelm Grimms Rezensionen zu den Werken von Kleist.

Wilhelm Grimm hat unter den wenigen Kritiken zur Gegenwartsliteratur von seiner Hand allein zu Kleist mit einiger Sicherheit fünf Besprechungen publiziert; möglicherweise sind ihm noch zwei weitere Texte über Kleist zuzurechnen.<sup>12</sup> Für die Deutung der Kritiken ist zunächst entscheidend, dass die Grimms im Rahmen

<sup>11</sup> Vgl. zur Kommunikationskontrolle als Teil der Politik: Günter Blamberger, Antiparastatische Genies. Politiken des Privaten in Kleists Essays. In: *Politics in Literature. Studies on a Germanic Preoccupation from Kleist to Améry*, hg. von Rüdiger Görner, München 2004, S. 25–39.

<sup>12</sup> Vgl. Sibylle Obenaus, Wilhelm Grimms Kleist-Rezensionen. Zum Methodenproblem der Verfasseridentifikation anonymer Rezensionen. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981), S. 77–96; Helmut Sembdner, Wilhelm Grimms Kleist-Rezensionen. Zu Sibylle Obenaus' Methodenproblem. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 26 (1982), S. 31–39; Höppner, Die Brüder Grimm und Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 551f.; Ludwig Denecke, Jacob und Wilhelm Grimm als Rezensenten. In: *Sammeln und Sichten. Festschrift für Oscar Fambach zum 80. Geburtstag*, hg. von Joachim Krause u.a., Bonn 1982, S. 294–323. Da es im Folgenden in dem meisten Punkten um zeittypische Momente von Literaturpolitik geht, wäre ein Beleg gegen die Autorschaft Wilhelm Grimms nur ein Hinweis darauf, dass dann auch andere Kontexte zu privilegieren wären. An der Bedeutung des Zusammenhangs von Literatur und Politik, wie er in den hier behandelten Kleist-Rezensionen gestiftet wird, änderte dies nichts.

der Briefwechsel mit Savigny, Brentano und Arnim auf Kleist und dessen Werk aufmerksam werden. Denn in diesen Kontexten berühren die Diskussionspartner Grundsatzfragen, die den Anspielungshorizont für Wilhelm Grimms Rezensionen bestimmen. Um dies thesenhaft zusammenzufassen: Wilhelm Grimm und sein älterer Bruder verhandeln in immer neuen Anläufen das Verhältnis von Recht, Politik und Poesie bzw. die Frage nach dem Grund von poetischer, politischer und rechtlicher Geltungskraft. In diesem Zusammenhang entwickeln sie das Konzept einer Forschungsmentalität, die dem »Leben« von Recht, Politik, Literatur und Sprache Rechnung trägt und die sich durch Beständigkeit *und* Flexibilität auszeichnet, einer Forschungsmentalität, die von ihnen immer wieder als besonderer Fall staatsbürgerlicher Gesinnungen verstanden wird. Dieses Habitusprogramm impliziert eine Kommunikationsordnung, die harte und »aufrichtige« Kritik, das Beharren auf der eigenen Meinung gegen alle Widerstände nicht als Anlass nimmt, die Kommunikation abubrechen, weil Uneinigkeit und Kontroversen als sozialer Normalfall, bisweilen sogar als Produktivfaktor anerkannt werden. Insbesondere Jacob Grimm entwickelt Elemente einer Verhaltenslehre aus dem Geist von Michael Kohlhaas, die – wie ich abschließend zeigen will – sein politisches Selbstverständnis prägen. In den langwierigen und komplizierten Auseinandersetzungen zwischen Jacob und Wilhelm Grimm, Savigny, Arnim und Brentano etablieren die Brüder nicht nur Konzepte und Beschreibungsmodelle für ihre brüderliche Lebenshaltung, die Jacob Grimm am Ende seines Lebens als Ursprung von Sozialität schlechthin deutet,<sup>13</sup> sondern sie suchen auch nach einer angemessenen Haltung in einer historischen Phase, die sie als Situation des Umbruchs rekonstruieren – diese Diagnose teilen sie mit Kleist ebenso wie die Einschätzung, eine »alte Ordnung« gehe zugrunde.<sup>14</sup>

Am 29. Oktober 1810 erscheint in der Rubrik »Dramatische Literatur« der »Zeitung für die elegante Welt« Wilhelm Grimms Besprechung des »Käthchens von Heilbronn« (LS 369): Unter den Dramatikern nach Schiller stellt er darin Kleist als den »erste[n] und einzige[n]« vor, »welcher wahren Beruf zeigt«, und d.h.: als denjenigen, der »dichterischen Geist« zur Produktion eines »schöne[n] Ganze[n]« besitzt und sich in den »Grenzen des Darstellbaren« hält (LS 369). Grimm ruft überraschenderweise die Topoi der klassischen Autonomieästhetik auf, die das in sich vollendete Kunstwerk an den Maßstäben von organischer Lebendigkeit, Einheit und Ganzheit messen. Entsprechend lässt sich – mit den Worten von Karl Philipp Moritz – über dieses Drama nicht mehr sagen als »es ist!«<sup>15</sup> Grimm verzichtet auf eine genauere Darlegung seiner Behauptungen am Text. Das Stück lasse

<sup>13</sup> Vgl. Martus, *Die Brüder Grimm* (wie Anm. 5), S. 504.

<sup>14</sup> Vgl. Gesa von Essen, *Kleist anno 1809. Der politische Schriftsteller*. In: *Kleist – ein moderner Aufklärer?*, hg. von Marie Haller-Neumann und Diether Rehwinkel, Göttingen 2005, S. 101–132, hier S. 103. Dort auch zur propagandistischen Funktion von Literatur für die preußischen Reformer (S. 102) sowie zu den diversen Formen literarischer Aggression im politischen Schreiben Kleists.

<sup>15</sup> So die Schlusspointe in: Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: *Ders., Werke in zwei Bänden*, hg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Frankfurt a.M. 1997, Bd. 2, S. 958–991, hier S. 991.

sich »durch keine Zergliederung [...] erschöpfen [...], sondern [will] selbst genossen sein [...] – eine Eigentümlichkeit, die es mit jedem echten Dichterwerke gemein hat« (LS 369).

Grimm führt damit vier zentrale Motive seiner Kleist-Rezensionen ein, von denen jedes einen politischen Hintersinn hat: Er fokussiert – erstens – auf einen »dichterischen Geist«, der ein Werk ebenso unaufdringlich wie umfassend prägt;<sup>16</sup> dies entspricht dem Grimmschen Interesse für historische »Stimmungen« und atmosphärische Zustände. Wilhelm Grimm privilegiert – zweitens – eine Form von Ganzheit, die Entfaltungsmöglichkeiten bietet und zugleich Handlungsmacht wie von selbst begrenzt. Er legt – drittens – Wert darauf, dass Kunst in der Geschichte verankert ist. Und er betont – viertens – die selbstverständliche und selbsterklärende Kraft des gelungenen Kunstwerks, das im Vollzug von seiner Geltung überzeugt – jede Erläuterung oder Zergliederung würde diese eigentümliche Form der Wirkmächtigkeit aufheben.

Dass diese ästhetischen Normen und Werte, die Grimm in Kleists Drama auf einzigartige Weise realisiert findet, einen politischen Hintersinn haben, wird in der folgenden Rezension über die Erzählungen Kleists deutlich, die nicht einmal einen Monat später an gleicher Stelle erscheint. Denn hier zieht Grimm ein alternatives Begriffsregister. Im allgemeinen Teil der Rezension bewegt er sich ganz im Schema der alten Nationalkonkurrenz von deutscher und französischer Kunst und entfaltet die gallophoben Stereotypen seiner Zeit: Die Franzosen sind »Meister« in der »konversationsmäßigen Manier« des Erzählens – diese eile »rasch und flüchtig fort[ ]«, tangiere allenfalls »das Wesentliche«, arbeite mit »konventionellen« Sprachmustern »witzig spielend«. Damit liefert die französische »Manier« ein »Abbild« der »nationalen Bildung« (LS 370).

»[K]ein Deutscher« könne sich in dieser Erzählweise mit einem Franzosen vergleichen. »Vorzügliches« hingegen leisteten die einheimischen Dichter in »unsere[r] eigene[n] Manier«. Unter Berufung auf »Lessing und andere«, die »uns« von der »Sklaverei befreit haben, in welcher wir sonst unter französischen Kunstregeln uns gefangen sahen«, ordnet Grimm die Erzählungen Kleists ganz der »deutsche[n] Art« zu. »Gründlichkeit«, »Tiefe« und »reine[r] Lebenssinn«, »kraftvolle[ ]«, anschauliche[ ] und tiefwirkende[ ] Darstellung« – das sind die Qualitäten dieser Erzählkunst, die nicht »für die Menge« gedacht ist, die entweder triviale Unterhaltung oder »moralische[ ] Nutzenwendungen« wünscht (LS 370). Die gallophoben Stereotypen dieser Passagen sind nicht weiter interessant; sie sind in dieser Zeit selbst so konventionell und modisch wie der von Grimm konstruierte und denunzierte französische Geschmack. Interessanter ist die Frage, wie das Politische in diesem Zusammenhang gefasst wird.

Die Kleist-Rezensionen werden zum Kassiber für Wilhelm Grimms Kritik an einem Zeitgeist, der sich in der französischen Besatzungspolitik besonders deutlich zeigt. Der Rezensent lebt in der Hauptstadt des Königreichs Westphalen, das von Napoleons jüngstem Bruder Jérôme Bonaparte regiert wird; der Bruder des

<sup>16</sup> Vgl. hierzu Grimms Auffassung von der Poesie als Ausdruck eines höheren Geistes: Höppner, *Die Brüder Grimm und Heinrich von Kleist* (wie Anm. 1), S. 554f.



Rezensenten betreut die Privatbibliothek des Königs und sitzt im Staatsrat, also im Regierungszentrum dieses napoleonischen Modellstaats. Grimm zerlegt in der Rezension von Kleists Erzählungen paradigmatische Gegensätze als Gegensätze von Nationen, die an anderer Stelle von ihm und seinem Bruder als historische Verschiebungen gedeutet werden. Diese Strategie ist seit den gallophoben und zivilisationskritischen Polemiken des Sturm und Drang etabliert. Daher steht Kleist sowohl für den nach wie vor aktuellen Nationalkonflikt zwischen Deutschland und Frankreich als auch für eine Dichtung, die die Spuren der Vergangenheit noch an sich trägt. Kleists Erzählungen, so meint Grimm, zeigen »Menschennatur und Welt in ihrer ursprünglichen Kraft und ihrem unerschöpflichen Reichtum« so, »dass jedes nicht unkräftige Gemüt sich daran erlaube und stärke, und der durch die einförmigen Gewöhnlichkeiten des Tages beschränkte Blick sich höher hebe und erweitere« (LS 370).<sup>17</sup>

Die Rezensionen nennen jene Koordinaten des Politischen, die die beiden Brüder zeitlebens variieren, anreichern und situativ verändern. Im Zentrum steht dabei der Gedanke, dass politische oder soziale Prozesse nicht souverän, also willkürlich und umfassend gelenkt und kontrolliert werden können und dass Fehler und Mängel in politischen und gesellschaftlichen Systemen zur Normalität gehören. Versucht ein Souverän, solche Defizite vollständig zu beseitigen, stabilisiert er die politische Ordnung nicht, sondern destabilisiert sie. Der Herrscher hat die Aufgabe, positiv zu stimulieren, nicht negativ zu sanktionieren. Das Funktionieren einer Gemeinschaft – so die Grimms – beruht auf Selbstbindung, Selbststeuerung und Selbstverpflichtung, die in kulturellen Routinen gründet. So deuten die Grimms bei Gelegenheit – gerichtet etwa gegen die Ideologie der Demagogenverfolgung oder gegen die Zensurphantasien nach dem Wiener Kongress – selbst den Gesetzesbruch als Effekt eines Engagements, das letztlich eine gute staatsbürgerliche Gesinnung signalisieren kann. Schon hier wird deutlich, warum »Michael Kohlhaas« die Kleist'sche Lieblingserzählung der Brüder Grimm war.

Im Zentrum dieser Fassung des Politischen steht die Frage, wie das Verhältnis von Freiheit und Bindung gedacht werden soll. Dieses Thema bildet eine weitere Konstante in Wilhelm Grimms Kleist-Rezensionen. So vergleicht er in einer im Oktober 1812 veröffentlichten Rezension der gesammelten Erzählungen in der Halleschen »Allgemeinen Literatur-Zeitung« Kleist eingangs mit Boccaccio.<sup>18</sup> Zwar »näht« sich Kleist dem italienischen Autor mehr als allen anderen Erzählern, bewahre aber doch seine individuelle und nationale Eigentümlichkeit (NR 652b). Erneut geht es um den nationalen Habitus: Kleist trete als »Mann[ ] von entschie-

---

<sup>17</sup> Zwar hält Grimm den Stil für verbesserungsfähig, aber rechtfertigt ihn als Ausdruck der »Individualität des Erzählers« (LS 370). – Dass Wilhelm Grimm damit »naturpoetische« Konzepte (Demonstration »ursprüngliche[r] Kraft«) und »kunstpoetische« Konzepte (Demonstration von »Individualität«) kombiniert, ist für ihn durchaus typisch, denn anders als sein Bruder sieht er die beiden Poesieformen nicht in einer klaren historischen Abfolge. Zur Verhandlung deutscher Nationalcharakteristika in »Michael Kohlhaas« vgl. Günter Blumberger, *Heinrich von Kleist. Biographie*, Frankfurt a.M. 2011, S. 422ff.

