

Berta Raposo, Ingrid García-Wistädt, eds.

Heinrich von Kleist

Crisis y modernidad



HEINRICH VON KLEIST

CRISIS Y MODERNIDAD

HEINRICH VON KLEIST

CRISIS Y MODERNIDAD

Berta Raposo, Ingrid García-Wistädt, eds.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

© De los textos: los autores, 2013

© De esta edición: Universitat de València, 2013

Coordinación editorial: Maite Simón

Corrección, fotocomposición y maquetación: Communico, C. B.

Cubierta:

Ilustración: Charles Meynier, *Napoleón entrando en Berlín (27 de octubre de 1806)*, 1810.
Palacio de Versalles. Plaza de armas

Diseño: Celso Hernández de la Figuera

ISBN: 978-84-370-9008-5 (papel)

ISBN: 978-84-370-9204-1 (ePub)

ISBN: 978-84-1118-312-3 (PDF)

DOI: <http://doi.org/10.7203/PUV-OA-312-3>

Edición digital

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
EL DERECHO NATURAL EN LA OBRA DE KLEIST, <i>Jordi Jané</i>	15
SCHAU-SPIELE KOMPLEXER RÄUME: HEINRICH VON KLEIST UND DIE KRISE DER BEWUSSTSEINSPHILOSOPHIE, <i>Helmut Grugger</i>	23
GOTT, MENSCH, TIER. HEINRICH VON KLEISTS KONZEPT EINES ANTHROPOLOGISCHEN RISSES IM MENSCHEN UND DIE THEORIE DER <i>GREAT CHAIN OF BEING</i> , <i>Reinhold Münster</i>	31
DUALISMO Y AMBIGÜEDAD EN <i>PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG</i> , <i>Francisco Manuel Mariño</i>	39
KLEISTS UNERREICHBARES IDEAL <i>PENTHESILEA</i> . EINE BELEUCHTUNG DES BEGRIFFS DER PERFORMATIVITÄT, <i>Morton Münster</i>	49
HEINRICH VON KLEIST: SPRACHE, VERSBAU UND REIMSTRUKTUR IN DEN ZEITEN VOR DER ORTHOEPIE, <i>Macià Riutort Riutort</i>	55
DAS GESETZ DES WIDERSPRUCHS. KLEISTS ERZÄHLEXPERIMENTE, <i>Friedhelm Marx</i>	63
WAR DIE FEHDE DES MICHAEL KOHLHAAS EINE FEHDE? HISTORIO- GRAPHISCHE UND SPRACHWISSENSCHAFTLICHE ANMERKUNGEN ZU EINER RÄTSELHAFTEN ERZÄHLUNG, <i>Eckhard Weber</i>	75
KLEISTS MARQUISE VON O... — METAPHORISCH, <i>Sabine Geck</i>	87
GÉNERO Y VIOLENCIA EN HEINRICH VON KLEIST: <i>KÜSSE (UND) BISSE</i> , <i>Miguel Salmerón</i>	97
OTRA MIRADA: TRES HISTORIAS DE LAS <i>BERLINER ABENDBLÄTTER</i> , <i>Anna Montané Forasté</i>	103
HEINRICH VON KLEISTS REISEN UND REISEBRIEFE, <i>Berta Raposo</i>	111

LA HUELLA DE KLEIST EN LA NARRATIVA DE FRIEDRICH HALM, <i>Olga García</i>	119
BEMERKUNGEN ZUR KLEIST-REZEPTION IM EXPRESSIONISMUS, <i>Peter Staengle</i>	125
DEN BLICK ÖFFNEN FÜR DAS NIE GESEHENE. MAX ERNST – HEINRICH VON KLEIST, <i>Silke C. Schuck</i>	139
DER PRINZ VON HOMBURG, EIN «TRAUMSTÜCK»: WIRKLICHKEITS- VERHÄLTNISSE IN DER OPERNBEARBEITUNG VON INGEBORG BACHMANN UND HANS WERNER HENZE, <i>Linda Maeding</i>	149
AUF DEN SPUREN KLEISTS: HEINER MÜLLER UND FRIEDRICH DÜRRENMATT, <i>Rolf-Peter Janz</i>	159
KEINE SCHWESTER FÜR PENTHESILEA: ZU STEFAN SCHÜTZ' ANTIOPE, <i>M. Loreto Vilar</i>	167
LA PASIÓN POR LA JUSTICIA DE HAHN, «EL KOHLHAAS DE POSEROW», <i>Isabel Hernández</i>	177
¿ESTÉTICA O POLÍTICA? LA CONCEPCIÓN LITERARIA DE HEINRICH VON KLEIST EN LAS NOVELAS DE MONIKA MARON, <i>Olga Hinojosa Picón</i>	189
LA MODERNIDAD DE PENTESILEA, <i>Katia Pago Cabanes</i>	199
MICHAEL KOHLHAAS, KLEIST-REZEPTION IM KATALANISCHEN NOUCENTISME, <i>Jordi Jané-Lligé</i>	209
KLEIST – DICHTER DER MODERNE? REZEPTION IN FRANKREICH, <i>Agata Johanna Lagiewka</i>	221

INTRODUCCIÓN

En los manuales de historia de la literatura, Heinrich von Kleist (1777-1811) suele aparecer situado en un terreno fluctuante entre el Clasicismo de Weimar y el Romanticismo. Esa resistencia al encasillamiento es precisamente uno de sus mayores atractivos, y además es síntoma de una crisis. Kleist no solo participa de ambos movimientos desde el punto de vista literario; es más, en el carácter contradictorio y apasionado de su vida y obra se plasman los desequilibrios de un momento histórico (el de la disolución de la Europa absolutista y de las guerras napoleónicas) marcado por las crisis a todos los niveles del pensamiento y de la actividad humana. Concretamente, en el campo de las ideas y de la cultura, puede considerarse como la época en la que hunde sus raíces la Modernidad literaria entendida en sentido lato. Partiendo, pues, de la constatación de que la crisis es un fenómeno inherente a esa incipiente Modernidad, la figura y la obra de Heinrich von Kleist (1777-1811), 200 años después de su muerte (21 de noviembre de 1811), se nos muestran más que nunca como un destacado exponente de esos fenómenos. El presente volumen ofrece un amplio abanico de contribuciones sobre este autor que ponen de manifiesto toda la complejidad y modernidad de su vida y de su obra.

KLEIST EN SU ÉPOCA

El primer bloque se abre con un artículo de Jordi Jané en el cual realiza una búsqueda de los valores del derecho natural en la obra de Kleist e intenta, precisamente a partir de la respuesta de nuestro autor a las cuestiones principales de su época, como la libertad, la justicia, la alianza trono-altar, la relación ciudadano-estado, etc., corregir en parte su adscripción al denominado periodo «Entre Clasicismo y Romanticismo», viendo en él más bien un puente entre las diferentes corrientes literarias que manan de la Ilustración y el movimiento de la *Joven Alemania* y el *Vormärz* literario posteriores.

Helmut Grugger, por su parte, nos acerca, a través de la obra (dramas) de Kleist, a la crisis de la filosofía de la conciencia, en la que la mirada hacia el interior del ser humano se convierte en la única vía de acceso a la filosofía y que allana el camino a la disociación kantiana del yo trascendental y una realidad ya no reconocible. ¿Dónde, en este contexto general, podemos situar los dramas de Kleist? Para su reflexión, Grugger divide su exposición en cuatro puntos: la compleja concepción psíquica de los personajes, sus deseos y ambigüedad, el rechazo de la razón en su concepción ilustrada y la corporalidad de los acontecimientos.

Siguiendo con el análisis de la producción dramática, Reinhold Münster, en su artículo sobre la antropología kleistiana, opina que el autor se enfrentó con la teoría idealista del conocimiento planteándose la pregunta de si puede existir una antropología verificable y de si el hombre puede apropiarse del mundo mediante el lenguaje. En esta búsqueda, opina que Kleist situó al hombre entre Dios, la naturaleza y su peculiar concepto de amor, lo cual se muestra especialmente en sus dramas *Die Familie Schroffenstein* y *Das Käthchen von Heilbronn*.

Según Francisco M. Mariño, en el último drama de Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg* (1811), la duplicidad esencia-apariencia, una temática en torno a la cual giran muchas obras narrativas del autor, aparece como derivada de un dualismo de orden moral (bien/mal, deber/libertad) transido de elementos simbólicos, cuya ambigüedad enmarca el problema de fondo, al tiempo que resalta la modernidad de la obra.

Morton Münster parte del concepto de performatividad y la evolución que ha sufrido en las diversas disciplinas —desde que Austin por primera vez hablara del carácter performativo del lenguaje—, haciendo especial hincapié en la teatrología y en la narratología, y analiza la paradójica relación que se produce entre ambas en la *Penthesilea* de Kleist, ya que parte de lo acaecido en esta obra se presenta de forma narrada. A continuación, traza un paralelismo entre este uso particular que Kleist hace de la performatividad en su obra y en su propia vida, en concreto, a través de la carta en la que anuncia su suicidio.

En un acercamiento directo al método de trabajo de Kleist, Macià Riutort se adentra en el estudio de ciertos aspectos formales de los dramas *Penthesilea* y *Amphytrion*, intentando demostrar que la fonética del autor condiciona su versificación y esta, a su vez, la elección del vocabulario y, sobre todo, su sintaxis, que constituye uno de los grandes pilares del estilo kleistiano.

Pasando a la obra narrativa, Friedhelm Marx toma como punto de partida la «ley de la contradicción» que Kleist asigna tanto al mundo físico como al mundo moral: en su ensayo de 1810 «Allerneuster Erziehungsplan», el autor afirma que las opiniones, los sentimientos, los caracteres y las cualidades funcionan como cargas eléctricas, adoptando posiciones contrapuestas. Esta ley domina también la estructura de los conflictos de sus narraciones, afectando no solo a las figuras, sino también al narrador.

Tampoco escapa a la contradicción el protagonista de *Michael Kohlhaas*, la novela corta que es objeto del artículo de Eckhard Weber. Según el narrador, Kohlhaas fue uno de los hombres más justos y más terribles de su época. Pero el tema central es la relación entre derecho y justicia, que Kleist ejemplifica introduciendo en la trama una institución jurídica bajomedieval que es considerada por los historiadores como el motor del mundo moderno: la llamada «Fehde» o enfrentamiento armado entre nobles. El punto central de este artículo es una comparación de la violenta querella desencadenada por Kohlhaas con modelos históricos de la Baja Edad Media, para dilucidar la cuestión de si puede considerarse como una «Fehde» verdadera.

Otra narración de Kleist que se presta a las interpretaciones más variadas es *Die Marquise von O...* Sabine Geck se refiere en su artículo a las relaciones metafóricas en esta obra, en el sentido de las metáforas cognitivas. Merece aquí especial atención la

metáfora bélica, que aparece vinculada a la cuestión de la violencia en Kleist, pero sobre todo a la violación de la protagonista. Este hecho desata toda una crisis de las relaciones familiares que también son objeto de análisis en este artículo.

La marquesa de O..., junto con Alcmena, Penthesilea y Käthchen, forma parte de una serie de figuras femeninas en la obra de Kleist analizadas por Miguel Salmerón, que las considera como ambiguas, en parte sujetos y verdugos, en parte objetos y víctimas, mostrando cómo parecen estar en conexión con la también antitética relación del autor con las mujeres de su vida (Wilhelmine von Zenge, Ulrike von Kleist, Marie von Kleist y Henriette Vogel).

Pero Kleist no solo es uno de los grandes maestros de la novela corta en el siglo XIX; además es el creador del género de la anécdota en la literatura alemana, y de lo que podríamos llamar microrrelatos, aparecidos en las *Berliner Abendblätter*, una publicación pionera del periodismo moderno creada asimismo por Kleist. Anna Montané se dedica a analizar algunas de estas historias breves, rastreando las relaciones intertextuales entre ellas y otras novelas del autor.

Cerrando este bloque, Berta Raposo se ocupa de un aspecto biográfico que (en principio) está al margen de la obra literaria de Kleist. Se trata de sus numerosos y extensos viajes, que testimonian su inquietud vital y sus inseguridades. Pero aparte de esta vertiente biográfica, hay otro motivo de interés en el tema: en una época en la que la literatura de viajes alcanza un desarrollo considerable, las cartas de viaje de Kleist, sobre todo las de su primera época (hasta 1803 aproximadamente), pueden servir para mostrarnos cómo intentó utilizar el medio epistolar como campo de ejercicios para su posterior actividad literaria.

KLEIST Y LA POSTERIDAD: DEL SIGLO XIX AL XXI

Debido a su fama y a su carácter de autor maldito, la huella de Kleist apenas es perceptible a lo largo del siglo XIX, aunque existen excepciones, como la del dramaturgo y narrador Friedrich Halm (1806-1871), cuyas novelas breves con esquema dramático son objeto del artículo de Olga García, que intenta demostrar la influencia latente de Kleist en dichas obras.

Pero será a principios del siglo XX cuando tenga lugar el redescubrimiento del autor, no solo en Alemania, sino en toda Europa. Como muestra Peter Staengle en su artículo, los protagonistas del decenio expresionista entre 1910 y 1920 subrayaron con vehemen- cia la modernidad incondicional de Kleist y la contrapusieron a la imagen nacionalista que de él se había hecho la burguesía ilustrada alemana. Muchos autores expresionistas creyeron reencontrarse a sí mismos en la vida de Kleist, que se convirtió así, junto con Nietzsche, Büchner y Hölderlin, en uno de los precursores de este movimiento.

Adentrándonos más en el siglo XX, podemos observar una creciente importancia de la recepción intermedial de la obra de Kleist. En este contexto, Silke Schuck realiza ese acercamiento a través de la pintura surrealista de Max Ernst, en su búsqueda de expresar

de forma pictórica lo indecible de la obra de nuestro autor mediante un diálogo irónico con el texto, especialmente sus cartas y reflexiones teóricas. Este artículo pretende disertar sobre la manera en la que una expresión abstracta de la sintaxis poética incita o induce a estructuras formales que están lejos de pretender ilustrar el texto.

La obra dramática es terreno especialmente apropiado para una recepción operística, y en este sentido Linda Maeding comenta una de las pocas adaptaciones contemporáneas de *Prinz Friedrich von Homburg*: la de Ingeborg Bachmann con música de Hans Werner Henze (1960), donde el tema del sueño y el sonambulismo son una vía de acercamiento a la realidad o de distanciamiento de ella.

Capítulo aparte merece la recepción de Kleist en la República Democrática Alemana. Rolf-Peter Janz parte de la idea de que Kleist presenta en escena situaciones mentales, morales y físicas extremas, lo cual lo equipara en su opinión a Heiner Müller (posiblemente el dramaturgo alemán más importante de los últimos tiempos), basándose en la importancia que tiene el cuerpo en los conflictos presentados en sus dramas, especialmente *Philoktet*.

M. Loreto Vilar ve en la *Penthesilea* de Kleist un modelo directo para *Antiope und Theseus* (*Die Amazonen*), de otro dramaturgo de la RDA, Stefan Schütz, que tematiza la fatal coincidencia entre el sometimiento del individuo en el contexto capitalista y en la estructura de poder patriarcal. En este artículo se buscan las huellas del alejamiento entre ambas reinas de las amazonas (Antiope y Penthesilea), diseñando una nueva imagen de negación trágica en el antagonismo de los sexos.