<sup>18</sup> Vgl. zum Boccaccio-Vergleich in der Forschung: Ingo Breuer, *Erzählung, Novelle, Anekdote*. In: *Kleist-Handbuch* (wie Anm. 6), S. 90–97, hier S. 91.

denem Verdienst [...] im Bewußtsein seines Werts, weniger aus Stolz, als weil es ihm gerade so gefällt, in einfacher und halb nachlässiger Kleidung« auf. »[D]eutscher Ernst und Züchtigkeit« unterscheiden seine Erzählungen von der »üppige[n] Sinnlichkeit des Boccaccio«. So erkennt Grimm in Kleists Werken einen »reichen, tiefen und selbständigen Geist, einen einfachen, freien und deutschen Sinn«. Der Autor zeige, dass er »seinen Stil frei im Geist der ältern deutschen Erzählung habe bilden wollen« (NR 652b). Die individuelle Gestaltungsfreiheit finde hier ihre Grenzen in einer höheren »geistigen« Einheit.

Was Grimm immer wieder als »dichterischen Geist« ins Spiel bringt, erscheint an dieser Stelle als »Nationalgeist«. Wer im Namen dieses Nationalgeistes agiert, der handelt »frei« und zugleich im Rahmen einer »geistigen« Einheit. Diese Agilität ist zu komplex, um sie durch ausformulierte Gesetze in feste Bahnen zu lenken. Man dürfe – so wiederum Wilhelm Grimm – Kleists Erzählungen in ihrer freien und sich freiwillig einem höheren Geist unterstellenden Art nicht einfach nach den »Regeln der Kunst beurteilen«. Nach dem Maßstab der ästhetischen Regelwerke wird Kleist zum literarischen Gesetzesbrecher, dem eine Fülle von Regelverstößen vorzuwerfen ist: uninteressante Sujets, die einförmig, mit einer Vorliebe fürs Unschickliche und für »Nebendinge« behandelt werden; eine widerständige, dunkle, mühsam zu lesende Sprache, »derb, streng, oft einförmig und voll scheinbarer Unbeholfenheit« u.v.a.m (NR 652b).

Wen diese Verstöße gegen ästhetische Kodifikationen davon abhalten, ein dauerhaftes Interesse, eine gleichsam treue Verbundenheit zu den Werken Kleists zu entwickeln, der hat eine zu schlichte Vorstellung von den Gesetzen und der Gesetzeskraft der Poesie. Wilhelm Grimm demonstriert dies dadurch, dass er in allen Rezensionen auf Mängel in den Werken Kleists hinweist, aber deswegen seine literaturkritische Aufmerksamkeit nicht davon abzieht – wie gesagt: Mit keinem Autor der Gegenwartsliteratur seiner Zeit hat sich Wilhelm Grimm intensiver beschäftigt als mit Kleist. Im Mai 1811 bespricht er etwa den »Zerbrochne Krug« für die »Zeitung für die elegante Welt« und im September 1812 für die »Leipziger Literaturzeitung«. In beiden Rezensionen spart er nicht an Kritik wegen des schwachen Spannungsbogens, deutet das Drama aber gleichwohl als Ausdruck eines »außerordentliche[n] Talent[s]«, mithin wiederum als Effekt von »Kraft« und von »originellem, wahrhaft poetischem Geist« (LS 497a). In der »Zeitung für die elegante Welt« leitet Grimm mit entsprechend grundsätzlichen Überlegungen ein: Der »Zerbrochne Krug« erhebe sich »weit über die gewöhnlichen Erscheinungen des Tages«, die mit dem »Flitterstaat der Mode« zu vergleichen seien. Zwar rügt er die mangelnde Ausgewogenheit, entschuldigt sie aber zugleich erneut als Zeugnis der »Vollkräftigkeit«. »Verirrungen« entspringen in diesem »seltene[n]« Fall einem »Übermaß an Kraft« (LS 497).

Für Wilhelm Grimm sind Fehler unvermeidlich. Dies gilt zumal für die Gegenwartsliteratur, denn »moderne Kunst«, so schreibt er an Brentano, kann »*niemals absolut vollkommen* sein. [...] Nur die Nationaldichtung ist vollkommen, weil sie ebenso wohl wie die Gesetze auf dem Sinai von Gott selber geschrieben ist, sie

hat keine Stücke, wie ein Menschenwerk». <sup>19</sup> Diese Mangelhaftigkeit nimmt Wilhelm Grimm zum Anlass, die Tiefenschichten eines Werks zu betrachten. Seinem Bruder gegenüber beharrt er darauf, dass das »eigenthümliche Regen eines Geistes« in Gedichten »zu ehren und anzuerkennen« sei, und zwar »als das allerhöchste u. allererste selbst wenn sonst viel fehlerhaftes und mißlungenes darin wär«. <sup>20</sup>

Fehler und Mängel nach Maßgabe ästhetischer Verfassungen also dürfen nicht vom Wesentlichen ablenken, vom »Geist« eines Werks. Nach der Auflistung aller literarischen Vergehen von Kleists Erzählungen bemerkt Grimm: »[...] durch dieses alles blickt ein Geist, der tief in die Verhältnisse des Lebens und das Innerste der Menschenbrust geschaut, der [...] des, dem Ansehn nach, ihm widerstrebenden Stoffes in einem hohen Grade Meister ist.« Eines Stoffes »Meister« zu sein, bedeutet folglich nicht, alles Sperrige, Unfügsame und Unebene zu glätten und einem souveränen Regulierungswillen zu unterwerfen, sondern Fehler so lange zuzulassen, wie sie dem »Geist« des Ganzen als einer tieferen oder höheren Form der Gesetzmäßigkeit dienen. Man könnte an dieser Stelle von einer poetischen Regierungskunst sprechen, die das Pendant zu der »freien«, im »Geist« der nationalen Dichtung agierenden Untertanenmentalität darstellt (NR 652b). Daher scheint es Grimm, als präge fast jede Kleist'sche Erzählung einen ganz eigenen »Ton« aus, ohne dass auch nur eine von ihnen »den allen gemeinschaftlichen Geist verläugnet« (NR 652b). Einmal mehr konzipiert Wilhelm Grimm individuelle Freiheit und gemeinschaftliche Bindung als zwei Seiten einer Medaille.

Wenn Wilhelm Grimm sehr viel später, in einer der letzten überlieferten Bemerkungen zu Kleist, am 5. April 1820 über »Prinz Friedrich von Homburg« meint, er habe »nirgends schöner die Macht des Gesetzes und die Anerkennung des Höheren, vor dem auch das Gesetz zerfällt, dargestellt gefunden« (NR 543), dann benennt er damit jenen Grund des (Literatur-)Politischen, auf den es ihm stets ankommt. Dieser Grund des Politischen verliert sich für Wilhelm Grimm – um aus seinen Artikeln für den »Rheinischen Merkur« zu zitieren – im »Innere[n] des Volks«, im »unbewusst Grosse[n] und Tiefe[n] [...], das eben, weil es unbewusst ist, der Einzelne nicht auszusprechen vermag«. »Liebe und Zutrauen« sind die zentralen Instanzen dieses politischen Systems. <sup>21</sup>

Darin liegt ein weiterer Grund für Wilhelm Grimms Kleist-Faszination: Denn er findet, dass Kleists Erzählungen gerade in diese motivationalen Tiefenschichten des Subjekts vorstoßen, sie gleichermaßen erzählerisch erkunden wie im lesenden Vollzug der Erzählung erfahrbar machen. In einer Rezension für die »Zeitung für die elegante Welt« vom Oktober 1811 führt Grimm am Beispiel von Kleists Erzählungen aus, wie das »Vorzügliche« die »Lebenskraft« anrege und so in »Schwung« setze, dass die Leser »gleichsam staunen über das dunkle Gefühl, welch eine Fülle

---

<sup>19</sup> Zit. nach Reinhold Steig, Clemens Brentano und die Brüder Grimm, Stuttgart und Berlin 1914, S. 143.

<sup>20</sup> Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Briefwechsel, hg. von Heinz Rölleke, Stuttgart 2001 (Teil 1: Text), S. 79.

<sup>21</sup> Wilhelm Grimm, Kleinere Schriften (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 543.

von Kräften, guten und bösen, in der Brust des Menschen wohnt.« Kleist zeige in den Erzählungen – gelungen im Fall etwa der ›Verlobung in St. Domingo‹, misslungen im ›Zweikampf‹ oder in der ›Heiligen Cäcilie‹<sup>22</sup> – sein »Talent in der Kunst«, »die innersten verborgensten Gefühle darzulegen« (LS 502).

Dabei geht es nicht allein um die Komplexität von Handlungsoptionen und Motivationslagen, die gegen eine strikte Be- und Verurteilung von Kleists Werken nach Maßgabe ausformulierter Regeln spricht. Der Versuch der Kodifikation oder die Eröffnung eines Urteilsverfahrens würden jene selbstläuferische Sicherheit, jene Gefühlsgewissheit untergraben, die in und durch Kleists Erzählungen vermittelt wird. Deswegen betont Grimm immer wieder positiv, dass Kleist den Erzähler nicht als dirigierende, erklärende oder pädagogische Instanz einsetzt – »So wie der Vf. nirgends moralisiert, so ist er auch von der zurechtweisenden, die Person oder gar Subjektivität des Dichters einmischenden Manier durchaus frei« (NR 652b).<sup>23</sup> Sobald nämlich Erklärungen notwendig sind, Begründungen geliefert und Anweisungen gegeben werden müssen, verliert die Poesie ihre unmittelbare Evidenz und damit ihre eigentümliche Wirkungsmacht, das also, was Grimm immer wieder als »Kraft« der Kleistschen Werke benennt. Jacob Grimm hat dies in seinem großen Aufsatz über ›Die Poesie im Recht‹ ausführlich dargelegt.<sup>24</sup>

Wilhelm Grimm liest Kleist somit als Einsatz gegen eine Literatur, die sich selbst und ihren Lesern nicht vertraut und damit auch kein Zutrauen und keine dauerhaften Beziehungen stiften kann. Dass sich diese Argumente beliebig vom literarischen Feld aus auf andere Bereiche übertragen lassen, liegt auf der Hand. Der zivilisationskritische Einspruch gegen eine der Mode, den Konventionen und der Oberfläche verpflichtete Kultur zielt unter anderem auf den Nationalkonflikt zwischen Deutschland und Frankreich. Die Erzählungen begründen ihre Anziehungskraft weder durch ihre moraldidaktische Leistung noch durch gefällige und konventionelle Unterhaltung. So entschuldigt Wilhelm Grimm selbst ›Die Marquise von O....‹, diese »von vielen als anstößig getadelt[e]« Erzählung: Der Gegenstand sei durchaus »indezent zu nennen«, nicht aber die »Behandlung desselben« (LS 370).

Die moraldidaktische Indifferenz zielt auf die selbstverständliche Geltungskraft der Poesie, die diese mit funktionierenden Rechtsnormen teilt. Daher stellt gerade das autonomieästhetische Inventar der ersten Kleist-Rezension zum ›Käthchen von Heilbronn‹, die scheinbar aus dem Raster der anderen Rezensionen fällt, ein konzeptionelles Reservoir für Literaturpolitik in einem eminenten Sinn zur Verfügung.<sup>25</sup> Die Besprechung lässt sich als literaturpolitischer Text entziffern, der einen

<sup>22</sup> Auch in der Rezension in der ›Allgemeinen Literatur-Zeitung‹ bezieht sich Wilhelm Grimm kritisch auf diese Erzählung. In einem Brief an Bang hebt er jedoch neben der ›Kohlhaas‹-Erzählung gerade die ›Heilige Cäcilie‹ positiv hervor (NR 652b–c).

<sup>23</sup> Zur Tradition der »moralischen und moralistischen Erzählung«, auf die Kleist zurückgreift, vgl. Breuer, Erzählung, Novelle, Anekdote (wie Anm. 6), S. 92f.; Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 17), S. 413f.

<sup>24</sup> Martus, Die Brüder Grimm (wie Anm. 5), S. 243.

<sup>25</sup> Man könnte diese Allianz von Autonomieästhetik und Politik bereits am Beispiel der kanonischen Schriften von Karl Philipp Moritz darlegen. Nicht umsonst geht Moritz in

literarisch und politisch anschlussfähigen Einheitssinn behauptet. »[A]lles ist in einem Geist« (LS 369) – diese Bestimmung gilt für das vorliegende dramatische und wie für das von Wilhelm Grimm geforderte politische Ganze. Weiterhin gilt für beide Einheiten, dass »nirgends eine Spur sich findet von gekünstelter Zusammensetzung, von fremdartigen Zusätzen, von spielenden Ausschmückungen.« (LS 339) Für einen Rezensenten, der unter der Regentschaft des als »König Lustig« verspoteten Jérôme Bonaparte lebt,<sup>26</sup> haben solche Formulierungen einen recht bestimmten Beiklang.<sup>27</sup> Und dass Deutschland als eine Einheit zu denken ist, gehört zum Grundbestand sowohl der Sprachforschungen und literaturhistorischen Untersuchungen der Grimms als auch ihrer politischen Überzeugung. Die »Einheit und Einigkeit Deutschlands«, um ein beliebige Formulierung Jacob Grimms zu wählen, die ihm 1814 nach dem Einmarsch in Paris im Lager der Alliierten in den Sinn kommt, stellt das Ideal dar, das die Grimms zeitlebens in die Realität umzusetzen versuchen.<sup>28</sup> In diesem vereinigten Deutschland würde sich – wie im Drama – alles »leicht und natürlich« auf einen imaginären »Mittelpunkt« beziehen, so wie dieser umgekehrt in organischem Kontakt mit allen ihn umgebenden Teilen stehe (LS 369).

Durch Kleist, meint Wilhelm Grimm, werde der poetische »Gegenstand« so »vor die Phantasie hingezaubert, daß sie ihn gleichsam umfassen, sich in ihm verlieren muß« (LS 369). Eben dies soll ein Nationalismus leisten, der das Vakuum, das die alten Mächte hinterlassen haben, jetzt mit affektiven Bindungen an eine Einheit auffüllt, die nur virtuell und fiktiv vorhanden war und deren Imagination poetische Kompetenzen erforderte: Vorstellungskraft, Phantasie, die Fähigkeit, abstrakte Gebilde zu veranschaulichen.<sup>29</sup> In dieser zwanglos bezwingenden Einheit, die das Subjekt ebenso »umfasst« wie es sich darin »verliert, ist »[a]lles [...] voll

---

seinem Essay »Über die bildende Nachahmung des Schönen« vom antiken Exempel des Mutius Scaevola aus, der seine Hand opfert und dabei »um dieser Tat selbst willen« handelt (Werke in zwei Bänden, Bd. 2, wie Anm. 16, S. 963). Ebenso konsequent ist es, dass Moritz gerade im Staat ein »für sich bestehendes Ganzes« erkennt, das er allein deswegen nicht schön nennen will, weil dieses politische Ganze nicht »in seinem ganzen Umfange« in »unsern äußern Sinn fällt« und auch von der »Einbildungskraft« nicht umfasst werden könne (ebd., S. 967).

<sup>26</sup> Vgl. König Lustig!? Jérôme Bonaparte und der Modellstaat Königreich Westphalen, Katalog der Museumslandschaft Hessen Kassel zur Ausstellung im Museum Fridericianum, München 2008.

<sup>27</sup> Es passt daher ins Bild dieser politischen Ästhetik und ästhetischen Politik, dass Jacob Grimm im »Rheinischen Merkur« ein Gleichgewicht der Mächte nach Maßgabe einer ästhetischen Einheit entwickelt, in dem Preußen und Österreich die beiden Schwerpunkte bilden, aber alle kleineren Länder ihre Freiheiten und Eigenheiten bewahren: Die »Systeme ineinandergeflochten und sich im Innersten durchdringend« sollen die Einheit in der Mannigfaltigkeit bzw. die gegensätzlichen politischen Interessen »in einer sanften Schwebung« halten (Martus, Die Brüder Grimm, wie Anm. 5, S. 247f.).

<sup>28</sup> Martus, Die Brüder Grimm (wie Anm. 5), S. 238; vgl. z.B. auch die Position der Grimms während des Wiener Kongresses: ebd., S. 240ff.

<sup>29</sup> Zu dieser »geistigen« Existenz der »Nation« bei Kleist vgl. Ethel Matala de Mazza, Nation. In: Kleist-Handbuch (wie Anm. 6), S. 346–349, bes. S. 347.

Leben und Bewegung« und hat »alles [...] Leib und Seele«, wohingegen »charakterlose Luftgestalten« nichts darin zu suchen haben (LS 369) – der »Geist[ ]« und die »Gewalt« des Ganzen gehören im Politischen wie im Poetischen unmittelbar zusammen. Man könnte von einer geradezu märchenhaften Macht der Poesie sprechen, denn die »Poesie« der Märchen habe »mit allem unvergänglichen gemein, *daß man ihr selbst gegen einen andern Willen geneigt seyn muß*«. <sup>30</sup> In Wilhelm Grimms »Käthchen«-Rezension entspringt die literarische Einheit »aus tiefster Begeisterung«, also aus eben jenen motivationalen Tiefenschichten, die der Begriff des »dichterischen Geistes« nicht weniger als die Konzeption eines Nationalgeistes benennt. Deswegen betont Grimm die sich »von selbst« verstehende Evidenz des Dramas (LS 369).

Das Literarische erscheint in Wilhelm Grimms Kleist-Rezensionen stets als unmittelbar politisch, das Politische ebenso als poetisch, so dass der Begriff »Literaturpolitik« durchaus wörtlich zu verstehen ist. Literaturpolitisch sind seine Stellungnahmen jedoch auch im übertragenen Sinn: als strategischer Einsatz, mit dem er um Positionen im Literaturbetrieb seiner Zeit kämpft. Man darf dabei nicht vergessen, dass die gelehrten und wissenschaftlichen Veröffentlichungen der Grimms über Jahre hinweg wie alle anderen Publikationen auch den ökonomischen Bedürfnissen und Interessen des Buchmarkts ausgeliefert waren. Gerade in der Anfangszeit ihrer großen literatur- und sprachhistorischen Projekte gibt es viele Bücher, die lange Zeit nicht beim Publikum ankommen, weil die Grimms dafür keine Verleger finden. Selbst der Verkauf der »Kinder- und Hausmärchen«, die sie 1812 als Bestseller konzipierten, benötigt rund zwei Jahrzehnte, bis er an Fahrt aufnimmt und die globale Erfolgsgeschichte der Sammlung beginnt.

Wenn also Kleists Erzählungen von Wilhelm Grimm als »treffliches Gegenmittel wider Verzärtelung des Geschmacks« verhandelt werden, dann unterstützen sie jene Partei, zu der sich die Grimms rechnen (NR 652b) – erneut sei erinnert, dass die Grimms ihr Kleist-Bild in den Gesprächen, Diskussionen und in der Korrespondenz mit Savigny, Arnim und Brentano entwickeln. Grimm lobt Kleist nach Kräften, wie er gegenüber Arnim am 10. Dezember 1811 bemerkt, weil ihm »eben die vielen niederträchtigen Urtheile über seine Dichtungen einfielen«. <sup>31</sup> Daher situiert Grimm Kleists Werke genau an jener Stelle des Buchmarkts, an der sich die romantischen Poesie-, Mittelalter- und »Volkslieder«-Projekte sowie – bei allen

<sup>30</sup> Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm, vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder Grimm-Museums Kassel mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen und Nachträgen der Brüder Grimm sowie einem Ergänzungsheft, Transkriptionen und Kommentare in Verbindung mit Ulrike Marquardt, hg. von Heinz Rölleke, Göttingen 1986, Bd. 1, S. VII f. (Hervorhebung S.M.).

<sup>31</sup> Zit. nach Steig, Achim von Arnim (wie Anm. 10), S. 173 f.; vgl. Höppner, Die Brüder Grimm und Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 556 f.

Unterschieden zu diesen literarischen Unternehmungen<sup>32</sup> – die wissenschaftlichen Studien der Brüder Grimm einordnen.

Die romantisch renovierte Lesesuchtkritik bezieht in diesen Projekten Stellung gegen das konsumierende Lesen und versucht über das Interesse an der Poesie, an der Vergangenheit und/oder am ›Volk‹ den Leser zu einem ausdauernden, enttäuschungsresistenten, aushaltbereiten und -fähigen Beobachter zu erziehen, der sich den Werken gegenüber treu verhält, ohne dabei seine freie Geisteshaltung zu verlieren. Dies gilt etwa für die Lektüreprogramme von Tiecks ›Minneliedern aus dem Schwäbischen Zeitalter‹ von 1803, deren Vorrede Jacob Grimm »hinreißend[ ]« fand,<sup>33</sup> oder von Arnims und Brentanos Sammlung ›Des Knaben Wunderhorn«, in der die Grimms versteckt ihre ersten Editionen publizierten. Beide Anthologien verfolgen unterschwellig ein pädagogisches und strategisches Ziel, indem sie gleichermaßen gegen triviale Unterhaltung wie gegen schlichte Moralisierung arbeiten und ihren ebenso gefundenen wie erfundenen Zeugnissen die avancierte Autonomieästhetik ihrer Zeit unterstehen.<sup>34</sup>

Leseprogramme und politische Programme sind dabei erneut aufs Engste miteinander verbunden. In der Lektüre trainiert die Poesie Einstellungen und Haltungen ein, auf der die erfolgreiche Regierung von Individuen und Nationen basiert. Tieck etwa will durch den harmonischen Klang der Gedichte den Lesern im wahrsten Sinn des Wortes ein bestimmtes Regierungskonzept vorspielen bzw. einspielen. In den Klängen und poetischen Strukturen der Minnelieder »schwebt die Seele des Gedichts, wie in einem klaren durchsichtigen Körper, die *alle Theile regiert und bewegt* und weil sie so zart und geistig ist, beinahe über die Schönheit des Körpers vergessen wird.«<sup>35</sup> Darin besteht der gemeinsame Traum der Universitäts- und Rechtsreformer, der romantischen Literaturtheoretiker und Lesesuchttherapeuten: eine Regierung, die so zart und unauffällig und zugleich so allumfassend ist, dass sie von den Regierten beinahe vergessen wird; eine Steuerung, die das Subjekt so freundlich umfängt, dass es wie von selbst all das will, was das harmonisch organisierte Ganze fordert. Mit Wilhelm Grimm könnte man von einer ›geistigen‹ Regierung sprechen. Ähnlich dachte Arnim in seinem großen Aufsatz ›Von Volksliedern‹ die Liedästhetik selbst zutiefst politisch, und zwar nicht zuletzt

<sup>32</sup> Vgl. zu dieser wissenschafts- und literaturhistorischen Konstellation ausführlich Lothar Bluhm, *Die Brüder Grimm und der Beginn der Deutschen Philologie. Eine Studie zu Kommunikation und Wissenschaftsbildung im frühen 19. Jahrhundert*, Hildesheim 1997.

<sup>33</sup> Zit. nach Martus, *Die Brüder Grimm* (wie Anm. 5), S. 83f.

<sup>34</sup> Tieck entdeckt in den Minneliedern die Qualitäten der romantischen Poesie: die »schöne Unschuld«, die »Freiheit des Gemüthes«, die »schöne Willkührlichkeit« und »größte Mannigfaltigkeit«, die »Liebe zum Ton und Klang«, »das »Ideal einer rein musikalischen Zusammensetzung«. Dem entspricht die Reaktion eines unromantischen Lesers: »Einem ungeübten Ohre dürfte das Schönste dieser Art nur als kindische Spielerei erscheinen, wo der feinere Sinn die zartesten Laute der Sehnsucht vernimmt« (Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter, neu bearbeitet und hg. von Ludwig Tieck, mit Kupfern, Berlin 1803, S. XIff., XVI). Vgl. hierzu sowie zu ›Des Knaben Wunderhorn‹: Martus, *Die Brüder Grimm* (wie Anm. 5), S. 84f., 110f., 118f.

<sup>35</sup> Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter (wie Anm. 34), S. XIV (Hervorhebung S.M.).

als ein Projekt nationaler Einigung.<sup>36</sup> Bei allen Vorbehalten gegen Arnims und Brentanos Textumgangsformen zeigen sich die Grimms in ihren Überlegungen zur »Naturpoesie«<sup>37</sup> fasziniert von der Energie einer Poesie, die über die Teilhabe an einem gemeinsamen Liedgut soziale Bindungen stiftet und dabei auf eine sanfte Art alle Widerstände überwindet.<sup>38</sup>

Wilhelm Grimm greift auf die Matrix solcher Diskurse in seinen Kleist-Rezensionen zurück, hat es allerdings mit einem weniger einschmeichlerischen Gegenstand zu tun. »Alles« sei in diesen Erzählungen »außerordentlich«,<sup>39</sup> ohne jedoch den Rahmen des Natürlichen zu verlassen. »[S]chlechte Gemüter« können dies aufgrund ihrer »Kraftlosigkeit« nicht goutieren. Denn es geht um »ungewöhnliche[] Personen« und um solche »Lagen der Welt, die das Ungewöhnliche mit sich führen« (LS 370). Mit anderen Worten: Grimm liest die Erzählungen als Zufluchtsort einer Vergangenheit, die für ihn von heroischen Tugenden und einem lebendigen Gemeinschaftsgeist bestimmt waren. Wie die Grimms die alten Sprachzeugnisse auch als historiographische Dokumente behandeln, so zeigt sich Wilhelm Grimm daher als Kleist-Rezensent begeistert vom »täuschenden Schein wahrer Geschichte«, bei der er sich gern »über den Anteil, welchen die Wirklichkeit an der einen oder andern dieser Dichtungen haben könnte«, informieren würde (NR 652b).<sup>40</sup>

Wilhelm Grimm nimmt Kleists Werke somit als Gelegenheit, grundsätzliche Gedanken zur Politik der Literatur zu formulieren. Möglicherweise sind die Rezensionen aufschlussreicher für die literaturpolitische Einstellung von Wilhelm Grimm als für die Politik der Werke Kleists. Gleichwohl gibt es einige Stellen in den Grimm'schen Bemerkungen zu Kleist, von denen aus sich ein Blick in Kleists Werk lohnt. Dies gilt insbesondere für die Lieblingserzählung von Jacob und Wilhelm Grimm: »Michael Kohlhaas«.

<sup>36</sup> Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L.A. von Arnim und Clemens Brentano, Studienausgabe in neun Bänden, hg. von Heinz Rölleke, Stuttgart u.a. 1979, Bd. 3, S. 344f.

<sup>37</sup> Jacob Grimm wird dieses Konzept nur wenig später erstmals in Arnims »Zeitschrift für Einsiedler« konzipieren (Martus, Die Brüder Grimm, wie Anm. 5, S. 137ff.).

<sup>38</sup> Dazu insgesamt: Ethel Matala de Mazza, Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik, Freiburg i. Br. 1999, S. 340ff.

<sup>39</sup> So lautete das zentrale Stichwort in der ersten Fassung des »Kohlhaas« im »Phöbus«: »An den Ufern der Havel lebte [...] ein Roßhändler [...], einer der außerordentlichsten und fürchterlichsten Menschen seiner Zeit« (Phöbus. Ein Journal für die Kunst, hg. von Heinrich von Kleist und Adam H. Müller, mit einem Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner, Hildesheim u.a. 1987, S. [300]).

<sup>40</sup> Zu Grimms Interesse an »sinnlicher Konkretheit« vgl. Höppner, Die Brüder Grimm und Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 553f.