Pasando al género narrativo, Isabel Hernández traza un paralelismo entre la novela *Michael Kohlhaas* (1810) y la reescritura de esta obra del escritor alemán del Báltico Werner Bergengruen. En su obra *Das Feuerzeichen* (1949), Bergengruen configura un argumento y un personaje de características muy similares a las del personaje que da nombre a la novela de Kleist a fin de demostrar que la justicia existe para ser respetada. Mediante un análisis comparativo de ambas obras, Hernández descubre las estructuras que determinan cómo la obra de Kleist estuvo presente en todo momento en la configuración de la trama del escritor báltico y en su protagonista.

Olga Hinojosa Picón, a raíz de la concesión del Premio Heinrich von Kleist a la escritora Monika Maron en 1992, analiza la relación que establece Marcel Reich Ranicki —crítico literario en quien recayó la elección en esa edición, elección que justificó aludiendo al compromiso político presente en la obra de Maron— entre la premiada y el escritor que da nombre al premio, atendiendo principalmente a la forma en la que la concepción literaria de Kleist se manifiesta en la escritura de Maron, vinculando así su trayectoria literaria a la de Kleist.

Una de las contribuciones más recientes a la recepción de la obra de Kleist es una representación de *Penthesilea* que tuvo lugar en el teatro Maxim Gorki de Berlín en el año 2010 y que es objeto del artículo de Katia Pago Cabanes. La autora relata también una conversación posterior con los actores principales que giró básicamente en torno a una crítica sobre el tratamiento entre infantil y juvenil que se dio en la representación a la protagonista del drama, que los actores justificaron por la modernidad del personaje

y la obra. Esta ambigüedad de *Pentesilea*, que dificulta su representación en la actualidad, también la subrayan las traducciones en España de este texto. Pago Cabanes se centra en su artículo precisamente en esta compleja relación entre modernidad y dificultad dramática de la *Pentesilea* de Kleist.

Pero ya desde principios del siglo XX se hizo patente el interés despertado por Kleist fuera del ámbito de habla alemana. Jordi Jané-Lligé muestra cómo la recepción de su obra encaja en el marco de la modernización de la cultura catalana propugnada por el Noucentisme. Concretamente, investiga los motivos que llevaron al primer editor y al traductor de obras de Kleist a elegir *Die Marquise von O...* y *Michael Kohlhaas* para su edición. Por otro lado, también analiza aspectos de la técnica del traductor valenciano de *Michael Kohlhaas*, Ernest Martínez Ferrando, miembro que fue del Noucentisme.

Agata Joanna Lagiewka se plantea la pregunta de cómo puede relacionarse la recepción de Kleist en Francia con la *Querelle des Anciens et des Modernes* del siglo XVII, en la cual se había planteado hasta qué punto la Antigüedad podía seguir siendo un modelo para la literatura y el arte. Tras analizar la propia relación del autor con el Clasicismo y la Antigüedad, la conclusión principal de Lagiewka es que, a pesar de todas las barreras culturales y lingüísticas existentes entre Alemania y Francia, también allí Kleist sigue siendo considerado como representante sintomático de la Modernidad.

Para finalizar esta introducción, quisiéramos expresar nuestro agradecimiento al Vicerrectorado de Investigación de la Universitat de València y a la Sociedad Goethe de España por el apoyo económico que nos han prestado y que ha hecho posible la publicación de este libro.

BERTA RAPOSO,
INGRID GARCÍA-WISTÄDT

EL DERECHO NATURAL EN LA OBRA DE KLEIST

Jordi Jané

Universitat Rovira i Virgili (Tarragona)

El criterio según el cual la Modernidad empieza con la Ilustración se basa en el cambio de mentalidad experimentado en Europa a partir del momento en que los filósofos, en especial los franceses e ingleses, se cuestionan la inmovilidad del mundo y de sus bases ideológicas, ancladas en el mismo creacionismo que todavía hoy siguen defendiendo algunos. Recordemos solo los nombres de Leibniz (1646-1716), Wolff (1679-1754), Hume (1711-1776), Voltaire (1694-1778), Rousseau (1712-1778), Diderot (1713-1784), Lessing (1729-1781), Condorcet (1743-1794), entre otros.¹ Sus conceptos se irían difundiendo durante todo el siglo XVIII y no vamos a discutir aquí hasta qué punto la Revolución francesa fue producto de la Ilustración o no; el hecho histórico es que se produjo a finales del siglo XVIII y representa su primera crisis.

Es asimismo cierto que la época de Kleist está directamente influenciada por este acontecimiento que marca de forma clara la historia de Europa de los últimos siglos y que en su época polarizó a la intelectualidad europea en defensores y detractores de las ideas que representaba.

Aquí nos centraremos en una de ellas, la del derecho natural, que engloba toda una visión del mundo enfrentada a la de la «moral tradicional» en la que se basaba la legalidad del Antiguo Régimen —y que influía directamente en la mentalidad, en los usos y costumbres de súbditos y gobernantes.

Ya en la segunda mitad del siglo XVII aparecen los primeros ensayos sobre el derecho natural, del holandés Hugo Grotius y del alemán Samuel Pufendorf; especialmente desde la publicación de *De iure naturae et gentium*, de este último, en 1672,

1. Y los de algunos de sus predecesores en el siglo anterior como Descartes (1596-1650), Bacon (1561-1626), Grotius (1583-1645), Locke (1632-1704), Pufendorf (1632-1694) o Spinoza (1632-1677).

el tema se convirtió en objeto de discusión, y del ámbito jurídico pasó al filosófico, literario y periodístico durante todo el siglo XVIII, llegando a inspirar la «Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano» de 1789, recogida en la Constitución francesa de 1791.² Sus orígenes cabría buscarlos en Aristóteles, los estoicos o Cicerón, pero lo que nos interesa aquí es cómo se manifiesta esta contraposición en la obra de Kleist, ya que puede considerarse la piedra angular que divide las dos grandes vertientes del pensamiento en la época moderna y permite la adscripción ideológica global del personaje en estudio.

La Ilustración inició el cambio en la mentalidad y promovió la transición de la cultura cortesana barroca a la cultura burguesa, al objetivar el mundo real desde una perspectiva racional y cuestionar —aunque de forma moderada— la tradición religiosa y aristocrática. El mundo real podía ser mejorado mediante el uso de la razón, la educación y la tolerancia; desde Leibniz el mundo dejó de ser «un valle de lágrimas», para convertirse en un lugar en el que la felicidad había de ser posible.

Los acontecimientos en Francia, y en especial la «Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano», estimularon a los ilustrados a superar los límites hasta entonces mantenidos y a plantear sus reivindicaciones con mayor decisión. La Declaración —podríamos decir en lenguaje actual— viene a ser como el inicio de la «primavera europea»: a partir de ahí, los ilustrados más fervientes recusan abiertamente el sistema feudal, propugnan ideas democráticas y —partiendo de los conceptos básicos del derecho natural— niegan la legitimidad de la servidumbre y denuncian la alianza Iglesia-Estado; paralelamente, defienden las ideas de rebelión contra los gobiernos despóticos y, frente a los dogmas religiosos y sociopolíticos, presentan la felicidad terrena como utopía hacia la que se puede y se debe avanzar.

Este es el contexto en el que Kleist escribe su obra. Aquí vamos a examinar unos ejemplos representativos de su narrativa. La brevedad impide entrar en otro de los efectos de la Revolución francesa, más concretamente de las guerras de coalición y napoleónicas, llamadas de liberación en Alemania: el nacionalismo, que también puede observarse en algunos dramas del autor.

Comenzaremos con dos narraciones que tienen algo en común: la primera frase de *Die Marquise von O...* es tan sorprendente como la de *Michael Kohlhaas*. En ambos casos la frase despierta la atención del lector para descubrir el problema que encierra; en el primero, se trata de algo poco habitual que conculcaba las normas sociales más elementales entre la buena sociedad de la época; en el segundo, la frase contiene una inusitada contradicción interna.

Los estudiosos de los rasgos estilísticos de Kleist coinciden en señalar que la sorpresa es uno de los más habituales en su obra. Las dos narraciones tienen también en común que sus personajes no son ni totalmente buenos ni totalmente malos, como ya reclamaba Lessing en su *Hamburgische Dramaturgie*, para conferirles un carácter más

2. Esta, a su vez, sería la base de la «Declaración Universal de los Derechos del Hombre» aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948.

humano; los de Kleist, además, están llenos de contradicciones, con lo que muestran diferentes posibilidades al lector, que le incitan a reflexionar sobre ellas y a juzgarlas; así es él mismo quien se va haciendo sus modelos de comportamiento y no debe adoptar los que le proponían los primeros ilustrados, sino que los obtiene del uso de su propia razón.

Veamos ahora algunos de los problemas que encierran cada una de ellas, que son muchos y fiel reflejo de problemas reales de la época, como declara en una carta a su hermana Marie (resumido): «el objeto no viene de la imaginación, [...] he de captarlo con mis sentidos en la realidad actual viva y verdadera»;³ es una cuestión que se debe tener muy en cuenta al considerar la obra.

La primera empieza así:

In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern, durch die Zeitungen bekannt machen: daß sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und daß sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten (1982, III: 104).

No es habitual que una señora, marquesa, de excelente reputación y, además, *Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern* –después sabremos que son dos–, no se entere de que está *in andre Umstände*, y menos aún que no sepa quién es el padre. Tal vez por eso la narración recibió una crítica feroz. Por el contrario, se declara dispuesta a casarse con ese desconocido *aus Familienrücksichten*. La primera parte muestra una gallardía, un menosprecio de las normas sociales de su rango en la época; la segunda, todo lo contrario: su sumisión a la moral tradicional. Durante toda la obra el autor administra perfectamente esta técnica de «una de cal y otra de arena» que incita al lector a reflexionar, como acabamos de decir.

La frase inicial de la segunda también la conocen ustedes: «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» (1982, III: 9). Acto seguido viene la presentación del burgués modélico en ocho líneas de información comprimida, típica de Kleist, que además resume y, al hacerlo, sorprende con otra frase que incluye otras dos con-

3. «So geschäftig dem weißen Papier gegenüber meine Einbildung ist, und so bestimmt in Umriss und Farbe die Gestalten sind, die sie alsdann hervorbringt, so schwer, ja ordentlich schmerzhaft ist es mir, mir das, was wirklich ist, vorzustellen. Es ist als ob diese in allen Bedingungen angeordnete Bestimmtheit meiner Phantasie, im Augenblick der Tätigkeit selbst, fesseln anlegte. Ich kann, von zu viel Formen verwirrt, zu keiner Klarheit der innerlichen Anschauung kommen; der Gegenstand, fühle ich unaufhörlich, ist kein Gegenstand der Einbildung: mit meinen Sinnen in der wahrhaftigen lebendigen Gegenwart möchte ich ihn durchdringen und begreifen. Jemand, der anders hierüber denkt, kommt mir ganz unverständlich vor; er muß Erfahrungen angestellt haben, ganz abweichend von denen, die ich darüber gemacht habe». Carta a Marie von Kleist, verano de 1811. Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner. München/Wien, Hanser, 1982, vol. IV, p. 873. (Todas las citas son de esta edición).

tradicciones: «kurz, die Welt würde sein Andenken haben segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte. Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder» (1982, III: 9).

Contrapone *rechtschaffen* a *entsetzlich*, *das Rechtgefühl* a *Räuber und Mörder*. En ambos casos, una primera parte que representa algo positivo, virtudes muy burguesas, que ejercitadas en el contexto sociopolítico del momento convierten a Michael en todo lo contrario. Es como un pellizco al lector: «¡Piensa! ¿Qué significa esta contradicción?». Además, *Räuber* es un concepto muy marcado desde Schiller y en la narración hay más de una escena que recuerda directamente este drama.

El derecho legítimo a la resistencia política era otro de los temas debatidos en las revistas de la época en la que Kleist escribe *Michael Kohlhaas*, en plenas guerras napoleónicas. La narración se basa (como es bien sabido) en un hecho histórico real del siglo XVI,⁴ pero que refleja problemas sociopolíticos de su momento histórico, del mismo modo que *Die Marquise* cuestiona temas de la moral tradicional.

Los personajes de esta narración presentan constantes cambios en su comportamiento; ya hemos visto el que se manifiesta en la primera frase de la Marquise. En las conversaciones que mantiene con su madre se perciben los cambios de mentalidad en ambas. Cuando la Marquise reclama a la madre: «Eine Hebamme, meine teuerste Mutter» (1982, III: 122), esta le responde: «O sehr gern, [...] nur bitte ich, das Wochenlager nicht in meinem Hause zu halten». Una respuesta inspirada directamente en la norma social, frente a la cual apela la Marquise al *mütterliches Gefühl*, más natural que social, pero poco acorde con las *Familienrücksichten* mencionadas. Durante la discusión la madre va matizando su postura; admite parte del sentimiento materno, pero mantiene lo dicho tomando como excusa su falta de disposición para perdonar la supuesta mentira. El tema permite, además, rasgos de la *Comédie larmoyante* que son bien aprovechados por el autor para incluir comentarios del narrador, en una especie de autoironía: «Diese Äußerung, voll Pathos getan, erschütterte die Mutter. O Himmel! rief sie: mein lebenswürdiges Kind! Wie rührst du mich! Und hob sie auf, und küßte sie, und drückte sie an ihre Brust» (1982, III: 122-23).

Con el típico proceder kleistiano de detallar hasta el extremo lo que quiere destacar y explicar largos procesos en breves frases, según convenga, declara la decisión de la Marquise de plantar cara a la opinión del mundo, de modo parecido a la posición tomada por Michael Kohlhaas y con un vocabulario unívoco: «Sie begriff [...] als der Schmerz ganz und gar dem heldenmütigen Vorsatz Platz machte, sich mit Stolz gegen die Anfälle der Welt zu rüsten» (1982, III: 126).

Esta toma de conciencia de la Marquise va acompañada de la de la madre, también perceptible en el vocabulario: «Die Obristin war über die zerstörende Heftigkeit ihres Gatten und über die Schwäche, mit welcher sie sich, bei der tyrannischen Verstoßung der Tochter, von ihm hatte unterjochen lassen, äußerst erbittert» (1982, III: 130).

4. Existe la crónica de «Hans Kohlhaas aus Cölln an der Spree» en la *Märkische Chronik* de Peter Haffitz, editada en 1598 por Balthasar Menz y reeditada en 1729 por Nikolaus Leutinger y en 1731 por Christian Schöttgen y George Christoph Kreysing.

A los argumentos de la Marquise, coincidiendo con el postulado ilustrado de que los personajes secundarios también pueden dar buen ejemplo, se suman los de la comadrona que relaciona la concepción con la naturaleza y se permite hacer una referencia irónica a la Virgen María. Durante la conversación de la Marquise con la comadrona, la madre ha hablado con el padre y el resultado se manifiesta en una carta en la que la conminan a abandonar la casa paterna. El padre sí que tiene claro cuál es la moral que debe seguir. La reacción de la Marquise permite ver claramente hacia dónde quiere llevar el autor el centro de atención: «Sie ging, heftig über den Irrtum ihrer Eltern weinend, und über die Ungerechtigkeit, zu welcher diese vortrefflichen Menschen verführt wurden, nach den Gemächern ihrer Mutter» (1982, III: 124).

Su llanto es por la equivocación de los padres –personas excelentes–, que han sido incitados a cometer la injusticia (en pasiva: no dice por quién, pero se entiende que es por la moral tradicional). Algo parecido se repite en *Michael Kohlhaas* en el diálogo con Lutero y en otras intervenciones del narrador.