### III. Politik aus dem Geist »eines guten Staatsbürgers«

#### Jacob Grimm und »Michael Kohlhaas«

Die Grimm'sche Fassung des Politischen, die Kontrollverlust und Normüberschreitung als Normalfall versteht, fügt sich durchaus in die »gebrechliche[] Einrichtung der Welt« (MA II, 16), wie sie Kleists Erzählung über den terroristischen Rosshändler entwirft.<sup>41</sup> Jacob Grimm lobt die Erzählung mehrfach ausdrücklich, zeigt sich »ganz durchaus vergnügt mit dem Kohlhaas«, der ihm »eine der liebsten Geschichten ist, die ich weiß, an der ich mit ganzer Seele beim Lesen geangen habe«.<sup>42</sup> Sein Bruder Wilhelm geht in den Rezensionen auf »Michael Kohlhaas« genauer als auf alle anderen Erzählungen ein. Seine Sympathien dürften dieser Erzählung schon deswegen gehören, weil sie – wie das Titelblatt der Sammlung ankündigt – »aus einer alten Chronik entlehnt« sei, mithin aus der Koalition von Alt und Neu hervorgeht.<sup>43</sup>

Bei der »Geschichte eines Roßhändlers, »den das Rechtgefühl zum Mörder und Räuber machte«, findet Grimm einmal mehr, dass »alles zum Ganzen paßt«. In Kohlhaas erkennt Grimm dabei keinen irregeleiteten Terroristen. Man könne sich vielmehr »des Staunens und der Bewunderung nicht erwehren, welcher Kraftäufferungen dieser Mensch fähig war, der sich von einer Idee begeistert fühlte«. Selbst die durch »Ausschweifung und Schwärmerei entstellte Idee« sei nicht »ohne eine gewisse Größe«. Deshalb entschuldigt Grimm das »Märchenhafte«, etwa die ihm nicht ganz geheure Zigeunerinnen-Figur, weil sie Gelegenheit zur Äußerung des »unterschütterliche[n] Sinn[s]« und der »Festigkeit« von Kohlhaas gebe (LS 370).

Mit anderen Worten: Was die Erzählungen von Kleist insgesamt charakterisiert, findet Wilhelm Grimm in der Erzählung von Michael Kohlhaas in verdichteter Form wieder: den Ausdruck von »Kraft«. Und was er als Rezensent bei den anderen Werken demonstriert, zeigt er auch hier: dass das Moralisieren bei einer Erzäh-

---

<sup>41</sup> Fragen des Verhältnisses von Recht, Rechtssicherheit und Gerechtigkeit werden bei Kleist eben nie »rein« gelöst, immer bleiben »die Narben sichtbar« (so das Fazit bei Peter Raue, Kleists Rechtsdenken. In: Kleist – ein moderner Aufklärer?, wie Anm. 14, S. 133–145, hier S. 144). Wenn Hans-Jochen Marquardt meint, das dichterische Werk Kleists werde von der »Idee des Rechts« oder von der »Utopie gelingender Kommunikation« dirigiert, deren Realisierung aber misslingt (Hans-Jochen Marquardt, Heinrich von Kleist und die gebrechliche Einrichtung des Rechts. In: Recht und Gerechtigkeit bei Kleist. II. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 17.–18.10.1997, hg. von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt, Stuttgart 2002, S. 11–21), dann verfehlt er möglicherweise die Pointe eines Ordnungsentwurfs, der sich von der Fiktion von schlichter Versöhnung und harmonischer Einheit befreit.

<sup>42</sup> Zit. nach Steig, Achim von Arnim (wie Anm. 10), S. 100; vgl. auch ebd., S. 53 und 194, sowie Briefe der Brüder Grimm an Paul Wigand, veröffentlicht und erläutert von Edmund Stengel, Marburg 1910, S. 71, 93.

<sup>43</sup> Zur Faktizität vgl. Hans Joachim Kreutzer, Wann lebte Michael Kohlhaas? Über die ästhetische Einheit der Erzählung Kleists. In: Literatur und Geschichte 1788–1988, hg. von Gerhard Schulz und Tim Mehigan in Verbindung mit Marion Adams, Bern u.a. 1990, S. 67–79; Bernd Hamacher, Michael Kohlhaas. In: Kleist-Handbuch (wie Anm. 6), S. 97–106, hier S. 98.

lung nicht weiterhilft, die auf die Evokation ursprünglicher Energien zielt.<sup>44</sup> Wilhelm Grimm begeistert sich für »Michael Kohlhaas«, weil der Protagonist »von Anfang an unsere lebhafteste Teilnahme« erzeuge, »mit der wir ihm durch die geschilderten, zum Teil an sich gemeinen Szenen folgen, und zuletzt über die Kraftäußerungen eines einzelnen Mannes erstaunen, der einer einzigen Idee (allgemeiner Gerechtigkeit) alles aufzuopfern imstande war« (NR 652b).

Jacob Grimm, so darf man vermuten, hatte auch deswegen seine Freude am »Kohlhaas«, weil er sich selbst in einem vergleichbaren Persönlichkeitsmuster beschreibt, und Wilhelm Grimm brachte ebenso viel Verständnis für diesen unbedingten Rechthaber auf, der aus einem in den Untiefen seines Gemüts verankerten Gefühl heraus handelt, wie für den gleichsam Kohlhaas'schen Charakter seines Bruders, der sich auch gegenüber Freunden wie Savigny, Arnim oder Brentano nicht zurücknahm. »Keinen Augenblick«, so erklärt Jacob Grimm seinem Briefpartner Arnim, wolle er »unaufrichtig« sein.<sup>45</sup> Das führe dazu, dass er, wie sein Bruder feststellt, »in allen Urtheilen [...] immer etwas über die Schnur« schlage.<sup>46</sup> Tatsächlich steht Jacob Grimm in den Diskussionen um 1810 regelmäßig allein da, gibt aber nicht nach. Er kann weder seinen Bruder noch Arnim davon überzeugen, dass die »Gräfin Dolores« ein völlig misslungener Roman ist;<sup>47</sup> er kann sie nicht zu der Einsicht bewegen, dass Natur- und Kunstpoesie historisch aufeinander folgen; und er kann Savigny so wenig wie seinem Bruder die Überzeugung vermitteln, dass Wilhelm Grimms Modell einer »treuen« Übersetzung, das dieser in den »Aldänischen Heldenliedern« anwendet, nichts taugt. Wilhelm Grimm meint, seines Bruders »Irrthümer hängen so genau mit seinem Charakter zusammen, daß, jemehr sich dieser zu äußern Gelegenheit hat, jene immer härter werden«. In bestimmten Fragen würden sie nie übereinkommen. Aber Wilhelm ist sich ebenso sicher, dass sein Bruder »aus Treue« zu ihm »die ganze Edda ohne Nachdenken verbrennen« würde.<sup>48</sup>

Zur Debatte stehen damit nicht biographische oder gar biographistische Mutmaßungen, sondern die Rekonstruktion von Lebensformen und Sozialtypen, wie sie in den Quellen entworfen werden. Tatsächlich ist Michael Kohlhaas eher der Prototyp einer bestimmten historischen Form von gefühlsgewisser Menschlichkeit als deren Gegenbild, und seine Geschichte zeigt für einige zeitgenössische Leser, was passiert, wenn jene Selbstverständlichkeiten im zwischenmenschlichen Verkehr durch das »Neue«,<sup>49</sup> das sich um die gewachsenen und gelebten Traditionen

<sup>44</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang zu Unzuverlässigkeiten, Widersprüchen sowie zur »Unmoral« der Erzählung: Hamacher, Michael Kohlhaas (wie Anm. 43), S. 100–105.

<sup>45</sup> Zit. nach Steig, Achim von Arnim (wie Anm. 10), S. 72.

<sup>46</sup> Zit. nach Steig, Achim von Arnim (wie Anm. 10), S. 126.

<sup>47</sup> Diese Diskussion wird fortgesetzt, als Jacob sich über Arnims »Die Kronenwächter« kritisch äußert (Steig, Achim von Arnim, wie Anm. 10, S. 390f. und 399ff.).

<sup>48</sup> Zit. nach Steig, Achim von Arnim (wie Anm. 10), S. 80 und 124f.; Steig, Clemens Brentano (wie Anm. 19), S. 140.

<sup>49</sup> Mehrfach betont Kleist am Anfang der Erzählung die Innovation: »Was giebt's hier Neues?«, fragt Kohlhaas, als er am Schlagbaum steht (MA II, 9), und wiederholt die Frage, als er vom »Burgvoigt«, einer »neue[n] Stimme«, angesprochen wird. Das Problem ist, dass

nicht kümmert, gestört werden. Willkürlicher Erlass von Regeln bringt die ohnehin »gebrechlich« eingerichtete Welt aus den Fugen. Dabei geht es den Grimms gerade nicht um Einverständnis und Beruhigung in kommunikativer Harmonie – ihre Forschungsmentalität gründet auf dem Bewusstsein von Temporalität und Historizität, der Produktivität von Streit und Irrtum. So wenig wie Kohlhaas hinter jene historische Lage zurück kann, die der Anfang seiner Erzählung markiert,<sup>50</sup> so wenig können die geschichtlichen Uhren auf den Zeigerstand der guten alten Zeit zurückgedreht werden, »als das Wünschen noch geholfen hat«. 1809 schreibt Wilhelm Grimm in einer Rezension des »Heldenspiels« *Sigurd* dessen Verfasser Friedrich de la Motte Fouqué ins Stammbuch: »Zurück aber geht überhaupt der Mensch niemals, auch nicht in die bessere und poetischere Zeit des kindlichen Alters.«<sup>51</sup> Die Grimms richten sich vielmehr im Unvollkommenen ein. Den gesellschaftlichen Verkehr halten sie für stets mangelhaft. Fehler und Mängel allerdings spielen in ihren Augen dann keine Rolle, wenn der »Geist, der sich auch oder sogar gerade darin ausdrückt, von der richtigen Einstellung zeugt.«<sup>52</sup> Den politischen Sinn dieser Einstellung formuliert Savigny in einem Brief an Jacob Grimm am 26. Dezember 1809:

[D]ie Wurzel alles Schlechten dieser Zeit, und das was den unbezwinglichen Ekel erregt, ist die Lüge, und das einzige Gesetz, was auch für alle Bestrebungen in Kunst und Wissenschaft gilt, ist Wahrheit. Ich meine die höhere Wahrheit, die alles verschmäh, was der Mensch nicht wahrhaft zu eigen sich gemacht hat, und die ihm auf

---

der »alte Herr todt« ist, »ein würdiger alter Herr, der seine Freude am Verkehr der Menschen hatte« (MA II, 10). Vgl. hierzu auch Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 17), S. 418ff.

<sup>50</sup> Das Finale von »Michael Kohlhaas« exponiert daher eine falsche, nur scheinbare Lösung (vgl. Wolfgang Wittkowski, Ironische Rechtsprechung in »Prinz Friedrich von Homburg« und »Michael Kohlhaas«. In: Politik – Öffentlichkeit – Moral. Kleist und die Folgen. I. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 18.–19.10.1996, hg. von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt, Stuttgart 2002, S. 59–84, insbes. S. 78ff.). Vgl. zum »ironischen« Finale auch: Dirk Grathoff, Kleists »Michael Kohlhaas«. In: Politik – Öffentlichkeit – Moral, wie oben, S. 85–102 – hier vor allem S. 100f. zum »Beliebigkeitsprinzip der Moderne«, mit dem sich Michael Kohlhaas konfrontiert sehe und das er am Ende »universalisiere«, indem er dem Kurfürsten durch den Verzehr des prophetischen Zettels seine genealogische Sicherheit nehme: »Er will den Herrschenden unter dieselben Gesetze zwingen, unter denen er als Bürger zu leiden hatte« (S. 101).

<sup>51</sup> Wilhelm Grimm, *Kleinere Schriften*, (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 238.

<sup>52</sup> »Was ich empfinde«, erklärt Jacob Grimm Arnim, »ist das, daß man nichts als das reine und fleckenlose wollen soll und das weitere Gott anheimstellt« (zit. nach Steig, Achim von Arnim, wie Anm. 10, S. 131). »Alle Theorie strebt vollkommen zu seyn«, schreibt Wilhelm Grimm an Paul Wigand am 11. Juli 1811, »und muß dahin streben, weil aber der menschliche Geist nie vollkommen seyn kann, sondern ein Irren ihm so nothwendig ist, als der göttlichen Seele ein irdischer Leib, so müssen wir nie vergeßen, wenn wir gerecht seyn wollen, daß diese Unvollkommenheit keinen Tadel sondern nur eine Charakteristik verdient« (Briefe der Brüder Grimm an Paul Wigand, wie Anm. 42, S. 79).

dem unendlichen Wege zu diesem Ziele niemals Ruhe läßt. Diese Wahrheit scheint mir zugleich das Nationalste, was wir in Kunst und Wissenschaft haben<sup>53</sup>.