El desarrollo del personaje del padre evoluciona especialmente tras conocer el «estado» de la hija; el comandante pasa de ser el padre respetuoso con la voluntad de la hija a convertirse en el obseso guardián de la moral social tradicional que la expulsa de su casa y pretende quedarse con sus hijos. Esta escena ofrece una buena muestra del mal trato que recibían las madres de hijos ilegítimos en la realidad. Más adelante, en la escena de la reconciliación, exagera de tal modo el amor paterno que se ha interpretado como amor incestuoso, tolerado, además, por la madre, que interrumpe la escena suavemente. La imagen de la función de la familia, la protección del individuo y de la moral, no queda en entredicho, sino directamente demolida.

El conde mantiene su decisión principal, para reparar «die einzige nichtswürdige Handlung, die er in seinem Leben begangen hätte» (1982, III: 112), y se adapta a los diferentes escenarios que va preparando la marquesa, pero también ejemplifica la gran contradicción de salvar a la marquesa de los soldados que intentaban violarla y, acto seguido, su propia violación (por la que serán fusilados cinco soldados sin que él intervenga). Es una manera de mostrar cómo la guerra convierte a una buena persona en un violador y un cobarde.

El hermano es el personaje más lineal de la narración, por la insistencia en la «Schande, die die Marquise über die Familie gebracht hatte» (1982, III: 127). Alguna de sus frases recuerda las de Valentin, el hermano de Gretchen de la primera parte del *Fausto*; por otra parte, permiten al conde contestar con su alternativa: «Der Graf erwiderte, daß sie mehr wert wäre, als die ganze Welt, die sie verachtete» (1982, III: 128).

Tras variadas estrategias, entre las que ha ido desgranando la serie de posiciones contrapuestas para que el lector las vaya juzgando, llega la reconciliación con el padre y el hermano; todos están de acuerdo en el matrimonio, «um die Lage der Marquise glücklich zu machen» (1982, III: 139). Ya no hablan de salvar la honra de la familia, sino de la felicidad de la Marquise.

La misma técnica de contraponer puntos de vista, visiones del mundo alternativas, es la que utiliza en *Michael Kohlhaas*. Después de la primera frase mencionada al principio, comienza la narración de la anécdota que llevará al problema. La descripción

minuciosa de los detalles del diálogo entre el buen ciudadano y los nobles del castillo de Tronka dura hasta que el narrador da cuenta de las «ungesetzlichen Erpressungen» (1982, III: 10) de las que es objeto el comerciante de caballos. Evidentemente, la terminología, en especial los adjetivos con los que califica al protagonista y a los nobles, deja notar una clara simpatía por el burgués justo y laborioso, víctima de unos nobles ociosos y prepotentes. Asimismo los nombres de los personajes corroboran las fobias y las filias del autor: los primos del noble Wenzel von Tronka reciben los de Hinz y Kunz, sin duda con intención de ridiculizarles ('Tal' y 'Cual'); los hijos de Kohlhaas, por el contrario, se llaman Heinrich y Leopold, nombres que coinciden con el del autor y el de su hermano.

A pesar de esta tendencia, en sus primeras páginas, mientras se describe el contexto en el que tendrá lugar la injusticia, la propia injusticia y los intentos del protagonista de apelar a las instancias legales para obtener lo que le pertenece, la narración se mantiene dentro de unos límites que apenas traspasan los de la Ilustración. La ruptura definitiva con esta estética se produce en el punto en el que muere Lisbeth, la esposa de Kohlhaas, en su empeño de colaborar con él en su lucha por sus derechos; en su lecho de muerte señala el pasaje de la Biblia que reza: «Vergib deinen Feinden; tue wohl auch denen, die dich hassen» (1982, III: 30), a lo que Kohlhaas responde con el pensamiento: «So möge mir Gott nie vergeben, wie ich dem Junker vergebe!» (ibíd.).

La cita bíblica tiene, por una parte, la misma función que la carta que más adelante le enviará Lutero a Kohlhaas y la conversación que ambos mantendrán, en la que Lutero, a pesar de reconocer que todo lo que Kohlhaas reclama es justo, afirma: «Doch hättest du nicht, alles wohl erwogen, besser getan, du hättest, um deines Erlösers willen, dem Junker vergeben?» (1982, III: 47), es decir, la función de evidenciar el mensaje de resignación que difunde no solo la religión católica, sino también la protestante, considerada más liberal, y la de denunciar los beneficios que los nobles obtienen de la alianza Iglesia-Estado, aquí la sumisión del burgués al poder establecido, aunque este sea injusto; por otra parte, cuando Kohlhaas decide no resignarse, no someterse, contrapone la lucha por sus derechos a la resignación. Si en la primera parte había intentado llevar a cabo esta lucha dentro de la más estricta legalidad, en la que todavía creía, ahora, al ver que la legalidad establecida impide el triunfo de la razón y del derecho natural, prescinde de ella y lucha contra el orden que es presentado como injusto. Esto induce al lector a establecer otro paralelismo: entre Kohlhaas y el Lutero anterior a las insurrecciones de los campesinos.

Algo parecido sucede en la narración *El terremoto en Chile*: el amor imposible de los protagonistas debido a su diferencia de clases, la condena a muerte de la pecadora, cuyo único pecado consiste precisamente en amar, y la muerte en el terremoto —una especie de juicio de Dios— precisamente de los representantes de la Iglesia y del orden (la abadesa, las monjas, el arzobispo y el virrey).

También en su obra menor encontramos ejemplos de una ironía que puede llegar al sarcasmo. Su comedia más importante, *Der zerbrochene Krug*, la convierte en uno de sus elementos principales y precisamente son los conceptos de autoridad y de justicia

sus objetivos centrales, ejemplificados en una realidad muy próxima a los espectadores o lectores de su tiempo. Los mismos conceptos que aparecían como centro de atención en aquellas narraciones.

Esta tendencia se manifiesta aún con mayor claridad en su *Gebet des Zoroaster*, a quien al principio recuerda: «Du hast dem Menschen ein so freies, herrliches und üppiges Leben bestimmt, [...] um ihn zum König der Erde zu machen» (1982, III: 325). Le explica seguidamente que por causas y fuerzas incomprensibles el hombre está ahora dominado y encadenado y, obcecado por patrañas, sin ver su alto destino, se adapta a este estado, por lo cual el poeta pide al dios que le dé fuerzas, en primer lugar, para «Durchdringe mich ganz, vom Scheitel zur Sohle, mit dem Gefühl des Elends, in welchem dies Zeitalter darniederliegt, und mit der Einsicht in alle Erbärmlichkeiten, Halbheiten, Unwahrhaftigkeiten und Gleisnereien, von denen es die Folge ist» (1982, III: 10). Finalmente, le pide fuerzas para luchar contra cada una de estas causas.

En conjunto, se puede decir que los temas que hemos visto —la libertad, la justicia, la alianza trono-altar, la relación ciudadano-estado, etc.— y especialmente la forma como son tratados impiden afirmar que Kleist está solamente entre el Romanticismo y el Clasicismo. Coincide en la época, pero no con su estética, por esto parece más justo ver en él al genio que amalgama las dos corrientes surgidas de la Ilustración (el Sturm und Drang, antes de la Revolución francesa, y el jacobinismo, durante y como consecuencia de esta), y que participa en el debate entre la visión tradicional y las nuevas ideas difundidas por los jacobinos a partir de la Revolución francesa; con ello hace de puente con los escritores posteriores de la Joven Alemania y el Vormärz.

Dos epigramas pueden ayudar a la interpretación de la obra de Kleist:

Nothwehr
Wahrheit gegen den Feind? Vergib mir! Ich lege zuweilen
Seine Bind um den Hals, um in sein Lager zu gehen.⁵

Verwahrung
Scheltet, ich bitte, mich nicht! Ich machte, beim delphischen Gotte,
Nur die Verse; die Welt, nahm ich, ihr wißt, wie sie steht (1982, I: 21).

Para terminar, dos anécdotas, no de Kleist sino de su vida, con la misma finalidad:

1. Su padre era militar y murió cuando él tenía 10 años; él ingresó en el Ejército a los 14 años y al año siguiente participó ya en el sitio de Maguncia en el marco de las guerras de coalición contra Francia (de abril a julio de 1793); en 1799 abandonó el Ejército.
2. En el invierno de 1803, al volver a Alemania desde París, tras su intento fallido de enrolarse en el Ejército francés, se hospeda, en Maguncia, en casa del médico Georg Wedekind, uno de los exdirigentes del club jacobino de Maguncia.

5. *Gedichte und Epigramme*. Ibid., vol. I, p. 37.

SCHAU-SPIELE KOMPLEXER RÄUME: HEINRICH VON KLEIST UND DIE KRISE DER BEWUSSTSEINSPHILOSOPHIE

Helmut Grugger
Universität Innsbruck

Im 17. Jahrhundert, zur Vernissage des sich selbst als modern ausstellenden Denkens, schließt René Descartes seine Augen, verstopft seine Ohren und wendet alle seine Sinne ab, um den Blick nach innen richten zu können (vgl. Descartes, 1986: 98). Für die philosophische Moderne trennt er in dieser so einflussreichen Operation den Geist von jeglicher Körperlichkeit, prägt die Begriffe der *res cogitans* und der *res extensa*. Das denkende Ding wird außerhalb konkreter Räumlichkeit verortet, der Akt der Kognition von der Form eines Ausgedehnt-Seins losgelöst sowie gleichzeitig von Zeithaftigkeit abgeschnitten. Zielpunkt seines Vorstoßes ist das gewisse, für das jeweilige Selbst nach-erkennbare, allgemein-individuelle Subjekt, das als Folgeprodukt die Existenz Gottes absichern soll. Expressis verbis formuliert Descartes sein Ziel als nicht mehr zu bezweifelnde Gotteserkenntnis, aus der Selbstbetrachtung kreiert wird aber das moderne Subjekt. Die neben Nikolaus von Kues wohl schillerndste Figur der Renaissance-Philosophie, Pico della Mirandola, beschreitet im 15. Jahrhundert ebenfalls den Weg der Selbstschau: Denn, wer sich erkenne, so Pico, könne in sich alles erkennen (vgl. Pico, 1990: 26). Um zur Erkenntnis Gottes zu gelangen, empfiehlt Augustinus, tausend Jahre davor, ebenfalls den Weg nach innen: sein Erkenntnisinteresse der Selbstschau ist allerdings weder die Welt noch das Subjekt als selbstgewisser Einzelner, sondern der Weg zu Gott, dessen Existenz das Mittelalter voraussetzen wird.

2011 greift der Mitherausgeber des Heidegger-Jahrbuchs, Alfred Denker, in *Unterwegs zu Sein und Zeit* auf Johann Gottlieb Fichte zurück, womit wir in der Zeitgenossenschaft Kleists sind, und zitiert zustimmend folgende Stelle aus der Einleitung in die *Wissenschaftslehre*: «Merke auf dich selbst: kehre deinen Blick von allem, was dich umgibt, ab, und in dein Inneres – ist die erste Forderung, welche die Philosophie an ihren Lehrling tut. Es ist von nichts, was ausser dir ist, die Rede, sondern lediglich, von

dir selbst» (Fichte zit. nach Denker, 2011: 16). Für Alfred Denker wird die Innenschau also zur Bedingung der Möglichkeit des Philosophierens.

Das Fichte-Zitat führt zurück zu Descartes, da er sowohl das Kantische als auch sein eigenes Philosophieren ebenso dezidiert wie folgerichtig in den cartesianischen Kontext stellt (vgl. Fichte, 1997: 73). Dieser Kontext, um das deutlich festzuhalten, wird von einer folgenschweren doppelten Bewegung gesteuert. Das Subjekt entsteht als allgemeines und als individuelles. Deutlich wird diese Problematik, wenn an die *Ästhetischen Briefe* Schillers gedacht wird, der mit genau dieser Hybridität sich abringt und sehr vorsichtig nach Formen individueller Subjektivität sucht.

Das allgemeine bürgerliche Subjekt der Aufklärung wird also durch den intellektuellen Nachvollzug des individuellen, von Descartes vorgezeichneten Weges zur Selbstgewissheit gewonnen, der die Unmöglichkeit der Nicht-Existenz der *res cogitans* formuliert, verknüpft zum berühmten *cogito, ergo sum*. Abgetrennt von Ort, Zeit und Wahrnehmung verbleibt nur noch der Innenraum, das abgetrennte und auf das Äußerste reduzierte Denken selbst, eigentlich: das Fragil-Unsichere, zur Selbstvergewisserung. Nachlesend bleibt die Gewissheit, dass diese *res cogitans* im Moment ihrer Reflexion existiert, und zwar unverortet und zeitlos. Man erlaube mir eine simple Illustration: Descartes' Existenz ist erloschen, der körper- und zeitlose Satz bietet mir im Akt des Lesens nach-denkend die Möglichkeit der analog durchgeführten, auf das Äußerste reduzierten Selbstvergewisserung.

Das Außerhalb wird methodisch aufgegeben und der Rationalität im Sinne des denkenden Beobachtens entzogen. Der Kantische Dualismus, die Spaltung zwischen dem transzendentalen Ich und der nicht mehr erkennbaren Wirklichkeit, ist also mehr als nur vorbereitet. Die Kriterien, die Descartes der Wissenschaft auf den Weg mitgeben wird, um zu sicherem Wissen zu kommen, sind allerdings vor-kantianisch und haben bis heute wenig von ihrem Einfluss verloren: die Klarheit und die Wohlunterschiedenheit, die fortan alles Wissen garantieren sollen. Arbogast Schmitt, der eindrücklich für eine Ablöse der Bewusstseinsphilosophie durch eine aristotelisch-platonisch begründete Philosophie der Unterscheidung plädiert, bringt die Zeit- und Ortlosigkeit der cartesianischen Trennung auf den Punkt: «Auf diese Weise wird ein ausdrücklich jedes Inhalts entleertes Wissen – alle Inhalte sollen ja bezweifelbar sein – zum Garant für die Wahrheit jedes Inhalts» (Schmitt, 2008: 118), sofern er eben klar und deutlich bewusst ist.

In seiner Kantkritik wird Adorno in der *Negativen Dialektik*, von einer gesellschaftlichen Prägung des Einzelnen ausgehend, die «reale Komplexion von Innen und Außen» einfordern (Adorno, 1990: S. 213), Kraft der Leistung des Subjekts soll der «Trug konstitutiver Subjektivität» (S. 10) durchbrochen werden. (Das betrifft also die Antwort Kants auf die Fragen Descartes.) Mit diesem Gedanken der Komplexion von Innen und Außen wird dem zuvor mehrfach präsentierten Weg nach Innen die soziale Bedingtheit des Einzelnen gegenübergestellt. Im Anschluss an Foucault gelingt es dem Soziologen Andreas Reckwitz in seiner Habilitationsschrift zum hybriden Subjekt (vgl. Reckwitz, 2006) eindringlich, die Beziehungen zwischen diesen beiden zugegebenermaßen unscharfen Begriffen *Innen* und *Außen* in einem komplexen Modell zu erfassen.

sen, indem den sich subjektivierenden Tätigkeiten der Einzelnen die gesellschaftlichen Dispositive gegenübergestellt werden: Subjektivierung ist in diesem Sinn ein aktiver Prozess, das Subjekt ist stets Gestaltendes und Gestaltetes. Um diese Positionen an das zuvor Gesagte anzuschließen: Reckwitz geht nicht den Weg nach innen, sondern untersucht die Kreation dieser Innenräume aus der Wechselwirkung von gesellschaftlichen Prozessen und aktiver Sozialisierung des Einzelnen. Anders gesagt und etwas vereinfacht: Im Innen finden wir das Außen, so wie wir im Außen Anteile des Innen finden.