Savigny hätte dies auch über Michael Kohlhaas sagen können. Dass jedenfalls das »Nationale« sich in Deutschland eher in einer individuellen Haltung als in der realpolitischen Ordnung wiederfindet, sollte noch lange Zeit so bleiben. Darin liegt zugleich der Grund dafür, dass die Brüder Grimm zu Ikonen der politischen Reformbewegung im 19. Jahrhundert wurden. Der Konflikt um die »Göttinger Sieben« Ende der 1830er Jahre, in dem sie diesen Nimbus erwarben, ist ein politisches Drama nach dem »Muster eines guten Staatsbürgers«, wie ihn Kohlhaas vorstellt, und zwar nicht nur »bis in sein dreißigstes Jahr« (MA II, 9). Es ist auch ein Lehrstück darüber, wie Regierungen Nachfolgebereitschaft und Loyalität stärken – oder diese fundamentale politische Kraft schwächen. Jedenfalls meint ein Artikel im Kasseler »Beobachter«, Jacob Grimm sei bei seinem Protest gegen die Abschaffung der Verfassung durch den hannoveranischen König »nur seinem Rechtsgefühl« gefolgt.<sup>54</sup> Den Akzent auf das »Rechtsgefühl« setzen die Grimms selbst wie auch andere Zeitzeugen: Gegenüber Bettine von Arnim meint Wilhelm Grimm, »jeder in Deutschland, der natürliches Rechtsgefühl hat«, sei in ihm und seinem Bruder »verletzt und gekränkt«.<sup>55</sup> Und ein befreundeter Marburger Theologie-Professor bestätigt Jacob Grimm, dass die Affäre das »tiefste Rechts- und Ehrgefühl empören« müsse.<sup>56</sup>

Der Begriff des »Rechtsgefühls« spielt in den juristischen Debatten keine Rolle und wird auch erst nach bzw. parallel zur Debatte um die Göttinger Sieben zu einem Stichwort im literarischen Diskurs. Zentral aber ist er bekanntlich für das literarische Werk Heinrich von Kleists und dort eben nicht zuletzt für die Lieblingserzählung der Brüder Grimm: für »Michael Kohlhaas«. Dort wird das »Rechtsgefühl«<sup>57</sup> für die verbrecherische Karriere des Protagonisten verantwortlich gemacht. Auch Dahlmann, der Wortführer der Göttinger Sieben und Weggefährte Kleists, kannte sich mit der Erzählung aus. Im Rückblick meinte er gegenüber Julian Schmidt, in der Figur des Kohlhaas bilde sich »des Dichters Charakter treu

---

<sup>53</sup> Zit. nach Adolf Stoll, Friedrich Karl von Savigny. Ein Bild seines Lebens mit einer Sammlung seiner Briefe, Bd. 1, Berlin 1927, S. 398. Vgl. umgekehrt Wilhelm gegenüber Savigny: »Alles was der Mensch in seiner Überzeugung tut, d.h. wenn keine Lüge in ihm ist, das hat eine innere Nothwendigkeit, und was in dieser geschieht das ist Recht, erstlich vor Gott, und dann auch vor den Menschen [...]. Wäre eine Wahrheit möglich, die man allgemein und absolut nennen könnte, so müßte die Welt aufhören, denn sie besteht bloß in dem Kampf mit dem Irren, und ihre Ausgleichung mit der Idee ist unendlich, mithin ist der Irrtum jeder Zeit notwendig« (Briefe der Brüder Grimm an Savigny, wie Anm. 4, S. 107).

<sup>54</sup> Jacob Grimm, Aus seinem Leben, hg. von Wilhelm Schoof, Bonn 1961, S. 301.

<sup>55</sup> Der Briefwechsel Bettine von Arnims mit den Brüdern Grimm 1838–1841, hg. von Hartwig Schultz, Frankfurt a.M. 1985, S. 32f.

<sup>56</sup> Actenstücke über die Thätigkeit der Brüder Grimm im hessischen Staatsdienste, hg. von Edmund Stengel, Marburg 1886, S. 271.

<sup>57</sup> »Rechtsgefühl« ist das Gefühl für Gerechtigkeit, nicht für das im Gesetzestext ausformulierte Recht (Wolfgang Wittkowski, *Fiat potestas, et pereat iustitia. »Michael Kohlhaas«, Luther und die preußische Rechtsreform*. In: *Recht und Gerechtigkeit bei Kleist*, wie Anm. 41, S. 87–114, hier S. 96).

ab[ ]« (LS 317). Es ist daher kein Zufall, dass Dahlmann sich 1840 von seinem Protestgenossen Gervinus wünscht, dieser möge gerade Kleist ausführlich im Schlussband seiner Literaturgeschichte behandeln: »Einen glühenderen Freund des deutschen Vaterlandes«, so Dahlmann, »hat es nie gegeben als ihn und er ist an gebrochenem Herzen über die Leiden der Zeit gestorben«.<sup>58</sup>

Tatsächlich finden sich viele Parallelen zwischen Kleists Erzählung und der Affäre um die »Göttinger Sieben«, die auf dauerhafte historische Problemlagen hinweisen: Hier wie dort entsteht ein Rechtsstreit dadurch, dass tradierte Rechtsnormen und -praktiken willkürlich aufgehoben und neue Bestimmungen einseitig von oben herab eingesetzt werden; hier wie dort eskaliert der Streit, als sich der Kläger persönlich angegriffen fühlt; hier wie dort wird von dem Protestierenden die »öffentliche Meinung« mobilisiert, so dass möglicherweise – wie Martin Luther in Kleists Erzählung über Kohlhaas vermutet – »mit der Staatsgewalt gar nichts mehr gegen ihn auszurichten sey« (MA II, 50).<sup>59</sup> Und schließlich: Hier wie dort agieren alle Parteien fragwürdig,<sup>60</sup> nur dass bei Kleist der brandenburgische Kurfürst das Prinzip der Wechselseitigkeit anerkennt und sich seinem Untertan gegenüber »schuldig« fühlt (MA II, 104), während der hannoveranische König in der politischen Realität diese staatstragende Rolle nicht übernimmt.

Zwar meint Kleists Erzähler, Kohlhaas sei nur »bis in sein dreißigstes Jahr [...] das Muster eines guten Staatsbürgers« gewesen. Aber die Gewaltexzesse auf dem Weg zur Befriedigung seines »Rechtgefühls« sind viel eher ein Ausdruck dafür, wie tief er sein staatsbürgerliches Bewusstsein in seinem Innern verankert hat.<sup>61</sup> Der Terror dient ihm als Mittel, um die Regierung dazu zu erziehen, dem Staatsbürger als Staatsregierung zu begegnen. Jacob und Wilhelm Grimm waren auch deswegen so fasziniert von der Erzählung, weil Kleist in ihr das Konkreteste – die Person des Staatsbürgers mit all seinen Gefühlen – auf das Allgemeinste bezog: das verlässliche und dauerhaft geltende Recht als eine Erscheinungsform des Staates.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm, Dahlmann und Gervinus, hg. von Eduard Ippel, Berlin 1886, Bd. 2, S. 198.

<sup>59</sup> Vgl. Ludolph Beckedorff am 19. Januar 1811 in den »Berliner Abendblättern« im Kontext der Frage, wie eine »Verfassung« zustande kommen soll: »Dieses Resultat aber von dem Gespräche des Staates mit und über sich selbst ist – die öffentliche Meinung, welche daher ein weiser Staatsmann keineswegs leiten oder beherrschen zu wollen unternimmt, sondern mit welcher er sich möglichst zu vereinbaren und zu verständigen bemüht seyn wird« (BA No. 16, 19.01.1811).

<sup>60</sup> Vgl. zu einigen Forschungsproblemen im Blick auf »Michael Kohlhaas« 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 Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003, S. 254–278.

<sup>61</sup> Vgl. zur Unsicherheit des Gefühls bei Kleist: Ulrich Port, Gefühle und Affekte. In: Kleist-Handbuch (wie Anm. 6), S. 315–318, hier S. 318.

<sup>62</sup> Es ist eine der zentralen Fragen in Kleists Erzählungen, wie der Staat so flexibel bleibt, dass er das Allgemeine unter Berücksichtigung der besonderen Interessen zur Geltung bringt (Tadeusz Namowicz, Ablehnung und Affirmation des Staates in den Erzählungen Heinrich von Kleists. In: Recht und Gerechtigkeit bei Kleist, wie Anm. 43, S. 35–48). So geht es in »Michael Kohlhaas« um die »Legitimität von Herrschaft« im Blick auf die wechsel-

Um welches Recht es sich dabei handelt, war für die Grimms zweitrangig. Für den Verfassungstext selbst haben sie sich nicht interessiert. Ihr Engagement zielte auf jene Verlässlichkeit, die die Geltung der Verfassung überhaupt sichert. Auch Kohlhaas hätte gegen die neue rechtliche Forderung eines »Paßschein[s]« (MA II, 24) nichts einzuwenden gehabt; und es war ihm »nicht um die Pferde zu thun« (MA II, 16). Die literarischen wie die realpolitischen Akteure zeigen in den Deutungen von Zeitgenossen bzw. in ihren Selbstdeutungen ein »richtiges, mit der gebrechlichen Einrichtung der Welt schon bekanntes Gefühl« (MA II, 16). Poesie und Politik koalieren angesichts der »ungeheuren Unordnung« (MA II, 25) der Welt in dieser literaturpolitischen Konzeption auf unterschiedlichen Ebenen, weil sie vergleichbare Kompetenzen erfordern: die Fähigkeit, selbstverständlich im »Geist des Ganzen« zu agieren, sich von situativen Mängeln nicht irritieren zu lassen bzw. im Blick auf »tiefere« Kräfte Fehler zu tolerieren. Eine »lebendige« Politik demonstriert wie eine »lebendige« Dichtung, dass Flexibilität und Stabilität, Wandelbarkeit und Verlässlichkeit, Freiheit und Ordnung keine Gegensätze sind, sondern für den Herrscher und für den Autor, für den Staat und für das Werk sowie für den Leser und für den Bürger zwei Seiten einer Medaille bilden.

---

seitige Sorge von Untertanen und Obrigkeit. Kohlhaas vollbringt eine »noch in der Rebellion staatserhaltende Tat«, die als »Aufruf zur inneren Erneuerung« verstanden werden kann (Hans-Jörg Knobloch, *Die Auflösung des Gesellschaftsvertrags in Kleists »Michael Kohlhaas«*. In: *Recht und Gerechtigkeit bei Kleist*, wie Anm. 41, S. 69–77, S. 69, 75). Vgl. dazu auch Jacob Grimms Artikel für die »Leipziger Allgemeine Zeitung«, in dem er die Sonderrechte des »Staatsdieners« hervorhebt. Auch andere sehen die Bedeutung der »Protestation« darin, dass die notwendige Unabhängigkeit des »Staatsdieners« von der Willkür eines Souveräns deutlich werde (vgl. Karl Hermann Scheidler, *Ueber die Idee der Universität und ihre Stellung zur Staatsgewalt. Nebst einer Einleitung über die Bedeutung der Cölner und Göttinger Amtsentsetzungen für die Staatsfragen der Gegenwart*, Jena und Leipzig 1838, S. 35ff.). Weil der »Staatsdiener«, so Jacob Grimm, seine »geistigen unmeszbaren kräfte« hingebe, könne er nicht aufgrund eines souveränen Willkürentscheids entlassen werden: Der »Staatsdiener« gebe »ungleich mehr [...] als er (an besoldung und würde) empfängt« (Jacob Grimm, *Kleinere Schriften*, nach der Ausgabe von Karl Müllenhoff und Eduard Ippel neu hg. von Otfried Ehrismann, Hildesheim u.a. 1992, Bd. 8.1, S. 423f.) – gemeint ist damit: Der Staatsdiener investiert sein »Leben«. Die Brüder Grimm fordern vom König, dass er diese Investition von Lebenskraft anerkennt, seine persönlichen Interessen zurücknimmt und sich als Vertreter des Staates verhält.

## MISZELLEN





Klaus Kanzog

## IN MEMORIAM

Walter Müller-Seidel

(1. Juli 1918 bis 27. November 2010)

Die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft e.V. wurde am 5. Mai 1960 in Berlin gegründet und am 6. Juli 1960 in das Vereinsregister des Amtsgerichts Berlin-Charlottenburg eingetragen. Es war Eile geboten. Denn man wusste seit Dezember 1959, dass die Landsmannschaft Ostbrandenburg-Neumark, unterstützt vom Kuratorium Unteilbares Deutschland, die Gründung einer Kleist-Gesellschaft plante und dass die Gründungssitzung in der Zeit vom 17.–19. Juni 1960 auf der Bundestagung der Landsmannschaft stattfinden sollte; als Hauptredner war Professor Dr. Hans-Joachim Schoeps vorgesehen. Diese neue Kleist-Gesellschaft gedachte zwar, an die Tradition der alten Kleist-Gesellschaft anzuknüpfen, hatte jedoch eine stärkere politische Ausrichtung im Sinn. Dies misslang: Die Prüfung der Satzung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft durch das Amtsgericht Berlin-Charlottenburg erfolgte am 15. Juni, für den 16. Juni 1960 war von der Landsmannschaft im Haus der Ostdeutschen Heimat eine Vorbesprechung mit Blick auf die am 17. Juni geplante eigene Gründung anberaumt. Dass die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft mit ihrem Antrag der Landsmannschaft um 24 Stunden zuvorkam, war der Umsicht und Initiative der Regierungsrätin in der Senatsverwaltung für Volksbildung, Dr. Marie Hirsch, und dem Direktor der Universitätsbibliothek der Freien Universität Prof. Dr. Wieland Schmidt zu verdanken. Marie Hirsch war der Motor, Wieland Schmidt verfügte als Germanist der »Berliner Schule« über vorzügliche Personalkenntnisse. Ihm gelang es, für die erforderliche Zahl von sieben Gründungsmitgliedern sechs weitere Persönlichkeiten zu gewinnen: den Direktor der Amerika-Gedenkbibliothek Dr. Fritz Moser und Oberbibliotheksrat Dr. Bruno Sauer, in deren Obhut sich die Bibliothek Georg Minde-Pouets befand, Dr. Eva Rothe als ehemalige Mitarbeiterin Minde-Pouets und Geschäftsführerin der alten Kleist-Gesellschaft, Minde-Pouets Tochter Liselotte Minde-Pouet, Leiterin der Bibliothek des Berliner Abgeordnetenhauses, außerdem den Oberstudiendirektor im Ruhestand Dr. Kurt Krippendorf und den Direktor der Heinrich-von-Kleist-Schule Dr. Georg Henning. Das war eine »Berliner Lösung«.