Um die Relevanz dieses Unterschiedes darzustellen, möchte ich noch einmal an Arbogast Schmitts Einsatz gegen die Bewusstseinsphilosophie und für eine Philosophie der Unterscheidung erinnern. So gelingt ihm der Nachweis, wie die naturwissenschaftliche Gehirnforschung nicht nur in der Präsentation ihrer Ergebnisse – freier Wille, ja oder nein – noch immer in cartesianischen Kategorien denkt, was als nicht mehr hinreichend komplex bezeichnet werden muss: Ein zu einfaches Verständnis des Bewusstseins multipliziert sich mit einem zu einfachen Verständnis des Ich zu einer mediengerechten, aber kognitiv naiven Absage an den freien Willen, der selbst als Begriff vor jeder Problematisierung verbleibt (vgl. Schmitt, 2003).

Wo ist in diesem Gesamtkontext Heinrich von Kleists Dramatik zu verorten? Die richtige, allerdings untaugliche Antwort wäre: (fast) überall. Um einen durchaus kontingenten Rahmen abzugrenzen, möchte ich die Ausführung in vier Punkte aufteilen, die ich zuvor kurz benenne: Der erste Punkt ergibt sich aus der komplexen psychischen Konzeption seiner Figuren mit ihrer wechselseitigen Durchdringung von Innen und Außen. Zur theatralen Schau gestellt wird so – mit dem Ausdruck Adornos – die «reale Komplexion» (s. o.) der beiden Bereiche, auf welche die Figuren fortlaufend verweisen.

Die cartesianische Klarheit und Wohlunterschiedenheit, als nächster Punkt, wird sowohl durch das Begehren als auch die Mehrdeutigkeit der Figuren unterhöhlt. Das Begehren zeigt sich in vielem als den Sprechakten entgegengesetzt, die Mehrdeutigkeit wird nicht durch den Autor aufgelöst, die Figuren verlieren dadurch ihre Aussagenflächen, das Schweigen wird zu einem bedeutenden Faktor einer Dramaturgie, die das *Innenleben* der Figuren dem Betrachter entzieht.

Der dritte Punkt liegt in der Zurückweisung der Vernunft in ihrer durch die Aufklärung reduzierten, von Descartes geprägten Form. In einer Zeit, in der nicht nur durch Hegel, eine gedankliche Bewegung Vicos aufnehmend, die Geschichte selbst zur vernünftigen erklärt wird, beschäftigt sich Kleists Dramatik mit den Grenzen einer zu eng geführten Rationalität. Arbogast Schmitt verweist in diesem Kontext auf einen überaus bedeutenden Punkt, und zwar auf den Zusammenhang der Rationalisierung der Geschichte mit der Instrumentalisierung des Einzelnen. In der Negation der Kontingenz droht der Einzelne zum Material für sogenannte historisch notwendige Prozesse zu werden (vgl. Schmitt, 2008: 120).

Als vierten Punkt möchte ich die Körperlichkeit sowie die Ereignishaftigkeit betonen. Bernhard Greiner spricht in diesem Kontext wiederholt von einem Kleistschen *Theater der Präsenz*, was mir ein gelungener Ausdruck zu sein scheint, der die wich-

tigen theaterwissenschaftlichen Zugänge zu Kleist berücksichtigt. Präsenz steht hier im Gegensatz zu Aussage, fokussiert auf Unmittelbarkeit und schafft Platz für eine Körperlichkeit, die nicht zur beredten Rede wird, sondern Leer- und das heißt Reflexionsräume eröffnet.

Um über die reale Komplexion zwischen Innen und Außen zu sprechen, werde ich kurz auf den Variant eingehen. Dem Drama des Adam im *Zerbrochenen Krug* wird hier das Drama der Eve gegenübergestellt, wodurch sich das Spiel erst reflexiv entfaltet und seine entscheidende Struktur sowie Bedeutung gewinnt. Beda Allemann, der in seinem so grundlegenden dramaturgischen Modell die Bedeutung des Variants überaus deutlich sieht – ohne den Variant verliert sich die reflexive Gesamtkonstruktion – verweist noch auf die Unspielbarkeit (vgl. Allemann, 2005: 111-114), die mittlerweile durch zahlreiche Aufführungen praktisch widerlegt wurde: Die erste Widerlegung war bekanntlich die von Klaus Kanzog als paradigmatisch verstandene von Dieter Dorn (vgl. Kanzog, 1988: 328). Ausgeklammert wurde nach dem Weimarer Reifall in der Rezeptionsgeschichte ausgerechnet das Drama der Frau, das nach dem Drama um das männliche Begehren im Status post, am Tag danach, als unnötiger Anhang verstanden wurde.

Die gebotene Kürze erlaubt keine Analyse des Variants insgesamt, herausgreifen möchte ich das perfide Eindringen Adams in Eve. Dramaturgisch wird sie zu Beginn des Variants geschickt, ohne Rücksicht auf die Logik des Stücks, ins Zentrum gerückt, um ihr Spiel entfalten zu können. Ihr Schweigen entpuppt sich als Gegenlist zur List Adams und erweist sich als berechnet. Walters Aufgabe durch den Variant hindurch ist es, die durch Adam in ihr organisierte Gedankenwelt wieder aufzulösen, was erst durch den heute nicht mehr rekonstruierbaren Schluss gelingt. Adam, der abwesend Anwesende, zeigt sich im Variant nicht mehr als ungeschickter, fast liebenswerter Begehrender im Sinne des *Ecce homo*, sondern als perfider Vollstrecker einer Kunst des Täuschens. Im Innen der anwesenden Eve wird das Innen des abwesenden Adam sichtbar, das während seiner beredten Anwesenheit stets verborgen blieb. Zu überwinden hat Eve eine in ihr erzeugte geschickte Konstruktion eines Anderen, die für sie in ihrer Nicht-Überprüfbarkeit zu einem Glaubenssatz wurde. Erst als die Sätze des Adam in ihr verlöschen, wird das lustspielhafte Ende möglich und kann die Grenzüberschreitung des Richters zurückgewiesen werden. Dass Kleists Figuren psychisch in den anderen eindringen, lässt sich nicht nur für den Variant festhalten, die Grenze zwischen Innen und Außen wird in seinen Stücken durchgehend brüchig. Kleists Spiele an der figuralen Grenze bieten in diesem Sinn reichlich Stoff für weitere Reflexion, an der auch aktuell trotz komplexester mathematischer Grenzmodelle kein denkbarer Weg vorbeiführt.

Der zweite Punkt betraf das Begehren sowie die cartesianische Klarheit und Wohlunterschiedenheit. Der Riss durch die Zweckrationalität des Menschen, für die Moderne prominent verbunden mit Sigmund Freud, zeigt sich bei Kleist als Schau-Spiel verschiedener Formen des Begehrens, die das gesprochene Wort zurücknehmen sowie auf das unaussprechliche Andere verweisen.

Wenn im *Käthchen*, in II, 1, an einer der wenigen monologartigen Stellen der Kleistschen Theatralik, der Graf Wetter vom Strahl sein eigenes Verhalten während des vorangegangenen Verhörs formuliert, wird die Diskrepanz zwischen abgeschlossenem Sprachverhalten und begehrender Struktur für einmal verbalisiert. Seinem Auftreten im Verhör werden die inneren Gefühle dem Käthchen gegenüber inklusive seines Begehrens gegenübergestellt, allerdings, als wichtiger Unterschied zur Klassik, soweit es ihm präsent ist. Ein umfassend dargestellter Innenraum ist in Kleists Theaterwelt undenkbar. Diese Deutlichkeit gönnt er den LeserInnen ansonsten in keiner Weise und Klarheit ist seinen Figuren durchgehend fremd. Das rezeptive Suchfeld ist von Kleist in der Mehrdeutigkeit angelegt, er ist ein Meister im Auslegen von Spuren möglicher Bedeutungen, wobei Klarheit und Wohlunterschiedenheit der Analyse stets nur auf Kosten der Vernachlässigung anderer Spuren ermöglicht wird.

Ob Penthesilea und Achilles, der Kurfürst, Nathalie und Homburg oder auch Alkmene und Jupiter: die Beziehungen stehen fern der Zweckrationalität und fern der Eindeutigkeit, ein entscheidender Teil der dramaturgischen Energie wird stets dazu verwendet, geschickt zu polysemieren. Wer den *Homburg* genau liest, wird um sein übereiltes Eingreifen ein Geflecht möglicher Gründe entdecken, die gegeneinandergehalten werden und sich nur gewaltsam auflösen lassen. In den Figuren selbst ist das Scheitern nach Eindeutigkeit und Klarheit suchender Interpreten angelegt, sodass die Rezeptionsgeschichte zur Geschichte einer fortlaufenden Entlarvung zu eng gesetzter Lesarten wird. Bedeutungen verlieren sich so wie der Prinz von Homburg in der Exposition den vermeintlichen Traumgestalten nachsinnt, deren Realität ihm entschwindet.

Zur Zurückweisung einer zu einfachen Vorstellung der Vernunft, auch bezogen auf die Rationalisierung der Geschichte, den dritten genannten Punkt, möchte ich zunächst auf eine markante Neuerung durch das Kleistsche Theater eingehen. So wie seine Figuren sich nicht aussagen, explizieren seine Stücke nicht, sondern erweisen sich als Experimente der Visualisierung. Am deutlichsten wird dies im Vergleich der späteren Dramaturgie zur *Familie Schroffenstein*. In seinem Erstlingswerk behandelt Kleist u. a. die Frage der diskursiven Produktion von Gewaltphänomenen. Über weite Strecken zeigt sich dieses Drama als erörterndes, in guter Tradition der Aufklärung, bis in der Schluss-Szene die sprachlich logische Ordnung aufgegeben wird. Ludwig Tieck sprach im Vorwort seiner Kleistausgabe vom Misslingen dieser Szene (vgl. Tieck, 1826: 34), die doch charakteristisch für die weitere Dramaturgie werden sollte. Von der sich aussagenden Struktur in den sprachbestimmten Langszenen der *Familie Schroffenstein* wird Kleist am Ende, im *Prinz von Homburg*, Bilder festhalten und sich von einer aussagenden Dramaturgie abtrennen. Vielleicht wäre er, die *Familie Schroffenstein* spricht hier eher dafür, sogar ein erfolgreicherer aufklärerischer Dichter geworden, aber ab der Schlusszene gibt es keinen Bedarf mehr daran – die Konstruktion erwies sich offensichtlich als deutlich zu einfach. Er wird die Elemente fortsetzen, die bei sehr genauer Betrachtung schon im Erstling das Aussagende fortlaufend übertönen.

Über den Somnambulismus des Homburgs und des Käthchens oder die Transgression der Penthesilea findet allerdings keine Verabschiedung vernünftigen Denkens

zu Gunsten einer romantischen Verzauberung statt, sondern wird eine Erweiterung der Vernunft implementiert, zugunsten der Komplexität, die sich programmatischer Aussagen verweigert.

Für die Gegenüberstellung von Rationalisierung der Geschichte und Instrumentalisierung des Einzelnen versus Kontingenz, wie sie Arbogast Schmitt aufwirft, ist an die frühere Kleist-Forschung etwa in den 1970er oder 80er Jahren zu erinnern, die intensiv den Einzug der Kontingenz in die Dramengeschichte mit diesem Autor erforschte. Kleist verfolgt, wie mehrfach festgehalten, in Erzählungen und Dramen eine Strategie einer teils radikalen Kontingenz,¹ die auf die aristotelische poetische Kategorie der Wahrscheinlichkeit wenig Rücksicht nimmt, sodass auch von dieser Seite sein dramatischer Kosmos eine höhere Äquivalenz zur kontingenten Realität aufweist als zu den Konstrukten der Wahrscheinlichkeit in zahlreichen traditionelleren Theaterformen.

Als letzten Punkt hatte ich die Körperlichkeit und den Charakter des Ereignisses herausgegriffen, mit denen sich Kleist von der cartesianischen Moderne fortbewegt. Volker Klotz versucht zu zeigen, wie der Sosias des *Amphitryon* als radikaldramatische Figur Theater unmittelbar über Körperlichkeit zur Anschauung bringt (vgl. Klotz, 1996: 76). Was für die Figur des Sosias im vorliegenden Kontext besonders ins Auge sticht, ist die von Molière übernommene und gesteigerte ironische Descarteskritik. Wenn Sosias sich über göttliche Schläge seiner selbst versichert, so geschieht dies nicht in rationaler Form. Er durchstreift mehrere Möglichkeiten der Selbstvergewisserung – Name, göttliche Ordnung, soziale Funktion und vor allem Erinnerungen als rein privates Wissen –, bis er zu dem Punkt gelangt: «Man muß, mein Seel, ein bißchen an ihn [das zweite Ich] glauben» (Vs. 321).² Den von Descartes ausgeschlossenen Wahn sowie die Möglichkeit der Nicht-Identität bricht Kleist ironisch:

Träum' ich etwa? Hab ich zur Morgenstärkung
Heut mehr, als ich gewöhnlich pfleg', genossen?
Bin ich mich meiner völlig nicht bewußt?
[...]
Nahmst du den Stock zur Hand nicht, und zerbläutest
Auf das unmenschlichste den Rücken mir,
Mir ins Gesicht behauptend, daß nicht ich,
Wohl aber du Amphitryons Diener seist.
Das Alles, *fühl ich*, leider, ist zu wahr nur;
Gefiel's den Göttern doch, daß ich besessen wäre.
(Vs. 278–296, Hervorhebungen von Vf.)³

1. Klaus Müller-Salget spricht für die Erzählungen von «einer schon rücksichtslos „unwahrscheinlichen“ Zufälligkeit des Handlungsablaufs» (ders. in Kleist, 1987-1997, III: 689).

2. Kleist wird nach der Frankfurter Studienausgabe des Deutschen Klassiker Verlages zitiert.

3. Zum Vergleich mit Molière vgl. Helmut Grugger, 2010: 97.

Was Sosias die entscheidende Selbstgewissheit vermittelt, da über das Denken keine Auskunft zu erhalten ist, ist in erster Linie der körperliche Schmerz, den er empfindet.

Die Selbstidentität wird bis zur bereitwilligen Verleugnung aus ihm herausgeprügelt, verbleibt aber dennoch ohne Alternative: Ich kann nichts anderes sein als ich und kann nicht nicht sein und in diesem Sein erleide ich Schmerzen. Statt der cartesianischen *res cogitans* ist es für Sosias also die *res extensa*, die von Descartes abgetrennte Körperlichkeit, die letztlich sein Sein vergewissert.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W. (1990): *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- ALLEMANN, Benda (2005): *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*, Bielefeld, Aisthesis.
- DENKER, Alfred (2011): *Unterwegs in Sein und Zeit*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- DESCARTES, René (1986): *Meditationes de prima philosophia (= Meditationen über die Erste Philosophie)*, Stuttgart, Reclam.
- FICHTE, Johann Gottlieb (1997): *Schriften zur Wissenschaftslehre*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- GRUGGER, Helmut (2010): *Dramaturgie des Subjekts bei Heinrich von Kleist*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- KANZOG, Klaus (1988): «Vom rechten zum linken Mythos», in: Dirk Grathoff (Hg.): *Heinrich von Kleist*. Opladen, Westdeutscher Verlag, S. 312-328.
- KLEIST, Heinrich von (1987-1997): *Sämtliche Werke und Briefe*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- KLOTZ, Volker (1996): *Radikaldramatik*, Bielefeld, Aisthesis.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni (1990): *De hominis dignitate (= Über die Würde des Menschen)*, Hamburg, Meiner.
- RECKWITZ, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt*, Weilerswist, Velbrück.
- SCHMITT, Arbogast (2003): «Subjektivität und Evolution – Kritische Anmerkungen zu einer kognitionspsychologischen Erklärung von Subjektivität», in: Paul Geyer / Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Proteus im Spiegel*, Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 159-189.
- SCHMITT, Arbogast (2008): *Die Moderne und Platon*, Stuttgart/Weimar, Metzler.
- TIECK, Ludwig (1826): «Vorrede», in ders. (Hg.): *Heinrich von Kleists gesammelte Schriften*, Berlin, Reimer, S. 3-66.