Die neue Kleist-Gesellschaft wollte nicht die Rechtsnachfolgerin der von 1922 bis 1945 bestehenden Kleist-Gesellschaft sein. Doch die juristischen Belange waren da noch das Geringste. Es musste eine integre Persönlichkeit gefunden werden, die bereit war, einen Neuanfang in die Wege zu leiten. Am 21. November

1961 stand zudem Kleists 150. Todestag bevor. Wieland Schmidt, dessen Forschungsgebiete im späten Mittelalter, der frühen Neuzeit und in der Inkunabel-Forschung lagen, war nur »vorläufiger Geschäftsführer«.

Es lag nahe, Richard Alewyn, der seit 1955 ordentlicher Professor für Deutsche Philologie und Direktor des Germanischen Seminars der Freien Universität war, dieses Amt anzutragen. Aber es war ebenso vorauszusehen, dass Alewyn, dessen Lehr- und Forschungsinteressen nicht bei Kleist lagen, dazu nicht bereit war. Auch Wilhelm Emrich, seit 1959 ordentlicher Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Freien Universität, stand nicht zur Verfügung, empfahl jedoch Walter Müller-Seidel, der 1954 in der »Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte« den Aufsatz »Die Struktur des Widerspruchs in Kleists »Marquise von O...« publiziert hatte und dessen Habilitationsschrift »Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist« soeben bei Böhlau in Köln erschienen war. Walter Müller-Seidel hatte diese Habilitationsschrift, die in Heidelberg bis zu zwei Gutachten gediehen war, wegen des Wechsels des Erstgutachters Paul Böckmann nach Köln zurückgezogen und dort im Wintersemester 1957/58 erneut vorgelegt. Hier wurde ihm am 7. Mai 1958 die *venia legendi* für Neuere deutsche Philologie erteilt. Weitere Gutachter waren: Wilhelm Emrich, 1953–1956 a.o. Professor, danach bis 1959 ordentlicher Professor für Neuere deutsche Philologie, Josef Quint, a.o. Professor für Germanische Philologie, der Philosoph Ludwig Landgrebe, der Anglist Helmut Papajewski, der klassische Philologe Hans-Hellfried Dahmann und der Romanist Josef Maria Piel.

Seit dem 1. April 1960 war Walter Müller-Seidel planmäßiger a.o. Professor an der Ludwig-Maximilians Universität München. Er zögerte, als Wieland Schmidt ihm das Amt des Vorsitzenden antrug und hatte in Erinnerung an die von Georg Minde-Pouet korrumpierte alte Kleist-Gesellschaft Vorbehalte, sah aber in der neuen Kleist-Gesellschaft auch die Chance eines Neuanfangs und hoffte, mit deren Hilfe die historisch-kritische Kleist-Ausgabe auf den Weg bringen zu können. Mit der Bereitschaft, die Gefahr eines politischen Missbrauchs Kleists abzuwehren, traf der Sozialdemokrat Walter Müller-Seidel dann durchaus auch eine politische Entscheidung. Er hielt am 8. Dezember 1960 den Eröffnungsvortrag »Die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen in Kleists Lustspiel »Amphitryon« und wurde am 30. Oktober 1961 von der Mitgliederversammlung per Akklamation zum Vorsitzenden der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft gewählt.

Der 150. Todestag Heinrich von Kleists wurde in Berlin offiziell begangen. Am 21. November 1961 hielt Wilhelm Emrich bei der Gedenkfeier der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und des Berliner Senats für Volksbildung im Auditorium maximum der Freien Universität Berlin den Vortrag »Kleist und die moderne Literatur« und Benno von Wiese am 22. November 1961 bei der Gedenkfeier im Berliner Schiller-Theater den Vortrag »Heinrich von Kleist. Tragik und Utopie«. Die Amerika-Gedenkbibliothek zeigte eine kleine Gedenkausstellung. Bei der ersten Jahresversammlung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft am 13. Dezember 1962 hielt Helmut Sembdner in der Amerika-Gedenkbibliothek den Vortrag »Neues aus der Kleist-Forschung«.

Bei der zweiten Jahresversammlung am 5. Dezember 1964 leitete Walter Müller-Seidel in der Freien Universität Berlin die Diskussion zum Thema »Kleist und die Gesellschaft«. Der Begriff »Gesellschaft«, den die Redner »mit Ängstlichkeit gebrauchten«, ließ erkennen, welches Wagnis er hier eingegangen war. Heinz Ide sprach über »Kleist im Niemandsland?«, Karl Otto Conrady über den »Dichter ohne Gesellschaft« und Walter Müller-Seidel stellte seiner »Einführung«, vierundzwanzig ausgewählte »Texte zum Thema« aus den Werken Kleists voran. Diese behutsame Annäherung an schwelende Probleme stand unter einem Satz Martin Bubers als Leitgedanken: »Ich habe keine Lehre, aber ich führe ein Gespräch«. In der »Jahresgabe 1964« berichtete Manfred Lefèvre im Anschluss an die dort gedruckten Vorträge über die zwangsläufig disparate Diskussion.

Durch die »Jahresgaben«, für deren Veröffentlichung am 13.2./29.2.1962 zwischen dem Erich Schmidt Verlag in Berlin und Walter Müller-Seidel als dem 1. Vorsitzenden ein Verlagsvertrag geschlossen wurde, kam die Tätigkeit der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft in Schwung. Für die erste »Jahresgabe« »Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis« (1962) war der 150. Todestag Kleists ein gegebener Anlass gewesen. Hier fanden neben den Vorträgen von Wilhelm Emrich und Benno von Wiese auch der am 19. November 1961 von Emil Staiger im Zürcher Schauspielhaus gehaltene Vortrag »Heinrich von Kleist« sowie der Wuppertaler Vortrag Karl Ludwig Schneiders, »Heinrich von Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils«, einen angemessenen Platz. In seinem Geleitwort greift Walter Müller-Seidel auf seinen Kleist-Aufsatz von 1954 über die »Struktur des Widerspruchs in Kleists »Marquise von O...« zurück: »Wir wissen heute, daß man Kleist nicht verstehen kann, wenn man nicht zuvor diesen Geist des Widerspruchs verstanden hat.« Er betont, dass es »auch weiterhin sehr unterschiedliche Auffassungen geben« werde, und ermahnt die Verächter Kleists: »Unberührt davon aber bleibt der dichterische Rang, und muß es bleiben. Wer ihn zu schmälern trachtet, tritt aus der Ansicht der neueren Forschung heraus.«<sup>1</sup>

Walter Müller-Seidel hat danach fünf weitere »Jahresgaben« betreut und mit wegweisenden Geleitworten versehen: die von Richard Samuel herausgegebene Edition des »Prinz Friedrich von Homburg« nach der Heidelberger Handschrift (1963), den genannten Themenband »Kleist und die Gesellschaft« (1964), den von Karl Otto Conrady konzipierten, aber von Helmut Sembdner herausgegebenen Sammelband »Studien und Interpretationen« zu Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« (1965/66), Helmut Sembdners Dokumentation »Der Kleist-Preis 1912–1932« (1967), die »ebenso der Erinnerung wie der Fortführung einer bedeutenden Tradition dienen«<sup>2</sup> sollte, sowie den Themenband »Kleist und Frankreich« (1968), der neben dem am 26. November 1968 gehaltenen Vortrag von Claude David Aufsätze von Wolfgang Wittkowski und Lawrence Ryan enthält. Wie schon

<sup>1</sup> Walter Müller-Seidel, Zum Geleit. In: Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis, hg. von Walter Müller-Seidel, Berlin 1962 (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1962), S. 7f.

<sup>2</sup> Walter Müller-Seidel, Zum Geleit. In: Der Kleist-Preis 1912–1932. Eine Dokumentation, hg. von Helmut Sembdner, Berlin 1968 (Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1967), S. 5–8, hier S. 8.

der Kontakt mit Richard Samuel in Melbourne deutlich machte, kam es Walter Müller-Seidel in besonderem Maße auf die internationale Kommunikation »in Sachen Kleist« an.

Walter Müller-Seidels Verhältnis zu Kleist ist ein existenzielles. Anlässlich seines 90. Geburtstages berichtete er im Münchner Goethe-Institut aus seiner Schulzeit in Pirna im Jahre 1937; hier war er Klassenerster:

Es ging um das Thema der Abgangsrede zur Abiturientenfeier. Ich nannte unüberlegt den Philosophen und Nobelpreisträger Rudolf Eucken, den ich nur flüchtig kannte. Ich hatte das Buch *Der Sinn und Wert des Lebens* gelesen und versprach mir von seinem Verfasser Lebensorientierung. Der Rektor wehrte sofort ab und schlug mir stattdessen die Existenzphilosophie von Karl Jaspers vor. Ich habe mich aber für Kleist entschieden, der mich sehr beunruhigte und den ich sehr liebte [...].<sup>3</sup>

Was beunruhigte ihn an Kleist? Der »Einbruch in die vermeintlich geordnete Welt? Die Fülle der »Verkennungssituationen? Die »Verwirrung des Gefühls? In seiner Habilitationsschrift »Versehen und Erkennen« kreist die Argumentation um diese Themen. Walter Müller-Seidel thematisiert hier die »Mißgriffe des Menschlichen« in Kleists Dichtungen, und aus seiner Sicht deckt Kleist diese »Entartungen« auf, um sie »in die »Art« des Menschlichen zurückzuführen.«<sup>4</sup>

Drei Jahre seiner Schulzeit an der höheren Schule in Pirna fielen noch in die Zeit der Weimarer Republik, aber auch danach sah sich sein Deutschlehrer dem humanistischen Erbe verpflichtet. Er machte Walter Müller-Seidel kritisch auf den Vortrag »Schiller und Kleist als politischer Dichter« aufmerksam, den Gerhard Fricke im März 1934 vor dem »Nationalsozialistischen Lehrerbund« in Meißen gehalten hatte und der nun in der »Zeitschrift für Deutschkunde« gedruckt vorlag. Gerhard Fricke fragte eingangs: »Was fangen wir deutsche Erzieher, die wir den nationalsozialistischen deutschen Menschen und die nationalsozialistische deutsche Kultur als *die* Aufgabe vor uns sehen, mit der deutschen Vergangenheit an?« Seine Argumentation gipfelte in der Hoffnung auf den Tag, »an dem die Seele und die Bestimmung der Deutschen in ihrem Führer Gestalt gewinnt und Deutschland endlich unüberwindlich wird, weil es von dem *einem* Gefühl seiner Bestimmung erglüht.«<sup>5</sup> Für Walter Müller-Seidel blieb Gerhard Fricke zeitlebens ein »Stachel im Fleische«, obgleich er dessen Buch »Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist« (Berlin 1929) auch positive Aspekte abgewann.

Walter Müller-Seidels bevorzugter Autor war allerdings Friedrich Schiller. Seine Heidelberger Dissertation von 1949 »Das Pathetische und Erhabene in Schillers Jugenddramen« blieb zwar ungedruckt, doch bezeugen seine wissenschaftlichen Aufsätze und seine editorische Tätigkeit ein starkes Engagement. Zusammen mit Bernhard Zeller und Fritz Martini war er Herausgeber des »Jahrbuchs der Deut-

---

<sup>3</sup> Walter Müller-Seidel, Gegengewichte. Erinnernte Zeitgeschichte 1928–1958. In: Geschichte der Germanistik. Mitteilungen 33/34 (2008), S. 81–100, hier S. 85.

<sup>4</sup> Walter Müller-Seidel, Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist, Köln 1961, S. 223f.

<sup>5</sup> Gerhard Fricke, Schiller und Kleist als politische Dichter. In: Zeitschrift für Deutschkunde 48 (1934), S. 222–238, hier S. 238.

schen Schillergesellschaft«. Im 90. Lebensjahr gelang ihm mit seinem Buch »Friedrich Schiller und die Politik« (München 2009) ein ganz großer Wurf. Die Rekapitulation des geschichtlichen Wandels von der Auffassung des Tyrannen erweist sich als notwendige Voraussetzung für den Zugang zu Schillers politischer Grundeinstellung. Man begreift die subversive Kraft der Schiller'schen Dramen und erkennt, dass Schillers Texte für Walter Müller-Seidel in der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft als »Gegengewichte« wirksam waren. Zugleich wird deutlich, dass er Kleist Schiller gegenüber als komplementären Dichter empfand.

Walter Müller-Seidel war ein aufmerksamer, stets reflektierender Leser. Es ist ein Vergnügen, seine Lektüre an Hand der zahlreichen Bleistiftnotizen Zeile für Zeile nachzuvollziehen. So an einem Buch, das er später aus seiner Bibliothek ausschied, an Friedrich Kochs »Heinrich von Kleist. Bewußtsein und Wirklichkeit« (Stuttgart 1958). Da versah er schon im ersten Kapitel den Leitgedanken »Die Zerstörung des Bewußtseins als die Grundsituation der Dichtung Kleists«<sup>6</sup> mit einem Fragezeichen und kommentierte im Weiteren: »falsch«, »Unsinn«, »nicht ganz passend«, er stellte Fragen: »was heißt das?«, »so?«, »wie das?« und setzte der Behauptung über Kleists »Fremdheit« (»Sie zeigt Kleists Unsicherheit, seinen Mangel an Welt- und Selbstvertrauen«) ein »Nein!« entgegen. Er rezipierte die Kleist-Forschung, versuchte auf dem Laufenden zu bleiben, nahm auf, was ihm angemessen erschien, polemisierte, dachte weiter, war aber schwer von einmal gewonnenen Überzeugungen abzubringen, so in der kontroversen »Schmerz- oder Schmutz«-Debatte mit Helmut Sembdner über Kleists »Penthesilea«-Bekenntnis im Brief an Marie von Kleist aus dem Spätherbst 1807. In den beiden Anthologien »Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays« (Darmstadt 1967) und »Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978« (Darmstadt 1981) machte er in der Reihe »Wege der Forschung mit sicherem Gespür auf richtungsweisende Arbeiten aufmerksam; neuere Methoden, wie Strukturelle Texttheorie und Semiotik, freilich waren seine Sache nicht. Ein zweites *opus magnum* über Kleist plante er nicht. Das Werk »Versehen und Erkennen« erschien 1971 in dritter Auflage.