GOTT, MENSCH, TIER. HEINRICH VON KLEISTS KONZEPT EINES ANTHROPOLOGISCHEN RISSES IM MENSCHEN UND DIE THEORIE DER *GREAT CHAIN OF BEING*

Reinhold Münster
Universität Bamberg

Wie der Mensch das Glück erlangen könne, dieser Frage stellte sich der junge Heinrich von Kleist während seiner Militärzeit in einer Reflexion mit dem Titel *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens – ihn zu genießen!* (Kleist, 1994, II: 301-315). Den Essay widmete er dem melancholischen Freund August Otto Rühle von Lilienstern. Inhaltlich bewegte sich Kleist auf der Ebene der britischen Moralphilosophie, den Lehren der römischen Stoa und der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles. Das Ideal sei der tugendhafte Weise, der den goldenen Mittelweg zur Harmonie des Lebens finde. Unterschieden wurde in die innere Glückseligkeit und das Glück der Fortuna. Um sein Glück zu erkennen, müsse der Mensch einsehen, dass ein gleiches Gesetz über der moralischen und der physikalischen Welt walte (Kleist, 1994, II: 308). Junge Menschen wie Rühle und Kleist könnten dieses jedoch nicht verstehen, sie wankten auf regellosen Bahnen umher, die Gärung der jugendlichen Kräfte verhindere die Einsicht in Liebe und Wohlwollen. Die Einsicht erweise sich als schwierig, denn es schwebte, so Kleists Erläuterung, ein «ewiger Schleier» über den Geheimnissen der Welt (Kleist, 1994, II: 310). Kleist erklärte:

Irgendwo in der Schöpfung muss es sich gründen, der Inbegriff aller Dinge muss die Ursachen und die Bestandteile des Glückes enthalten, mein Freund, denn die Gottheit wird die Sehnsucht nach Glück nicht täuschen, die sie selbst unauslöschlich in unsrer Seele erweckt hat... (Kleist, 1994, II: 301).

Kleist mahnte den Freund, auf diese «geheime göttliche Kraft» zu vertrauen (Kleist, 1994, II: 306).

Mit dem kleinen Essay stellte sich Kleist in die Traditionen der Aufklärung, die zwar zu seiner Zeit auf der einen Seite eine rationalistische Verengung erfahren hatte, auf der anderen aber in eine erweiterte Aufklärung und in frühromantische Theorien übergegangen war (Münster, 1993). Er bezog sich auf das zentrale Thema der Zeit, auf die Frage nach dem ganzen Menschen. Das einfache Modell der Anthropologie, das Kleist in dem Text entwarf, bestand aus drei Annahmen: Es gebe ein ewiges, göttliches Gesetz, ein unaufhebbarer Schleier liege über der Erkenntnis des Lebens, die Erfahrung des Glücks und die Aufdeckung der Geheimnisse des Lebens erfolge erst im Paradies. Wie lässt sich für Kleist das Glück des ganzen, aber in sich zerrissenen Menschen erlangen? Worin besteht der Sinn des Lebens und des Glücks? Ist dieses überhaupt auf Erden oder erst im ewigen Frieden erreichbar? (Földenyi, 1997).

Die Forschungen zu Kleist betonten häufig die Dimensionen des konkreten Daseins in Kleists Werk, seine persönliche Problematik mit psychischen Störungen, mit der, wie Kleist an die Schwester Ulrike (5. Februar 1801) schrieb, zerrissenen Seele, die wie die Sprache des Menschen in Bruchstücke zersplittert sei (Kleist, 1994, II: 626). Grundlage der Interpretation wurden damit Äußerungen zu den Unsicherheiten des persönlichen Lebens, der fehlenden Geborgenheit und des Bewusstseins von Kontingenz und Zufall in den Texten Kleists.

Berühmt wurden die Aufzeichnungen aus dem Jahre 1801. In diesen inszenierte Kleist unterschiedliche Todesarten, häufig in tragikomischer Art: Sterben an der Kontingenz eines Eselsgeschreis, sterben im Sturm auf dem Rhein. Im Brief an Karoline von Schlieben (Paris, 18. Juli 1801) berichtete Kleist in lebendiger Rhetorik:

... als mit einemmal ein Esel hinter uns ein so abscheuliches Geschrei erhob, dass wir wirklich gerade so vernünftig sein mussten, wie wir sind, um dabei nicht scheu zu werden. Die armen Pferde aber, die das Unglück haben keine Vernunft zu besitzen, hoben sich in die Höhe und gingen spornstreichs mit uns in vollem Karriere über das Steinpflaster der Stadt durch. Ich griff nach dem Zügel, aber die hingen ihnen, aufgelöst, über der Brust, und ehe ich Zeit hatte, an die Größe der Gefahr zu denken, schlug schon der Wagen mit uns um, und wir stürzten – Und an einem Eselsgeschrei hing ein Menschenleben? Und wenn es nun in dieser Minute geschlossen gewesen wäre, darum also hätte ich gelebt? Darum? Das hätte der Himmel mit diesem dunkeln, rätselhaften, irdischen Leben gewollt, und weiter nichts –? (Kleist, 1994, II: 666).

Der scheinbare Realismus löst sich schnell im intertextuellen Blick auf. Das Vorbild findet sich in Platons Dialog *Phaidros*, im Bild der Seele als Wagenlenker. Kleist drehte das Bild um 180 Grad: Die Vernunft halte keine Zügel in der Hand, die Pferde seien beide unvernünftig, jegliches Telos fehle. Auch ein Richtungswechsel findet statt: Nicht ins Elysium gehe die Fahrt, sondern in den Abgrund.

Kurze Zeit später im Brief an Wilhelmine von Zenge (21. Juli 1801) wurde die literarische Inszenierung noch deutlicher. Er, so schrieb Kleist recht lebhaft und anschaulich, habe sich mit dem Fährschiff mitten auf dem Rhein befunden, als ein plötzlich einsetzender Sturm das Boot in den Abgrund zu reißen drohte. Todesangst habe ihn

ergriffen. Diese Angst wandelte er sofort in eine trockene Reflexion über den Sinn des Lebens um. Der Bezug zum Motiv des Schiffbruchs (Odysseus, Lukrez, Voltaire, Bibel), vielleicht sogar zum Gedicht *Zu Bacharach am Rheine*, das Clemens Brentano im Jahr 1800 geschrieben hatte, lässt ein reales Erlebnis als Grundlage der Darstellung unwahrscheinlich werden. Kleists Methode der Vervielfachung, nicht nur einer einfachen Verdopplung, wie sie Fritz Martini für das *Käthchen von Heilbronn* annahm, könnte sich direkt auf die Forderung von Friedrich Schlegel im *Athenäums-Fragment* Nr. 116 nach einer Potenzierung des Lebens und der Literatur beziehen (Martini, 1976: 428 ff.; Schlegel, 1988, Fragm. 116). Kleist interpretierte die erscheinende Wirklichkeit durch die Literatur, die ihrerseits die Literatur kommentierte. Er interpretierte die Parisreise: «... und nun sehe ich mich auf einer Reise ins Ausland begriffen, ohne Ziel und Zweck, ohne begreifen zu können, wohin das mich führen würde – Mir war zuweilen auf dieser Reise, als ob ich meinem Abgrunde entgegen ginge» (Kleist, 1994, II: 667). Die Figur eines Geschehens «Als-Ob» und die Plötzlichkeit als möglichen Wendepunkt im Leben (Peripetie) waren literarisch schon ausgeprägt spätestens bei Augustinus. Es deutet sich an, dass Kleist das Motiv der romantischen Todessehnsucht in einer potenzierenden Intention für die Selbstinszenierung aufgegriffen habe.

Auch die politischen Ambitionen Kleists erfordern ein Fragezeichen hinter den scheinbar klaren Aussagen. Im Dezember 1805 schrieb er an von Lilienstein: «Ja, mein guter Rühle, was ist dabei zu tun. Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben» (Kleist, 1994, II: 761). Bekräftigt wurde das Interesse an der Politik im Brief an Karl Freiherrn von Stein (Dresden, 1. Januar 1809): «... so will ich lauter Werke schreiben, die in die Mitte der Zeit hineinfallen» (Kleist, 1994, II: 820). Das Ergebnis waren Lobreden im hohen Stile, Lehrbücher und Katechismen, Proklamationen, fiktive Briefe, operative Gattungen wie Fabeln und Satiren, Programme und Essays sowie eine aggressive Kriegsslyrik (*Kriegslied der Deutschen*, *Germania an ihre Kinder*). Die operative Begrenzung dieser Gattungen wurde Kleist als sprachkritischem Autor schnell klar (Essen, 2005). Kleist nahm wahr, dass ein politisches Engagement auch Lebenssinn produzieren konnte. Die Beschreibungen des auf dem Wege des Untergangs befindlichen Selbst und das politische Schreiben als Barde für den Widerstand Deutschlands gegen die französischen Untermenschen, die nach Kleists eigenem Bekunden nur auf der untersten Stufe von Tieren stehen würden – so Kleist im *Kriegslied der Deutschen* –, verweisen auf eine ästhetische Inszenierung. Anders als sein Verwandter, der preußische Offizier Ewald von Kleist, hauchte der Dichter sein Leben nicht auf dem Schlachtfeld aus.

Kleist, der seine Texte sorgfältig konstruierte und kombinierte, beschäftigte sich intensiv mit den Fragen seiner Zeit und antwortete mit seinen Dramen und Novellen auf diese. Dramen und Novellen sind keine Essays oder Abhandlungen, doch sie verfügten in der Aufklärung über theoretische Grundannahmen. Seit Platon und Aristoteles, aber auch im Mythos vom Sündenfall, stellte sich die Frage nach dem ganzen Menschen, dem Sinn seines Daseins, seiner Stellung innerhalb der Welt. Kleist wandte sich diesen

Problemen zu, den Fragen nach dem Menschen als Vernunft- und als Naturwesen, nach der freien Entscheidung und dem kantischen «radikal Bösen», der Frage nach dem Naturzustand und der Leistung der Kultur, nach dem Verhältnis von Leib, Psyche und Seele. Die Forschungen zu Kleist arbeiteten deutlich die Bezüge zur Anthropologie der späten Aufklärung heraus (Košenina, 2009; Bennholdt-Thomson, 2005). Die von Kleist thematisierten verworrenen Zustände waren schon lange vorher Gegenstand der Theorien von den menschlichen Seelenvermögen bei Christian Wolff und bei Gottfried Wilhelm Leibniz (Kleist, 1994, II: 654). Die Vertreter der modernen Anthropologie kannte Kleist meist persönlich. Während der Würzburger Reise hörte er die Vorlesungen von Ernst Plattner (1801). Im Juliusspital in Würzburg erlebte Kleist eine Reihe von psychisch Kranken während ihrer Leiden. Mit dem Göttinger Johann Friedrich Blumenberg und dem *Magazin für Erfahrungsseelenkunde* von Karl Philipp Moritz beschäftigte sich Kleist, angeregt durch seinen Erzieher Christian Ernst Wunsch und dessen Lehrbuch *Kosmologische Untersuchungen für die Jugend* (Leipzig, 1778-1780, 3 Bde.). Der Mediziner Georg Wedekind, von welchem sich Kleist in der Zeit von Dezember 1803 bis Juni 1804 behandeln ließ, publizierte in Moritz' *Magazin*. Wedekind eröffnete auch den Weg zu den mesmeristischen Experimenten von Christoph Ludwig Hoffmann und Eberhard Gmelin, deren Vorstellungen einigen Einfluss auf das Schauspiel *Käthchen von Heilbronn* ausgeübt haben (Weder, 2008; Peters, 1990). Bei Gmelin fand sich auch die Geschichte mit den grünen Augengläsern, die Kleist im März 1801 aufgriff (Kleist, 1994, II: 634; Mandelartz, 2006). Die Vorlesungen des Psychiaters Johann Christian Reil kündigte Kleist 1810 in seinen *Abendblättern* an (Kleist, 1959). Kleist besuchte 1807 die Vorlesungen von Gotthilf Heinrich Schubert über die *Ansichten von den Nachtseiten der Naturwissenschaften*. Schubert vertrat die These von einer dreifachen Natur des Menschen, der aus Leib, Seele und Geist bestehen sollte. Nach Schubert soll der Mensch von Ich-Sucht beherrscht sein und ständigen Metamorphosen unterliegen. In ihm kämpften die beiden Wünsche nach dem Tod und nach der Liebeserfüllung miteinander. Im Traum würden diese Sehnsüchte geäußert, sie erschienen als Hieroglyphen, die mit der Zeit die Form universaler Symbole annähmen (Schubert, 1961; Ellenberger, 1985).¹ Für Kleist bedeutete dies, dass der Mensch nicht mehr im Naturzustand lebte, sondern in einer modernen Zerrissenheit. Er befand sich damit im Zentrum der Debatten über den Sinn des menschlichen Daseins.

Es war das Verdienst des Novalisforschers Josef Kunz, auf die Modellhaftigkeit von Kleists anthropologischem Grundverständnis hingewiesen zu haben. Kunz entdeckte in der *Penthesilea* und der Geschichte der *Marquise von O...* eine Ausformung der Theorie der verschiedenen Stufen der Wesen. Kunz fasste zusammen:

Danach gibt es also in Kleists Vorstellung verschiedene Stufen, Ebenen, Stadien des Lebens. Es gibt die Stufe der Existenz mit ihrer Entfremdung vom Grunde, mit ihrem Konflikt zwischen Vertrauen und Misstrauen, zwischen Gewissheit

1. Schubert 1961: § 6 über die Stufenfolge der Wesen; § 34 über die Nachtseiten der Seele; §§ 50-53 über den Geist, das Gute und Böse, über die Sehnsucht nach Freiheit.

und Ungewissheit. Und es gibt die Stufe der Präexistenz, in die die Zweideutigkeit und Spaltung nicht hineinreichen. Der Mensch aber lebt [...] offenbar auf diesen verschiedenen Stufen des Lebens zugleich (Kunz, 1967: 684).

Es handle sich um eine Dreistufenlehre, bestehend aus Präexistenz, Existenz, Überwindung der Krise und Ahnung der Vollkommenheit.

Der Blick ins 18. Jahrhundert zeigte, dass Kleist die gängigen Theorien der Stufenleiter der Wesen bekannt waren. Doch dürfte er mit der Lehre der Präexistenz kaum ein Schüler des Origines gewesen sein, auch eine Nähe zur Existenzphilosophie von Sören Kierkegaard lässt sich nicht beweisen. Doch die Theorie der *great chain of being* beschäftigte Aufklärung und Romantik (Lovejoy, 1993). Die Anfänge der Theorie fanden sich bei Aristoteles, der drei Stufen unterschied: a) vegetative Funktionen, Wahrnehmung und Bewegung sowie Denkvermögen, b) die Wärme des Körpers und c) den Grad der Komplexität von Körpern. Interessant wäre es, hier die Metaphern der Temperaturen bei Kleist mit Blick auf die Theorie der Kette der Wesen zu analysieren. Denn häufig werden den Figuren Temperaturen zugewiesen, so dass diese kalt wie Eis oder heiß wie eine Sonne erscheinen. Aristoteles behauptete auch, dass eine entscheidende Differenz des Menschen zur Welt im Besitz einer Seele liege. Mediziner und Literaten wie Leibniz, John Locke, Joseph Addison, Bolingbroke, Akenside, Thomson, Buffon, Bonnet, Goldsmith, Diderot, Lambert, Pope, Albrecht von Haller, Kant, Herder und Schiller schlossen sich den Theorien an.² Beschrieben wurde die Kette der Wesen von Alexander Pope in *Essay on Man* (1734):

Der Wesen Kette, die mit Gott begann,
ätherisch hohe Wesen, Engel, Mann,
Tier, Vögel, Fisch, Insekt, was Augen hier
Nicht sehen: vom Unendlichen zu Dir,
von Dir zum Nichts... (Pope 1993: 33).

Immanuel Kant vertrat in der *Allgemeinen Naturgeschichte* ähnliche Auffassungen (Kant, 1983, I: 386 f.). Der Mensch nehme eine Mittelstellung zwischen dem Nichts und der absoluten Vollkommenheit ein. Als Mittelwesen könne er nie die Gottheit verstehen, denn der Körper ziehe ihn ins Naturreich hinab.

Der biblische Mythos vom Sündenfall, der Kleist oft beschäftigte bis dahin, dass er empfahl, die Hintertüre des Paradieses zu suchen, erweiterte die Theorie (Kurz, 1981/82) ebenso wie der antike Mythos. Als Minimum finden sich daher in seinem Werk drei ineinander verschränkte Ebenen: Gottheiten, Menschen und Tiere. Die Gottheiten traten plötzlich ins Leben der Menschen, wie ein Blitzesstrahl. Jupiter aus dem *Amphitryon* oder Friedrich Wetter, Graf vom Strahl, der seine antik-göttliche Abkunft im Namen trug und als Cherubim agierte, können dies belegen. Achill in *Penthesilea*

2. Georg Christoph Lichtenberg machte sich darüber lustig: «So wird uns der Vetter Engel und der Vetter Affe auslachen». «Gott schafft die Tiere, der Mensch schafft sich selber» (1958: 173, 301).

erschien dieser als der Sonnengott Helios. Agnes in *Die Familie Schroffenstein* erhielt Attribute der Jungfrau Maria und der Cherubim. In *Der zerbrochene Krug* spiegelten die beiden Namen Adam und Eve das Geschehen im Garten Eden wider. *Käthchen von Heilbronn* zeigte eine weibliche Figur, deren Erscheinung wie Maria, Maria Magdalena und Aphrodite in ein Bild zusammengefasst aussah. Insgesamt lassen sich im Werk Kleists viele Erscheinungen von Engeln und Cherubim auflisten.

Neben die Überhöhung des Menschen auf die Stufe der Engel oder der Gottheiten stellte Kleist die Erniedrigung des Menschen zum Tier. Das bekannteste Beispiel dürften Penthesilea, die mit ihren Hunden gleich einem gierigen Hund den Geliebten kanibalisches verzehrte, und Käthchen sein, die wie ein Hund dem Geliebten folgte (Klüger, 1993). Käthchen entstieg dem Bad in der Grotte als ein Schwan. In *Robert Guiskard* erschien der Held als kranker Löwe. Achill verwandelte sich in die Figur des Aktäons und erlitt dessen Schicksal. Ähnliches drohte in dem Gedicht *Der Schrecken im Bade*. Graf Strahl nahm die Rolle eines verliebten Käfers ein. So erhielt der Beischlaf zwischen Käthchen und Graf Wetter unter dem Holunderbaum – Symbol für den Ort, an welchem sich Judas erhängte – eine animalische Komponente. Im der *Herrmannschlacht* agierten die Römer als Wölfe. Rupert in *Die Familie Schroffenstein* nannte den Krieg eine Jagd auf Schlangen und Wölfe (Schmid, 1974: 79-87; Münster, 2004).

Die Stufenfolge der Wesen wusste auch von der anthropologischen Zerrissenheit, vom Leben an den Grenzen. Es sei, so Kleist, der arme herzdurchglühte Mensch, dessen Herz und Vernunft beständigem Irrtum und Wirrungen unterliege. In seiner Anthropologie lebte der Mensch unsicher in Beschränkungen, an den Grenzen der Reiche der Natur und des Göttlichen mit der Tendenz, diese Grenzen zu überschreiten. Das Paradies war verlassen, der Naturzustand nicht mehr erreichbar, das Glück des himmlischen Elysiums weit entfernt. Friedrich Schiller hatte in *Über naive und sentimentalische Dichtung* auf den Riss in der Welt hingewiesen. Schillers Ausweg bestand in der Suche nach dem Elysium. Friedrich Schlegel hatte in *Über das Studium der Griechischen Poesie* diesen Weg verschlossen und auf die unendliche Perfektibilität der Moderne verwiesen. Kant zeigte auf, dass der Mensch lediglich die Phänomene, nie aber das Sein erkennen könne, allenfalls mittels des Gefühls (Affektes) eine leise Vorahnung erhaschen könne. Käthchen geriet dem Ding an sich ganz nahe, da sie wie eine «fünfdrähtige» Marionette handelte. Es sei, so Kleists Konklusion, eine Welt des «Als-Ob», in welcher der Mensch leben müsse und zu keiner Versöhnung der Widersprüche gelangen könne. Weder Vernunft noch Gefühl könnten die Welt erklären, ihr ihren Sinn verleihen. Daher vertrat Kleist eine Anthropologie des Risses in der Welt und durch den Menschen, der am Ende nur noch verstümmelt leben könne. Ein Beispiel hierfür wäre Penthesilea, die Achill die Brust reichen will, die sie sich als Kriegerin abgeschnitten hatte.

Der Riss bestimmte nicht nur das Leben. Die Grenze zwischen Mensch und Tier, zwischen Gott und Mensch blieb zwar opak für Kleist, aber sie war nicht in der Welt überschreitbar. Der göttliche Wille, so sagte es Sylvester in *Die Familie Schroffenstein*, lenkte für den Menschen unerkennbar die Welt. Am Ende blieb nur eine Figur aus der Gnosis übrig: Der *Deus absconditus*, der verborgene Gott, der nicht erkennbar ist, wohl

aber durch seine Boten in die Welt wirken kann. Jupiter im *Amphitryon* donnerte die Figur des menschlichen Amphitryon an, als dieser Auskunft über die Gottheit verlangt hatte: «Das Licht, der Äther, und das Flüssige, / Das was da war, was ist, und was sein wird» (Kleist, 1994, I: 318).

Welche Antwort auf diese Unsicherheit und Ungewissheit gab die Anthropologie Kleists? Welches sollte nun das Telos des Menschen sein? Johann in *Die Familie Schrofstein* fasste den Weg zusammen: «Ins Glück? Es geht nicht Alter. ,S ist inwendig / verriegelt. Komm. Wir müssen vorwärts» (Kleist, 1994, I: 148). Den Übergang ermöglichte nur eines: der Tod. Hier schließt sich der Bogen zum Glück. Penthesilea schwärmte auf der Bühne: «Ich bin so selig, Schwester, überselig! / ganz reif zum Tod o Diana, fühl ich mich» (Kleist, 1994, I: 421). Die Glückseligkeit scheint erreichbar zu sein, wenn der Mensch sich in einen Gott verwandelt, so jedenfalls die Vorstellung Penthesileas. Auch Kleists Seele, so schrieb er im Abschiedsbrief an Marie von Kleist und wiederholte fast wörtlich seine Protagonistin, sei ganz zum Tode reif geworden, habe die Welt, die Erde, das Ganze und Einzelne überwunden (Kleist, 1994, II: 885). Der Erlösungsschritt der Gnosis wurde im November 1811 vollzogen. In Freude und unaussprechlicher Heiterkeit wolle er sterben, so hieß es im letzten Brief an Ulrike von Kleist. Zur gleichen Zeit träumte er gegenüber Sophie Müller: «Wir, unsererseits, wollen nichts von den Freuden dieser Welt wissen und träumen lauter himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern, umherwandeln werden. Adieu!» (Kleist, 1994, II: 886). Der Übergang ins Jenseits, in die Welt des Göttlichen, blieb auch noch in diesem Augenblick eine Inszenierung des Als-Ob. Denn das wahre Glück liegt erst auf der anderen Seite, die Grenze muss ganz überschritten sein. Bis in den eigenen Tod hinein hielt Kleist an der Theorie der Stufenleiter der Wesen fest. Im *Amphitryon* vermutete Kleist, dass sich die Perspektive vollständig ändern würde. In diesem Stück galt: Aus der Sicht des Menschen schien die Welt eine Tragödie zu sein, in welcher die Seele besser im Zustand der ewigen Umnachtung bleiben sollte, aus der Sicht des Gottes erwies sich das Stück als eine Komödie, die Jupiter mit den Menschen spielte. Und für die Zuschauer war es eine Reflexion über die Seele und ihr Verhältnis zu Gott und der niederen Natur. Nur, indem der Mensch, so wie es die beiden Gesprächspartner in *Über das Marionettentheater* entdeckten, erneut vom Baum der Erkenntnis essen würde, könne er den Stand der Unschuld und Reinheit erlangen, der den Göttern eigen sei (Weihe, 2003). Schein und Sein würden sich im neuen Paradies versöhnt haben. Daher soll die Gottheit, auf deren Wort Kleist zu vertrauen schien, das Schlusswort erhalten: «Und im Olymp empfang ich dann den Gott» (Kleist, 1994, I: 319).

BIBLIOGRAFIE

KLEIST, Heinrich von (1959): *Berliner Abendblätter*, Helmut Sembdner (ed.), Stuttgart, Cotta.

- KLEIST, Heinrich von (1994): *Sämtliche Werke und Briefe*, Helmut Sembdner (ed.), 2 Bde. München, DTV.
- BENNHOLDT-THOMSEN (2005): «Kleists Standort zwischen Aufklärung und Roman-
tik», in Haller-Neumann, Marie (ed.), *Kleist – ein moderner Aufklärer?*, Göt-
tingen, Wallstein, 13-40.
- ELLENBERGER, Henri (1985): *Die Entdeckung des Unbewussten*, Zürich, Diogenes.
- ESSEN, Gesa von (2005): «Kleist anno 1800», in Marie Haller-Neumann (ed.): *Kleist
– ein moderner Aufklärer?*, Göttingen, Wallstein, 101-132.
- FÖLDENYI, Lazlo (1997): *Heinrich von Kleist im Netz der Wörter*, München, Matthes
und Seitz.
- KANT, Immanuel (1983): *Werke*, Wilhelm Weischedel (ed.), Bd. 1, Darmstadt, WBG.
- KLÜGER, Ruth (1993): «Die andere Hündin: Käthchen», *Kleist Jahrbuch*, 103-115.
- KOŠENINA, Alexander (2009): «Anthropologie», in Ingo Breuer (ed.): *Kleist-Hand-
buch*, Stuttgart, Metzler, 243-246.
- KUNZ, Joseph (1967): «Die Thematik der Daseinsstufen in Kleists dichterischem
Werk», in Walter Müller-Seidel (ed.): *Heinrich von Kleist*, Darmstadt, WBG,
672-706.
- KURZ, Gerhard (1982): «Gott befohlen», *Kleist Jahrbuch*, 264-277.
- LICHTENBERG, Georg Chr. (1958): *Aphorismen*, Max Rycher (ed.), Zürich, Manesse.
- LOVEJOY, Arthur (1993): *Die große Kette der Wesen*, Frankfurt, Suhrkamp.
- MANDELARTZ, Michael (2006): «Von der Tugendlehre zur Lasterschule», *Kleist Jahr-
buch*, 120-136.
- MARTINI, Fritz (1976): «Das Käthchen von Heilbronn», *Jahrbuch der Deutschen
Schiller-Gesellschaft* 20, 420-447.
- MÜNSTER, Reinhold (1993): «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen», *Daimon* 7, 55-
72.
- (2004): «El mito de las Amazonas», en Francesco De Martino (ed.): *El caliu de
l'oikos*, Bari, Levante, 427-458.
- NEUMANN, Gerhard (1994): «Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Kör-
pers», in *Heinrich von Kleist. Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*, Freiburg, Rom-
bach, 13-30.
- POPE, Alexander (1993): *Essay on Man*, Wolfgang Breitert (ed.), Hamburg, Meiner.
- PETERS, Uwe H. (1990): «Somnambulismus und andere Nachtseiten der menschlichen
Natur», *Kleist Jahrbuch*, 135-152.
- SCHLEGEL, Friedrich (1988): *Kritische Schriften und Fragmente*, Ernst Behler (ed.),
Bd. 2, Paderborn, Schöningh.
- SCHMID, Jochen (1974): *Heinrich von Kleist. Studien*, Tübingen, Niemeyer.
- SCHUBERT, Gotthilf H. (1961): *Die Geschichte der Seele*, Hildesheim, Olms.
- WEDER, Katharine (2008): *Kleists magnetische Poesie*, Göttingen, Wallstein.
- WEIHE, Richard (2003): «Kleist und der Baum der Erkenntnis», *Sinn und Form* 55,
844-847.

DUALISMO Y AMBIGÜEDAD EN *PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG*

Francisco Manuel Mariño
Universidad de Valladolid

INTRODUCCIÓN

Una de las características esenciales de la literatura de Kleist es que en su temática casi siempre está presente la díada esencia-apariencia u otros opuestos relacionados, que nos transmiten una sensación de modernidad no muy habitual en autores coetáneos o incluso más cercanos temporalmente a nosotros. Así lo señalaba, ya en el año 1963, María Manuela Pinho de Figueiredo en su excelente monografía sobre la obra narrativa del autor alemán:

Foi, porém, apenas nas últimas décadas que despertou um interesse geral, sincero e profundo, pela enigmática figura de Kleist e pela problemática da sua obra, talvez porque o mundo actual, atormentado por numerosas dúvidas e pungente incerteza, se vê aí antecipadamente retratado. Nos seus escritos é já reconhecida a instabilidade da existência, a oposição entre os mundos da consciência e da realidade, entre a espontaneidade da Origem e os factos objectivos, entre o sentimento e o destino. Tal como hoje, o Homem, lançado no meio deste mundo tenso, é forçado a descer à Origem, tentando esclarecer-se a si próprio e por seus próprios meios: a impotência das instituições e a pobreza dos princípios são substituídas por novas normas provenientes do fundo do Ser (Pinho de Figueiredo, 1963: 3-4).

He aquí una perfecta síntesis de las ideas fundamentales que desprenden las obras de Kleist, ideas que se manifiestan, tal vez, de manera más llamativa en la pieza dramática que nos ocupa, *Prinz Friedrich von Homburg*, puesto que su estructura discursiva está sustentada sobre una base de ambigüedad e incerteza que refuerza la tesis de fondo, como veremos, de manera que la relación entre la fábula y la enunciación teatral que

la transmite, su organización sistémica, guarda una sorprendente simetría, y su engarce sería difícilmente alterable sin afectar a la historia.