Seit dem 5. Juli 1966 war Walter Müller-Seidel ordentlicher Professor an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 1967 übernahm er den Vorsitz des Deutschen Germanistenverbandes und des Philosophischen Fakultätentages. Als er 1968 den Vorsitz der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft niederlegte, empfand er seine Mission, Kleist vor politischem Missbrauch zu bewahren, als erfüllt. Dem Werk Kleists blieb er verbunden. Dies zeigt besonders sein, im Kleist-Gedenkjahr am 10. November 1977 zur Eröffnung der Kleist-Ausstellung im Schloss Charlottenburg zu Berlin gehaltener Vortrag »Der rätselhafte Kleist und seine Dichtung«, der, wie vieles bei Walter Müller-Seidel, programmatischer Natur ist. Er erklärte, es gelte, Kleist »nicht als den nationalen Dichter« zu sehen, »der er nur partiell gewesen ist«,<sup>7</sup> und wünschte, in Anlehnung an einen Brief Kleists an Marie von

<sup>6</sup> Friedrich Koch, Heinrich von Kleist. Bewußtsein und Wirklichkeit, Stuttgart 1958, S. 35.

<sup>7</sup> Walter Müller-Seidel, Der rätselhafte Kleist und seine Dichtung. In: Die Gegenwartigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin, hg. von Wieland Schmidt, Berlin 1980, S. 9–29, hier S. 23.

Kleist vom 10. November 1811, »daß wir fähig sind, die Welt noch aus anderen Standpunkten zu betrachten als nur aus den unseren«.<sup>8</sup>

Walter Müller-Seidel war in den 60er-Jahren, in der Zeit der wiedererstandenen »Ordinarienherrlichkeit« an westdeutschen Universitäten, zu Amt und Würden gekommen. Viele sahen auch in ihm einen »Großordinarius«, doch gerade dies wollte er nicht sein, auch nicht »Präsident« der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, sondern nur ihr »Vorsitzender«. Zwischen ihm und Benno von Wiese bestand ein Altersunterschied von fünfzehn Jahren und er hielt Distanz zu jenen, die sich zur Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft hatten kompromittieren lassen. Er sah sich, in vielem an Max Weber orientiert, einem Berufsethos des sozialen Handelns verpflichtet. Die enorme Arbeitsleistung, die er sich und anderen abverlangte, war in der konsequenten Methode der Lebensführung Ausdruck protestantischer Leistungsethik.

Er wurde durch die protestantische Erziehung im Elternhaus geprägt, reflektierte die Lehren der Reformation, Fragen des Gehorsams gegenüber der Obrigkeit und des Widerstandsrechts, die Dietrich Bonhoeffer neu gestellt hatte. Da überraschte es nicht, dass die Todesanzeige im Zeichen des Kreuzes stand. Für die Beisetzung auf dem Münchner Westfriedhof am 2. Dezember 2010 wählte Dekan Herbert als Predigttext die Zeilen 9a und 10/12 aus dem 1. Korintherbrief 13 mit dem markanten Satz: »Denn unser Wissen ist Stückwerk. Wenn aber kommen wird das Vollkommene, so wird das Stückwerk aufhören«.

---

<sup>8</sup> Müller-Seidel, Der rätselhafte Kleist und seine Dichtung (wie Anm. 7), S. 29.

Klaus Müller-Salget

## HENRIETTE VOGEL ALS STERBENDE HEILIGE MAGDALENA?

### Eine Klarstellung

Peter Michalziks Kleist-Biographie,<sup>1</sup> auf die ich andernorts (im diesjährigen Kleist-Heft der ›Zeitschrift für deutsche Philologie‹) ausführlicher eingehen werde, hat ein größeres mediales Echo auch auf Grund einer Entdeckung erregt, die sich bei näherer Betrachtung allerdings als irrig erweist. Michalzik glaubt, Kleist habe die Position seiner Todesgefährtin nach dem Vorbild des Gemäldes ›Sterbende heilige Magdalena‹ von Simon Vouet »arrangiert«,<sup>2</sup> – eines Gemäldes, das Kleist im Juni 1807 in einer Kirche zu Châlons-sur-Marne entdeckt und in einem Brief an Marie von Kleist ausführlich gewürdigt hatte:

Es sind ein Paar geflügelte Engel, die aus den Wohnungen himmlischer Freude niederschweben um eine Seele zu empfangen Sie liegt mit der Bläße des Todes übergoßen auf den Knien, der Leib sterbend in die Arme der Engel zurückgesunken. [...] Ich habe nie etwas Rührenderes und Erhebenderes gesehen.<sup>3</sup>

Davon, dass Kleist spätestens bei seinem zweiten Dresdner Aufenthalt (April/Mai 1801) eine intensive Beziehung zu Gemälden entwickelt hat, zeugen zahlreiche Briefe, mehrere Texte für die ›Berliner Abendblätter‹ und der Bericht der Halbschwester Ulrike über diesen Aufenthalt.<sup>4</sup> Ein in Zschokkes Wohnung hängender Kupferstich hat ja den Anstoß für den ›Zerbrochnen Krug‹ gegeben, und im ›Erdbeben in Chili‹ hat Kleist sogar eine (noch heute in der Dresdner Gemäldegalerie zu besichtigende) ›Ruhe auf der Flucht‹ von Ferdinand Bol sozusagen »nachgestellt«.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Peter Michalzik, Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher. Biographie, Berlin 2011.

<sup>2</sup> Michalzik, Kleist (wie Anm. 1), S. 465.

<sup>3</sup> Vgl. DKV IV, S. 379f. (Abschrift von Wilhelm von Schütz).

<sup>4</sup> LS 54a und 55a: »Da gefiel es ihm so sehr, daß er nicht fortzubringen war. Er sah die Gemälde, die Kunstwerke, und lebte nur für die Kunst. Er machte die Bekanntschaft mit einem jungen Maler Loos [gemeint: Friedrich Lose], der ihn rumführte, und statt, wie er glaubte, Heinrich belehren zu können, verwundert dastand, und ihm zuhörte, was er über die Kunstwerke sagte. Er hielt es für unmöglich, daß ein nicht selbst Maler so Gemälde beurteilen, so darüber sprechen könnte.«

<sup>5</sup> Vgl. DKV III, Abb. 2.

Michalziks These wirkt von daher nicht unwahrscheinlich, wird aber durch ein entscheidendes Faktum widerlegt. Denn die einzige Übereinstimmung zwischen Vouets Gemälde und der Situation am Kleinen Wannsee besteht in der rückwärts gesunkenen Haltung der Heiligen wie auch Henriette Vogels. Michalziks Behauptung: »Auch Henriette Vogel befand sich auf den Knien«<sup>6</sup> (wie die Heilige eben) steht im Widerspruch zu sämtlichen Zeugenaussagen. Hiernach *saßen* Kleist und Henriette Vogel in der kleinen Mulde einander gegenüber und zwar »Fuß an Fuß«<sup>7</sup> bzw. »Fuß zwischen Fuß«.<sup>8</sup> Darin, dass Henriette Vogel saß (und also nicht kniete), stimmen alle Augenzeugenberichte überein.<sup>9</sup>

Kleist allerdings war nach links vornüber gesunken und »saß in einer fast knienden Stellung vor ihr«<sup>10</sup> bzw. »lag in einer halb knienden Stellung vor ihr«<sup>11</sup> bzw. »saß ihr gegenüber, jedoch so, als wenn er in die Knie gesunken, oder vor die Dame niedergekniet wäre.«<sup>12</sup> Er lag also nicht gänzlich auf den Knien.

Weder Kleist noch Henriette Vogel haben im Sterben die Haltung von Vouets heiliger Magdalena eingenommen. Ob Kleist darauf hoffte, von Engeln davongetragen zu werden,<sup>13</sup> mag man glauben oder auch nicht; die Lage, in der die beiden Leichen gefunden wurden, gibt darüber keine Auskunft.

---

<sup>6</sup> Michalzik, Kleist (wie Anm. 1), S. 465.

<sup>7</sup> Aussagen von Johann Friedrich und Friederike Stimming. In: Georg Minde-Pouet, Kleists letzte Stunden. Teil I. Das Akten-Material, Berlin 1925, S. 28 und S. 32.

<sup>8</sup> Obduktionsprotokoll Kleist. In: Minde-Pouet (wie Anm. 7), S. 46.

<sup>9</sup> Minde-Pouet, Kleists letzte Stunden (wie Anm. 7), S. 32 (Friederike Stimming), S. 35 (Dorothe Louise Riebisch), S. 39 (Johann Friedrich Riebisch) und S. 40 (M.L. Feilenhauer).

<sup>10</sup> So Dorothe Louise Riebisch. In: Minde-Pouet, Kleists letzte Stunden (wie Anm. 7), S. 35.

<sup>11</sup> So M.L. Feilenhauer. In: Minde-Pouet, Kleists letzte Stunden (wie Anm. 7), S. 40.

<sup>12</sup> So Friederike Stimming. In: Minde-Pouet, Kleists letzte Stunden (wie Anm. 7), S. 32.

<sup>13</sup> So Michalzik, Kleist (wie Anm. 1), S. 466. Vgl. auch den Bericht im »Spiegel« (Nr. 5, 31.1.2011, S. 130f.) mit der ohnehin leicht befremdlichen, weil an einen rheinischen Karnevalsschlager erinnernden Überschrift: »So trugen ihn zwei Engel fort«.



Joachim Pfeiffer

## NEUE GRUNDLAGEN FÜR DIE KLEIST-FORSCHUNG

### Die Münchner Kleist-Ausgabe<sup>1</sup>

Kaum einem anderen deutschsprachigen Schriftsteller ist in den letzten Jahren so viel Aufmerksamkeit zuteil geworden wie Heinrich von Kleist: Seit 2007 sind mindestens fünf umfangreiche Biographien erschienen, die sein Leben und Werk aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchten, jeweils andere Akzente setzen und interessante Ausdifferenzierungen ermöglichen. Dazu kommen noch mehrere Kleist-Ausgaben, die neue Forschungsgrundlagen geschaffen haben. Nachdem längere Zeit die verdienstvolle, wenn auch unvollständige und inzwischen nicht mehr den neuesten Editionsprinzipien entsprechende Ausgabe von Helmut Sembdner Maßstäbe gesetzt hatte, erschien von 1987 an die vierbändige Ausgabe des Klassiker-Verlags mit außerordentlich umfangreichen Stellenkommentaren, Informations- und Interpretationsteilen. Ihr folgte schon kurz darauf, im Jahr 1988, der erste Band der Berliner Kleist-Ausgabe (abgekürzt BKA, ab 1992 Brandenburger Kleist-Ausgabe). Kaum ist dieses mutige und eigenwillige (wenn auch nicht unumstrittene) Projekt abgeschlossen, wird es ergänzt durch die Münchner Ausgabe, eine erschwinglichere dreibändige textkritische Edition, die auf der Quellenarbeit der BKA aufbaut und ebenfalls von Roland Reuß und Peter Staengle herausgegeben wurde. Während die Brandenburger Ausgabe schon wegen ihres stattlichen Preises den Weg vor allem in die Universitätsbibliotheken finden dürfte, erschließt die Münchner Ausgabe die immense Quellenarbeit der Herausgeber auch für private Kleistliebhaber. Sie bleibt den Editionsprinzipien der BKA treu – deswegen ist sie allen zu empfehlen, die am originalen, bis auf Punkt und Komma unveränderten Kleisttext interessiert sind.

In einer knappen editorischen Notiz wird am Ende des dritten Bandes erklärt, es handle sich um »eine textkritische kommentierte Leseausgabe, die erstmals das gesamte Œuvre Kleists für das literarische Publikum durchgängig so präsentiert, wie es überliefert ist« (MA III, 843). Kleists Texte werden ohne »Normalisierungen« und »Modernisierungen« wiedergegeben (was übrigens für den Briefband der Klassiker-Ausgabe ebenfalls zutrifft); diese Treue zum Original erstreckt sich

---

<sup>1</sup> Über: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe in drei Bänden. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. München: Carl Hanser Verlag 2010.

besonders auch auf die eigenwillige Orthographie und Interpunktion Kleists, die sich weniger an grammatischen und orthographischen Regeln als an atmosphärischen, wirkungsästhetischen und dramaturgischen Gesichtspunkten orientieren. Die Entscheidung für diesen »Purismus« wird mit dem tiefgreifenden Wandel der Editionswissenschaft gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts begründet: Während man früher selbstverständlich davon ausging, dass »Widersprüchlichkeiten in der Textbasis« zu verbessern und zu vereinheitlichen seien, stehe man heute auf dem Standpunkt, »daß die großen Texte [...] nicht selten einer verstörenden Ästhetik der Regelverletzung folgen, die eine differenziertere editorische Behandlung erforderlich macht« (MA III, 846). Dies leuchtet gerade bei Kleist ein und lässt daran denken, wie sehr sich seine leidenschaftliche Eigenwilligkeit bis in die Kommasetzung hinein verlängert. Die Abweichungen Kleists vom Regelgebrauch und seine syntaktischen Eskapaden dürfen schon deswegen nicht unterschlagen werden, weil sie stilbildende Funktion haben. Ob dagegen damals übliche und heute veränderte Schreibweisen ebenso von Bedeutung sind, ist eine andere Frage. Ist es wirklich wichtig, statt »Tür« das zu Kleists Zeiten gebräuchliche »Thür« zu schreiben? Viele Klassiker-Editionen folgen längst der um 1900 durchgeführten Rechtschreibreform. Wichtiger sind zweifellos Abweichungen und Eigenheiten, die auf Kleist zurückzuführen sind. Es ist im Übrigen kein Wunder, dass Reuß und Staengle Rechtschreibformen misstrauen und auch in ihrem Kommentar der Münchner Ausgabe (von 2010) der »alten« Rechtschreibung verpflichtet bleiben.