DRAMA HISTÓRICO

Prinz Friedrich von Homburg, el último drama de Kleist, surgió, con toda probabilidad, entre los años 1808 y 1811, aunque fue publicado póstumamente en el año 1821 por Ludwig Tieck.¹ Según Victor Lange (1982: 205), pudo haber sido escrito bajo la influencia de Adam Müller y sus conferencias de Dresde, *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur* (1806),

which declared that art and literature depend upon the historical, social and political energies of a nation and, in turn, urged the involvement of all men of letters in bringing about a resolution of the «tension between opposites», in fact, between Prussia and Austria. *Der Prinz Friedrich von Homburg*, perhaps Kleist's most luminous work, explicates the conflict between subjective imagination and the overriding authority of the law (Lange, *ibid.*).

La base histórica que sustenta la obra es la batalla de Fehrbellin (1675), en la que el gran elector de Brandenburgo, Federico Guillermo, venció a los ejércitos suecos. Y parece que las fuentes documentales de Kleist incluyen las *Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Brandebourg* (1751) de Federico el Grande de Prusia.

La idea de Kleist era glorificar la destreza militar prusiana y, por tanto, granjearse la simpatía de ese reino, para así obtener algún tipo de ayuda económica, puesto que la reina Luisa, mecenas de Kleist, había fallecido en 1810 y, desde entonces, la situación económica del autor era catastrófica (*cf.* Köpke, 1988: 304). Con esta intención, dedica su obra a la princesa Amalia María Ana de Hesse-Homburg, esposa del príncipe Guillermo, hermano, a su vez, del rey de Prusia. No obstante, no solo no obtiene su propósito, sino que llega a prohibirse el estreno de la obra debido a la actitud del héroe en ciertos pasajes, que resultaba inaceptable para sus descendientes y que procedía de la imaginación de Kleist.² Dichas alteraciones de la verdad histórica pretendían, paradó-

1. «*El príncipe de Homburgo* se dio a conocer gracias a Tieck, que lo leía al público durante sus famosas veladas literarias. Tieck se vanagloriaba de haber contribuido así al máximo a la fama de Kleist. Para la posteridad promovió esa fama mediante la edición de la obra, que, de no haber sido así, se hubiera perdido, como ocurrió con otros originales de Kleist» (Hohoff, 1977: 147).

2. He aquí una síntesis de las peripecias que hubo de sufrir la obra: «Ya en 1816 comunicó Ferdinand Grimm a sus hermanos Wilhelm y Jacob que debía imprimirse una obra hasta entonces desconocida de Kleist, ya fallecido, pero la impresión se demoró hasta 1821. Ese mismo año se estrenó el drama en los teatros de Viena, Breslau, Francfort del Meno, Dresde y varias ciudades menores. En 1823 se estrenó en Hamburgo y hasta 1828 no se estrenó en Berlín. La oposición procedía de la nobleza cortesana y militar. En Viena protestó el archiduque Carlos, y en Berlín, el duque Carlos de Mecklenburgo, hermano de la reina Luisa. Heinrich Heine escribía a la sazón: “Se ha decidido ahora que el drama de Kleist *El príncipe de Homburgo* no se represente en nuestros escenarios porque, según he oído, una dama de la nobleza cree que su antepasado aparece bajo la forma de una figura innoble. Esta obra sigue siendo la manzana de la discordia de nuestras sociedades

jicamente, hacerla más comprensible, y es en este sentido en el que Kleist se acercaría al concepto del drama histórico desarrollado por Friedrich Schiller, y que Javier García explica así:

Tomando como punto de partida la idea de «progreso», sostiene Schiller, el historiador tiene derecho a interpretar según el esquema «medio-fin» lo que en realidad se presenta como «causa-efecto». Puede considerar que las épocas anteriores apuntan a las posteriores, y hacer así de la relación con la época presente —la más desarrollada— el criterio de selección y ordenación del material. Reconstruyendo, de este modo, la historia en forma inversa a como sucedió, puede ir llenando mediante «uniones artificiales» las inevitables lagunas que le impedían tener una visión de conjunto y puede, en definitiva, con todo ello hacer que la historia no sea meramente «un agregado de fragmentos incapaz de aspirar al nombre de ciencia» (García, 2000: 200).

El problema de la adscripción de esta pieza teatral a la categoría de «drama histórico» estriba en que algunos de los elementos con los que Kleist pretende hacer más comprensible su tesis parecen traspasar la frontera del mundo real efectivo, acercándose a lo ficcional no verosímil, es decir, a un modelo de mundo

formado por instrucciones que son distintas de la realidad efectiva y que no son semejantes a esta, de tal manera que proyectan seres, estados, procesos, acciones e ideas que ni son ni pueden ser parte de la realidad efectiva; de este modelo de mundo depende la estructura de conjunto referencial compuesta por seres, estados, procesos, acciones e ideas de carácter inverosímil. El texto que representa la estructura de conjunto referencial de estas características es ficcional inverosímil y [...] es una construcción lingüística que fija una realidad particular que es más autónoma que la que corresponde al texto ficcional verosímil en tanto en cuanto no tiene vínculos de semejanza con la realidad efectiva. Este es un modelo de mundo de lo ficcional no verosímil (Albaladejo, 1992: 53).

Aunque esto no llegue a suceder en la obra, sí se nos transmite una cierta sensación de improbabilidad que choca con el carácter historicista que el lector o espectador precisa para inscribir la obra en la mencionada categoría. Y ello ocurre así por las razones que vamos a exponer a continuación.

PASOS DE UMBRAL Y OBJETOS MEDIADORES

En la obra, ya clásica, de Albert Béguin *L'âme romantique et le rêve* (1939), donde se estudian las relaciones literarias entre el mundo de los sueños y el de la realidad, se incluye *Prinz Friedrich von Homburg* con las siguientes palabras:

estéticas. Por lo que a mí se refiere, digo que ha sido escrita por el genio mismo de la poesía”. La dama noble era la princesa de Wilhelm, Amalie Mariane, nacida Homburgo» (Hohoff, 1977: 147-149).

El príncipe de Homburgo presenta, a su vez, un «caso» de sonambulismo. El héroe tiene un sueño estando despierto, y responde de manera muy coherente a quienes le interrogan. Ve y oye perfectamente al Elector de Brandenburgo, su soberano; pero, presa de un estado segundo, transforma todos los detalles reales que se ofrecen a sus ojos. Y a la vez confiesa su apetito de gloria y su amor por la princesa Natalia. También en esta obra Kleist va más allá del simple fenómeno psicológico. En el sueño del Príncipe se expresan ciertos deseos profundos de su alma, que es incapaz de confesar a los demás y que ni siquiera él mismo conoce muy claramente: cuando despierta, ya no sabe el nombre de Natalia, y tiene que ocurrir una serie de acontecimientos para que reconozca en la realidad a los personajes de su sueño. Este, por lo demás, está profundamente mezclado con la trama misma de la tragedia; queriendo mostrar el conflicto entre la razón de Estado y el sentimiento, entre la disciplina social y la vida personal, Kleist elige aquel medio. El Príncipe obedece a su sueño, que es la expresión más vigorosa de esa vida de la persona, y, sin saberlo, entra así en pugna con las órdenes de su soberano. Nueva forma de la tragedia de la condición humana, que pone frente a frente dos mundos igualmente necesarios. Aunque el desenlace trae una especie de reconciliación, sentimos que no vale sino excepcionalmente, y que lo trágico sigue siendo inherente a la naturaleza terrestre (Béguin, 1993: 393).

En efecto, el arranque de la obra nos presenta al héroe en un estado de somnolencia tejiendo una corona de laurel mientras el elector y sus generales preparan la batalla. Es así como empieza la acotación que abre el primer acto de la obra: «Der Prinz von Homburg sitzt mit bloßem Haupt und offner Brust, halb wachend halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz» (Kleist, 1966: 517).

Se crea, por tanto, ya desde el principio, una sensación de ambigüedad, de duda, en el lector —recordemos, con Anne Ubersfeld (1993: 178), que la capa textual didascálica transmite un mensaje al tiempo que las condiciones contextuales de ese mensaje— con respecto a la «realidad» de los hechos del posterior discurso teatral, que se irá reforzando a lo largo de la obra no solo con escenas equívocas, como la aparente muerte del elector en la quinta escena del segundo acto (537-539), sino, más significativamente, con distintas referencias a la situación de inconsciencia del personaje: Hohenzollern lo halla durmiendo (517); el elector lo recrimina por su estado de somnolencia (519); en algún momento, él mismo no sabe dónde se halla (521); otras veces habla de sus sueños (522); alguna acotación indica que sigue soñando (524); Hohenzollern duda si está despierto (527); no parece enterarse de las órdenes dadas por sus superiores (534); al recibir el indulto, considera que se trata también de un sueño (565); el mariscal de campo confirma su estado ausente (578), y, en la última escena de la obra, se quita la venda de los ojos —que le habían puesto estando prisionero— y, ante la evidencia de su absolución, cae desvanecido, para, al despertar, exclamar «Nein, sagt! Ist es ein Traum?» (584).

Este difícil reconocimiento entre el estado de consciencia y el de inconsciencia del héroe define el concepto del *paso de umbral o de frontera*, tan próximo al relato fantástico, y que ya hemos estudiado en otro lugar (Mariño, 2003: 123):

Entre los distintos procedimientos narrativos y retóricos que recoge Remo Ceserani como muy frecuentes –y, por tanto, caracterizadores– del modo fantástico actual, figuran los llamados *Pasos de umbral y de frontera*, que desarrolla L. Lugnani en *Verità e disordine*. El recurso remite a los distintos cambios de dimensión (de la realidad a la del sueño, a la de la pesadilla, o a la de la locura) que pueden –y suelen– experimentar los héroes del fantástico, por medio del cual se subvierte el orden de partida del relato, introduciendo la incredulidad característica del epistema en los otros personajes y en el lector...

Estaríamos ante el paso de umbral vigilia-ensueño, que siembra la duda en el lector/espectador ante la realidad ficcional de los hechos, circunstancia esta propia de lo fantástico, según la concepción que de este tipo de literatura vindica –no sin controversias– Tzvetan Todorov (1970: 46): «Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation: hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'il perçoivent relève ou non de la "réalité", telle qu'elle existe par l'opinion commune».

Pero a veces hay algún elemento que rompe esa duda, esa vacilación: se trataría del *objeto mediador*, que estudia con mucho detenimiento Lucio Lugnani (1983) y cuyo sentido resume así Remo Ceserani (1999: 108):

Es un objeto que, con su inserción concreta en el texto, se convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo.

Lugnani aclara, además, su función específica:

Bisogna dunque pensare che l'oggetto mediatore svolga la sua funzione specifica nel racconto in cui c'è un *dislivellamento di piani di realtà* il passaggio fra i quali non è previsto dal codice e viene perciò marcato da un forte effetto soglia, e in cui l'oggetto mediatore atesta una verità equivoca perché inspiegabile e incredibile quia inepta (Lugnani, 1983: 225).

Y añade más adelante que «l'oggetto mediatore no è più un meccanismo risolutivo ma anzi la macchina stessa dell'irrisolutezza e del dubbio» (Lugnani, 1983: 227). Se da, por tanto, la paradoja de que el objeto destinado a romper la duda propiciada por el efecto umbral, lo que hace realmente es confirmar ese paso, ese «desnivel de planos de realidad», y, por tanto, perpetúa la incerteza sobre determinados aspectos de la fábula. Veámoslo en la obra concreta que nos ocupa.

Hemos visto cómo, al comienzo, la primera acotación nos presenta al héroe somnoliento tejiendo una corona, que se menciona otras veces a lo largo de la obra, singularmente, en un pasaje en el que el elector la toma de su mano y se la ciñe unida a una cadena suya, todo lo cual lo interpreta Homburg como un sueño (Kleist, 1966: 522-523). Igualmente –ya en la primera escena del primer acto–, el héroe arrebatava invo-

luntariamente a la heroína, Natalie, a quien ama en secreto, un guante (519). Al reparar en él, el príncipe de Homburg lo ve también como un objeto perteneciente a un sueño:

Nur einen Handschuch, heftig, im Verfolgen,
 Streif ich der süßen Traumgestalt vom Arm:
 Und einen Handschuh, ihr allmächtgen Götter,
 Da ich erwache, halt ich in der Hand! (524).

La corona, que resulta ser de laurel (518), árbol consagrado en la Antigüedad a Apolo y a la victoria, tiene una simbología inequívoca. El guante de la princesa es claramente una referencia a su unión espiritual con ella; mientras que la cadena que cuelga del cuello del elector representa el poder institucional de este. Todos estos objetos, como vimos, tienen originariamente una relación onírica con el héroe, descrita así por el personaje Hohenzollern al dirigirse al elector en la quinta escena del último acto:

Du wirst dich jener Nacht, o Herr, erinnern,
 Da wir den Prinzen, tief versenkt im Schlaf,
 Im Garten unter den Plantanen fanden:
 Vom Sieg des nächsten Tages mocht er träumen,
 Und einen Lorbeer hielt er in der Hand.
 Du, gleichsam um sein tiefstes Herz zu prüfen,
 Nahmst ihm den Kranz hinweg, die Kette schlugst du,
 Die dir vom Hals hängt, lächelnd um das Laub;
 Und reichtest Kranz und Kette, so verschlungen,
 Dem Fräulein, deiner edlen Nichte, hin.
 Der Prinz steht, bei so wunderbarem Anblick,
 Errötend auf; so süße Dinge will er,
 Und von so lieber Hand gereicht, ergreifen:
 Du aber, die Prinzessin rückwärts führend,
 Entziehst dich eilig ihm; die Tür empfängt dich,
 Jungfrau und Kett und Lorbeerkranz verschwinden,
 Und einsam - einen Handschuh in der Hand,
 Den er, nicht weiß er selber, wem? entrissen -
 Im Schoß der Mitternacht, bleibt er zurück (576-577).

Pero al final de la obra aparecen claramente como objetos mediadores que acreditan el paso de umbral, desde el momento en el que el elector, en una suerte de *rex ex machina*, los trae al plano de la realidad, tal y como se señala en la siguiente acotación:

(Der Kurfürst gibt den Kranz, an welchem die Kette hängt, der Prinzessin, nimmt sie bei der Hand und führt sie die Rampe herab. Herren und Damen folgen. Die Prinzessin tritt, umgeben von Fackeln, vor den Prinzen, welcher erstaunt aufsteht: setzt ihm den Kranz auf, hängt ihm die Kette um, und drückt seine Hand an ihr Herz. Der Prinz fällt in Ohnmacht) (584).

Este desvanecimiento del héroe –paso, de nuevo, de la consciencia a la inconsciencia– acredita lo dicho anteriormente sobre el objeto mediador: que, al mismo tiem-

po que hace visible el fenómeno del paso de umbral, mantiene la fusión de planos, es decir, la incerteza. Muy significativas resultan, a este respecto, las palabras de Hohenzollern, también en el último acto, referidas a uno de los objetos mediadores, el guante: «Dies Stück des Traums, das ihm verkörpert ward, Zerstört zugleich und kräftigt seinen Glauben» (577).