Doch auch die texttreueste Edition kommt nicht ohne eigene Entscheidungen und Veränderungen aus: So werden die großen Umlaute Ae, Oe, Ue, die »nichts mit Kleists Orthographie zu tun« haben, sondern »ausschließlich satztechnisch bedingt« sind (MA III, 843), in Ä, Ö und Ü umgewandelt. Das will man gerne akzeptieren, ebenso wie die Wiedergabe handschriftlicher Unterstreichungen durch Kursivdruck, was einer allgemeinen Gepflogenheit entspricht.

Eine Ermessensfrage dagegen dürfte es sein, ob man Druckfehler oder zweifellos verderbte Textstellen korrigieren soll, wie es die DKV praktiziert (vgl. DKV I, 482; das dort angegebene Beispiel: »Bitz« zu »Blitz«). Die Münchner Ausgabe ist hier rigoroser – wohl ausgehend von der Vermutung, selbst ein Druckfehler könne noch beabsichtigt oder jedenfalls von Bedeutung sein.

Dass die editorische Verbesserung vermeintlicher Fehler in der Tat nicht immer dem Text gerecht wird, zeigt das inzwischen berühmte Beispiel des Namenswechsels in der »Verlobung in St. Domingo«: An vier Stellen des Textes wechselt der Name »Gustav« überraschend zu »August«, um am Ende wieder zu »Gustav« zurückzukehren. Die meisten Ausgaben haben hier korrigierend eingegriffen. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass es sich einfach nur um einen Irrtum handelt, denn dieser Wechsel findet sich erstaunlicherweise in allen drei Druckfassungen, die zu Lebzeiten Kleists erschienen sind: in der Fortsetzungsgeschichte der Berliner Zeitung »Der Freimüthige« (März und April 1811), der Fortsetzungsgeschichte in dem Wiener Journal »Der Sammler« (Juli 1811) und schließlich im vollständigen Abdruck der »Erzählungen« (August 1811). Dass Kleist den Namenswechsel gleich dreimal nicht bemerkt hätte, ist nicht anzunehmen. Auf die Kommentierung dieses Phänomens komme ich später noch zurück.

Schwierig erscheint auch die Frage, was man als Originaltext ansieht und welche Version(en) man für die Edition auswählt. Die Herausgeber haben sich dafür entschieden, *alle* Versionen abzudrucken, sofern »mehrere eigenständige Überlieferungsstränge vorliegen« (MA III, 843): also das »Phöbus«-Fragment des »Michael Kohlhaas« ebenso wie den »Kohlhaas«-Druck von 1810 aus den »Erzählungen«; die »Familie Schroffenstein« ebenso wie die »Familie Ghonorez«; den Erstdruck der »Penthesila« ebenso wie das »organische Fragment« aus dem »Phöbus« und das Manuskript eines unbekannten Kopisten. Solche Textvarianten liefert die Ausgabe des Klassiker-Verlages auch; in der Münchner Ausgabe kommen noch »alle relevanten gestrichenen Passagen« der Handschriften (MA III, 843) hinzu. Was hier unter »relevant« zu verstehen ist, wird allerdings nicht erklärt. Die Achtung vor der Eigenständigkeit dieser Überlieferungen veranlasst die Herausgeber, jeden Abdruck der Versionen in parallelen Spalten abzulehnen – eine nach ihrer Auffassung problematische Praxis, die zum Vergleich einlädt und einen Text ausdrücklich in Relation zu einem anderen setzt. Die Brandenburger Ausgabe begründet diese Ablehnung am Beispiel des »Michael Kohlhaas« folgendermaßen:

Für die Darstellungsweise des Textes in der BKA ergab sich daraus der Verzicht auf jene bequeme Form der Textpräsentation, die das Fragment mit dem Text von 1810 in der Weise eines sog. »Paralleldrucks« verrechnet. [...] Optisch wäre mit ihr [...] nur die Herrschaft des einen [weil vollständigen, J.P.] über den anderen Text zum Ausdruck gekommen. [...] Die Integrität der beiden autorisierten Texte hätte so nicht gewahrt bleiben können. (BKA II/1.2, 295)

Allerdings wird in der Münchner Ausgabe dann durch die Platzierung der Versionen doch eine Gewichtung (oder sogar Bewertung) vorgenommen, so dass der eine Text nicht gleichberechtigt neben dem anderen zu stehen kommt: Die »Familie Ghonorez«, die »Phöbus«-Fassung der »Penthesila« und das »Phöbus«-Fragment des »Michael Kohlhaas« stehen etwas versteckt »nur« unter den »Materialien« in Band III, während die »Familie Schroffenstein«, der Erstdruck der »Penthesila« von 1808 und der »Michael Kohlhaas« aus den »Erzählungen« von 1810 sozusagen auf den vorderen Plätzen des ersten und zweiten Bandes abgedruckt sind. In der Brandenburger Ausgabe ist dieses Problem überzeugender gelöst: Da werden etwa beide »Kohlhaas«- Fassungen in eigenen Bänden abgedruckt, so dass kein Text vor dem anderen privilegiert ist.

Sehr überzeugend ist der »unsortierte« Abdruck der Kleist zuzurechnenden Beiträge in den »Berliner Abendblättern«; dies ist der Aufspaltung nach Textsorten, die bisher meistens vorgenommen wurde, vorzuziehen.

Sehr nützlich sind die zusätzlichen Dokumente, die in Band III nach den »Anmerkungen« eingefügt sind. Sie beleuchten wichtige Etappen von Kleists Leben und Werk: Beginnend mit dem Taufschein, führen sie über einen Bittbrief der Mutter an den König (nach dem Tod des Vaters) und die Todesanzeige zum Tod der Mutter über viele zusätzliche Briefdokumente, die in unterschiedlicher Weise auf Kleist bezogen sind, bis zum Obduktionsprotokoll, das nach dem Doppelselbstmord angefertigt wurde – sogar die Obduktionsgebühren sind angeführt. Die Sammlung endet mit einem verzweifelten Brief Marie von Kleists an den König (vgl. MA III, 817f.), in dem sie alle Schuld am Doppelselbstmord Henriette

Vogel zuschiebt – ein seltsamer Versuch der Ehrenrettung Kleists auf Kosten der Frau, der sich in eine lange Geschichte jenes Vorurteils einschreibt, dass im Zweifelsfall immer die Frauen schuld seien. Kommentiert werden diese Dokumente leider nicht mehr – möglicherweise, weil sie *nach* den Anmerkungen eingefügt sind.

Die Kommentierung der Kleist'schen Texte ist überhaupt von äußerster Knappheit. Mit einer gewissen Bescheidenheit ist nicht von »Stellenkommentaren«, sondern von »Anmerkungen« die Rede. Damit diese Annotationen den Primärtext nicht kontaminieren, dieser vielmehr ganz für sich stehen kann, sind sie in einen eigenen Band weit vom Originaltext weggerückt (Band III). Zum Vergleich: Die Münchner Ausgabe bietet zum »Amphitryon« gerade 28 Anmerkungen, in der DKV finden sich hierzu fast 600 Stellenkommentare. Insgesamt bekommt man den Eindruck, dass sich der Editor möglichst zurückziehen und ganz den Text sprechen lassen will. Das ist zunächst sehr sympathisch, auch wenn man sich fragen kann, ob hier nicht – wie in früheren Zeiten – eine Apotheose des Autors (bzw. seines unantastbaren Textes) angestrebt wird. Für den Leser – besonders für den Laien, für den diese preiswertere Ausgabe ja gedacht ist – sind dadurch Verständnisschwierigkeiten vorprogrammiert. So wird er mit der Tatsache allein gelassen, dass Kleist den französischen Text »Über den Zustand der Schwarzen in Amerika« (MA II, 460ff.) für die »Berliner Abendblätter« übersetzt und dort abgedruckt hat, in dem der Verfasser die Sklaverei auf erschreckende Weise verharmlost und beschönigt. Dass dieser Text in einem spannungsvollen Gegensatz zur »Verlobung in St. Domingo« steht, wo das Unrecht der Weißen gegenüber den Schwarzen erwähnt wird, muss sich der Leser selbst erschließen (die DKV weist auf dieses Problem hin; vgl. DKV III, 1212). Man versteht: Die Herausgeber wollen sich jeder Spekulation, im Grunde sogar jeder Deutung enthalten. Diese findet man ausgiebig in den »Berliner/Brandenburger Kleist-Blättern«, die jeweils im Verbund mit den Bänden der BKA herausgegeben wurden (der Leser der MA profitiert von diesen Interpretationshilfen in der Regel nicht).

In den Kleist-Blättern stößt man auch auf eine ausführliche Interpretation des (oben erwähnten) Namenswechsels von »Gustav« zu »August« in der »Verlobung in St. Domingo«: Der Text, so die Herausgeber, wechsle zu »August« in dem Moment, in dem dieser den Glauben an Toni verloren habe – und kehre wieder zu »Gustav« zurück, wenn dieser über die heldenhafte Liebe Tonis aufgeklärt wird.<sup>2</sup> Wenn man hier den Namenswechsel als eine Art Textsignal versteht, das auf der Ebene der erzählten Zeit die Phase von Gustavs (bzw. Augusts) Vertrauensverlust markiert, erscheint diese Interpretation als durchaus überzeugend. Dann greift auch nicht der Einwand der DKV, bei der ersten der vier August-Stellen sei von *früheren* Taten Gustavs die Rede (»Vetter August hat mehr als Einem von uns das Leben gerettet«; DKV III, 852) und nicht von dem an Toni irre gewordenen Liebhaber; dies ändert nämlich nichts daran, dass auf der unmittelbaren Handlungsebene

---

<sup>2</sup> Vgl. Roland Reuß, »Die Verlobung in St. Domingo« – eine Einführung in Kleist Erzählen. In: Berliner Kleist-Blätter 1 (1988), S. 3–44 hier S. 39f.

genau in diesem Augenblick ein schrecklicher Meinungswechsel in Gustav stattgefunden hat, der zur Ermordung Tonis führen wird.

Von solch spannenden Diskussionen bleibt freilich der Leser der Münchner Ausgabe ausgeschlossen – er erfährt lediglich, dass ›August‹ als Anagramm von ›Gustav‹ zu lesen sei (vgl. MA III, 517). Vieles muss er sich, zum Teil in mühsamer Kleinarbeit, selbst erschließen.

Es steht außer Frage: Die Münchner Ausgabe füllt mit ihrem textkritischen Rigorismus eine Lücke der Kleistforschung und ermöglicht jedem Kleistliebhaber einen Zugang zu den unveränderten originalen Texten. Die hohe Verehrung der Instanz des Autors wie seines Textes mag jene verwundern, die vom ›Verschwinden des Autors‹ und von rezeptionsästhetischen Positionen ausgehen, nach denen der Textsinn ohnehin erst im Akt des Lesens entsteht. Die Literaturdidaktik hat daraus längst die Konsequenz gezogen, dass mit literarischen Texten frei und produktiv umgegangen werden darf. Dies ist jedoch sicher nicht die Perspektive der Editions kritik, die strengere Maßstäbe anzulegen und den mühsamen Weg ›zurück zum historischen Text‹ zu gehen hat. Wenn man die drei neueren Editionen vergleicht, kommt man zu dem Schluss, dass keine durch die andere ersetzbar ist, dass sie sich vielmehr auf sinnvolle Weise ergänzen. Die didaktischere Ausgabe des Klassiker-Verlages bietet mit ihren ausführlichen Informationen und Kommentaren nach wie vor eine ausgezeichnete Grundlage für Studium und Forschung; die Münchner Ausgabe liefert dazu im Zweifelsfall das intakte Original, überlässt freilich den Leser weitgehend sich selbst. Dieser kann dann bei Bedarf die Kommentarbände der Brandenburger Ausgabe (die ›Berliner/Brandenburger Kleist-Blätter‹) konsultieren oder auf die DKV zurückgreifen, die für ihn alles kompakt in vier Bänden zusammengetragen hat. Hoffen wir, dass alle Ausgaben den Spezialisten und den Kleist-Liebhabern möglichst lange erhalten bleiben.



## 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, (Berliner, ab 1992:) Brandenburger Kleist-Ausgabe. Kritische Edition sämtlicher Texte nach Wortlaut, Orthographie, Zeichensetzung aller erhaltenen Handschriften und Drucke hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1988–2010. – 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 Neuauflage 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 Neuauflage, 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. JOACHIM BUMKE, Akazienstraße 27, 10823 Berlin
- DR. KAI VAN EIKELS, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Zentrum für Bewegungsforschung, Grunewaldstraße 35, 12165 Berlin
- BERND EILERT, c/o S. Fischer Verlag, Hedderichstraße 114, 60596 Frankfurt a.M.
- SEBASTIAN GOTH, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln
- PROF. DR. TORSTEN HAHN, FernUniversität Hagen, Institut für neuere deutsche und europäische Literatur, Universitätsstraße 11, 58084 Hagen
- PROF. DR. EVA HORN, Universität Wien, Institut für Germanistik, Dr.-Karl-Lueger-Ring 1, 1010 Wien, Österreich
- PROF. DR. KLAUS KANZOG, Meister-Mathis-Weg 5, 80686 München
- PROF. DR. STEFFEN MARTUS, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
- PROF. DR. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für Germanistik, Innrain 52, 6020 Innsbruck, Österreich
- PROF. DR. JOACHIM PFEIFFER, Pädagogische Hochschule Freiburg, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Kunzenweg 21, 79117 Freiburg
- DR. MARTIN ROUSSEL, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln
- FERDINAND VON SCHIRACH, c/o Piper Verlag, Georgenstraße 4, 80799 München





## 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/kleist-gesellschaft/](http://www.heinrich-von-kleist.org/kleist-gesellschaft/)