MATERIA Y ESPÍRITU

En la medida en que las pretensiones del sueño se materializan en la realidad, el drama del príncipe de Homburg está muy cerca de las teorías dualistas de Christian Wolff, de raíz cartesiana, que postulan la existencia de sustancias materiales y espirituales (Wolff, 2009: § 39), aunque acabe por desvincularse de esa idea fundiendo ambos contrarios. En efecto, el tema de fondo, la desobediencia de las órdenes superiores (la razón militar), contrasta con el éxito personal, fruto de la intuición, de ahí que el príncipe de Homburg merezca, al mismo tiempo, el premio y el castigo. En palabras de Marcel Brion (1971: 23):

Por eso merece de la misma manera la recompensa y el castigo, según su propia moral, a la que repugna contrariar sus geniales impulsos a la vez que reconocer que el capricho, aunque sea bien inspirado, pueda autorizar a un oficial a desobedecer. Como se hallaba en estado de sonambulismo, de *ausencia presente*, cuando el comandante en jefe dictó el plan de batalla para el día siguiente, las órdenes de la razón y de la prudencia estratégica no impregnaron su consciencia. Esta tenía, pues, libertad para obedecer las órdenes del genio. No ha habido conflicto entre la disciplina y el individuo; no se ha planteado ninguna cuestión, no se ha realizado ningún debate: la reacción del instinto, del impulso, de la espontaneidad, no se ha visto contrariada por ningún reflejo del automatismo militar, porque el genio está más allá y por encima de todo conflicto.

Estamos, por tanto, ante un enfrentamiento entre la «evidencia» de la razón y la «incertidumbre» de la intuición; enfrentamiento que deja de serlo cuando la obra hace patente la conexión entre ambas, planteando así la propia tesis de la pieza teatral: que «la realidad del sueño revela la verdad del corazón» (Hohoff, 1977: 150). No obstante, esta revelación no oculta la paradoja de que quien la pone en evidencia (el príncipe de Homburg) se reconozca culpable, mientras que quien la denuncia (el elector, en cuanto representante del poder) lo absuelva.

FINAL

Del mismo modo que —como ya se ha dicho— el objeto mediador hace patente el paso de umbral, al tiempo que rompe la polarización entre lo verosímil y lo inverosímil, difuminando la distancia entre ambos, así también el motivo del indulto —propiciado

por el reconocimiento previo de la «culpa del infractor»— rompe el dualismo razón/intuición dando paso a un monismo integrador que acerca esos conceptos aparentemente antagónicos convirtiéndolos en complementarios: «Der Einzelne bejaht aus eigener Verschuldung und Einsicht den Sinn und das Gesetz der staatlichen Gemeinschaft» (Martini, 1972: 316).

El significado último de *Prinz Friedrich von Homburg* sería, de este modo, el reconocimiento del carácter ambiguo, incluso contradictorio, de la existencia humana, que puede ser, a un tiempo, alabada y condenada. Y este significado se nos presenta, en palabras, de nuevo, de Pinho de Figueiredo (1963: 46), a partir del «choque entre o mundo, como mundo de incerteza, e a interioridade do sentimento, cuja certeza é válida contra todas as aparências».

El destino que le esperaba a la obra, como ya se ha señalado, supuso infelizmente una plasmación real de las paradojas y ambigüedades que Kleist expuso en ella: pretendiendo rendir homenaje a Prusia, la ofendió, prohibiéndose, como consecuencia de ello, su representación durante mucho tiempo. La pretendida *laudatio* del autor supuso una ofensa para los destinatarios; realidad y apariencia, por tanto, se confundían de nuevo y apenas ahora esa confusión empieza a cobrar significado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, T. (1992): *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- BÉGUIN, A. (1993): *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. de M. Monteforte Toledo, revisada por A. y M. Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BRION, M. (1971): *La Alemania romántica I*, trad. de F. Santos Fontela, Barcelona, Barral.
- CESERANI, R. (1999): *Lo fantástico*, trad. de J. Díaz de Atauri, Madrid, Visor.
- GARCÍA GARCÍA, J. (2000): *A la libertad por la belleza: La propuesta filosófica de Friedrich Schiller*, Madrid, UNED.
- HOHOFF, C. (1977): *Heinrich von Kleist. 1777/1977*, trad. de F. Boso, Bonn-Bad Godesberg, Inter Nationes.
- KLEIST, H. v. (1966): *Prinz Friedrich von Homburg*, en *Werke in einem Band*, ed. H. Sembdner, Múnich, Carl Hanser Verlag, 515-584.
- KÖPKE, W. (1988): *Zwischen Klassik und Romantik*, en E. Bahr (ed.): *Geschichte der deutschen Literatur*, II (= *Von der Aufklärung bis zum Vormärz*), Tübingen, Francke Verlag, 261-326.
- LANGE, V. (1982): *The Classical Age of German Literature. 1740-1815*, Nueva York, Holmes & Meier Publishers.
- LUGNANI, L. (1983): «Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore», en R. Ceserani, L. Lugnani, G. Goggi, C. Benedetti y E. Scarano: *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 177-288.

- MARIÑO, F. M. (2003): «Pasos de umbral vigilia-ensueño en la configuración de dos novelas fantásticas: *Der Engel vom westlichen Fenster* y *Bretaña, Esmeraldina*», *Estudios Filológicos Alemanes*, 2, 123-133.
- MARTINI, F. (1972): *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag.
- PINHO DE FIGUEIREDO, M. M. (1963): *As novelas de Kleist. Estudo*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- TODOROV, T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil.
- UBERSFELD, A. (1993): *Semiótica teatral*, trad. de F. Torres Monreal, Madrid, Cátedra/ Universidad de Murcia.
- WOLFF, Ch. (2009): *Psychologia Rationalis Methodo Scientifica Pertractata Qua Ea, Quae De Anima Humana (1734)*, Whitefish (Montana), Kessinger Legacy Reprints.

KLEISTS UNERREICHBARES IDEAL *PENTHESILEA*. EINE BELEUCHTUNG DES BEGRIFFS DER PERFORMATIVITÄT

Morton Münster
Eberhard-Karls-Universität Tübingen

Performativität steht wohl wie kein anderer Begriff so sehr für das Zusammenspiel von Sprache und Handlung, ja Sprache wird Handlung. Dennoch oder gerade wegen seiner Bekanntheit muss man ihn klären. Seit John L. Austin 1955 in Harvard in seiner Lesung *How to do things with words*, die 1962 posthum in erster Auflage veröffentlicht wird, das Performative der Sprache erklärt, hat sich der Begriff der Performativität innerhalb verschiedener Disziplinen gewandelt. Austin sieht ihn noch als Abgrenzung und Gegenpart zum *Konstativen*, das sich mit den Qualitäten ‚wahr‘ und ‚falsch‘ beschreiben lässt. Das Performative hingegen definiert er anfangs folgendermaßen:

- they do not «describe» or «report» or constate anything at all, are not «true or false»; and
- the uttering of sentence is, or is a part of, the doing of an action, which again would not *normally* be described as, or as «just», saying something (Austin 1975: 5).

Als eingängiges Beispiel zur Veranschaulichung des theoretisch Umrissenen referiert Austin auf die Schiffstaufe: «I name this ship the Queen Elisabeth» (1975: 5) geäußert in dem Moment, wenn die Flasche am Schiff zerschellt. Später integriert er das Performative in eine Theorie, die auf *Lokution*, *Illokution* und *Perlokution* aufbaut, was danach Searle weiter ausbaut. Mit dem illokutionären Akt, der performatives Potenzial aufweist, ist quasi ein Grundstein gelegt für eine Handlungstheorie der Sprache. Denn der performative Akt ist jener, der mit der sprachlichen Äußerung die Welt ändert und nicht wie das *Konstative* mit der Sprache die Welt abbildet.

In der Nachfolge auf Austin und Searle hat sich der Begriff des Performativen vom rein Sprachphilosophischen emanzipiert und auch in die Literatur- und Kulturwissenschaft eingebracht. Dabei seien besonders die Arbeiten Erika Fischer-Lichtes für den Bereich der Theaterwissenschaft hervorzuheben, da das Dramatische ein besonders eindrucksvolles Extrem des Performativen ist, denn das Theater stellt ein selbstreferenzielles System dar so wie auch der performative sprachliche Akt selbstreferenziell ist. Das Bemerkenswerte am Theater ist daher, dass in gewissem Maße auch eigentlich konstative Akte zum Performativen erhoben werden, indem sie auf der Bühne (als systemimmanenter selbstreferenzieller Raum) in Echtzeit ablaufen und sich als sprachliche Handlung darstellen. Der Satz: *Dies ist eine schöne rote Rose*, mit dem der Schauspieler auf eine tatsächliche rote Rose verweist (oder nicht) beschreibt nicht nur die Welt in einer Wort-auf-Welt-Ausrichtung, er erschafft in dem Moment auch die Welt innerhalb der Bühnenrealität.

Innerhalb der Narrativik allerdings muss eine Wandlung des Begriffs des Performativen und der Handlung geschehen. Denn das Narrative berichtet von Handlung und vollzieht diese nicht *aktuell* wie das Theater sondern *virtuell* (Coseriu). Es wird also mindestens eine Ebene, die des Erzählens, vorgeschaltet. Der Leser erfährt nicht wie der Zuschauer im Theater eine direkte, also unmittelbare, Handlung. Ihm wird berichtet, was geschah oder es wird berichtet, wie berichtet wurde, was geschah usw.

In Kleists Drama *Penthesilea* erleben wir bezüglich der eben getroffenen Ausführungen zur Performativität und Narration ein scheinbares Paradoxon. Mit dem Genre *Drama* erwarten wir unmittelbare Handlung gepaart mit sprachlicher Handlung. Genauer gesagt, Sprache, die sich als Handlung in die Gesamthandlung integriert. Die Unmittelbarkeit der Handlung, die der Zuschauer erfährt ist eigentlich charakteristisch für das dramatische Spiel. Mit dem Wort ‚eigentlich‘ wurde die Qualität der Definition bereits eingeschränkt. Denn wollen wir behaupten, dass *Penthesilea* kein Drama ist, wenn die Unmittelbarkeit der Handlung aufgrund des Narrativen dort eingeschränkt ist?

Damit gelangen wir zu folgender Annahme: Die Unmittelbarkeit der Handlung ist zu Gunsten der sprachlichen Mitteilung in Kleists Drama *Penthesilea* eingeschränkt. Sie ist quasi mittelbar, indem ein Teil des Geschehens in der Form eines Berichts dargestellt wird, so etwa die folgende Passage, in der beschrieben wird, wie Penthesilea Achill tötet und unkenntlich macht:

Sie zog dem Jüngling, den sie liebt, entgegen./ Sie, die fortan kein Name nennt
- / In der Verwirrung ihrer jungen Sinne./ Den Wunsch, den glühenden, ihn zu
besitzen./ Mit allen Schrecknissen der Waffe rüstend./ Von Hunden rings umheult
und Elefanten./ Kam sie daher, den Bogen in der Hand: [...] Ha! Sein Geweih
verrät den Hirsch, ruft sie./ Und spannt mit Kraft der Rasenden, sogleich/ Den
Bogen an, daß sich die Enden küssen./ Und jagt den Pfeil ihm durch den Hals;
er stürzt: [...] Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust./ Sie und die Hunde, die
wetteifernden./ Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte./ In seine linke sie; als
ich erschien, Troff Blut von Mund und Zähnen ihr herab (Kleist, 1974 : 243ff.).

Aber wozu führt dieses narrative Element im dramatischen Text? Der Zuschauer sieht das Geschehen nicht in Form einer körperlichen Darstellung, sondern erfährt von diesem Geschehen im Rückblick, mit anderen Worten verzögert bzw. zeitversetzt. Damit wird das Performative in seiner Aktualität entwertet. Dies steht deutlich im Kontrast zu folgendem performativen Akt: *Ich erkläre Sie hiermit zu Mann und Frau*. Dabei handelt es sich offensichtlich nicht um dasselbe wie in der nachfolgenden Paraphrase, bei der es sich um eine narrative Einbettung handelt: *Er erklärte die beiden zu Mann und Frau*. Durch diesen Mechanismus der zeitlichen Verschiebung kann eine Performativität im Sinne Austins nicht gelingen, liegt die Veränderung der Welt doch bereits zurück.

Parallel zu dieser Methode des Rückblicks enthält das Drama Prolepsen, in denen die Figuren von ihren Vorhaben berichten. Dass Penthesilea Achill töten wird, kündigt sie bereits zuvor beschwörend an:

Penthesilea: Der Sohn des Peleus fordert mich ins Feld?/ Prothoe: Zum Kampf ja, meine Herrscherin, so sagt ich./ Penthesilea: Der mich zu schwach weiß, sich mit ihm zu messen./ Der ruft zum Kampf mich, Prothoe, ins Feld? [...] So ward die Kraft mir jetzo, ihm zu stehen:/ So soll er in den Staub herab, und wenn/ Lapithen und Giganten ihn beschützten! (Kleist, 1974: 235).

Bemerkenswerterweise geschieht nachfolgend, was Penthesilea einem performativen Akt gleich zunächst beschwört. Und zwar nicht kraft dargestellter körperlicher Handlung auf der Bühne, sondern kraft ihres Wortes, was sich dem Zuschauer später durch den Bericht offenbaren wird. Dies gilt, und sei an dieser Stelle mit Nachdruck betont, innerhalb der Bühnenrealität.

Eine solche Konstellation der sprachlichen Beschwörung, die später Realität wird, finden wir ebenfalls in Kleists Leben. Und zwar in Form seines inszenierten Doppelselbstmords zusammen mit Henriette Vogel am Kleinen Wannsee bei Berlin am 21. November 1811. Diesen Selbstmord inszenieren die beiden in einem Brief an Ernst Friedrich Peguillen. Wenn dieser den Brief lese, seien die beiden «in einem unbeholfenen Zustand, indem wir erschossen da liegen» (Soboczynski, 2011: 63). Diese Szene beschreibt Kleist bereits in seiner letzten Erzählung *Verlobung in St. Domingo*, wobei er dieselbe Wortwahl «unbeholfener Zustand» trifft, was die Parallele verdeutlicht. Von Misstrauen getrieben tötet in dieser Erzählung Gustav zunächst die geliebte Toni, um sich, nachdem sich aufklärt, dass er ihr Unrecht getan hat, selbst mit der Pistole erschießt.

Im Gegensatz zum Drama *Penthesilea* erfüllt sich aber mit dem Selbstmord Kleists kein performativer Akt, indem kraft der Sprache sich die Welt ändert. Die Gelingensbedingungen, die Fischer-Lichte anführt, sind nicht erfüllt:

Bei den Gelingensbedingungen, die erfüllt sein müssen, handelt es sich entsprechend nicht nur um sprachliche, sondern vor allem um institutionelle, um soziale Bedingungen. Die performative Äußerung richtet sich immer an eine Gemeinschaft, die durch die jeweils Anwesenden vertreten wird. Sie bedeutet in diesem

Sinne die Aufführung eines sozialen Aktes. Mit ihr wird die Eheschließung nicht nur ausgeführt (vollzogen), sondern zugleich auch aufgeführt (Fischer-Lichte, 2004: 32).

Der ausschlaggebende Unterschied liegt demzufolge in dem nichtfiktionalen Charakter der Realität. Als Autor herrscht Kleist über dieses Gelingen oder Nicht-Gelingen der Performativität innerhalb seiner erschaffenen dramatischen Realität. Bei seinem inszenierten Selbstmord scheitert er jedoch an den Gelingensbedingungen. Man könnte dies als Entfremdung von der Realität deuten.

Dennoch ist bezeichnend, dass der Wunsch nach Weltveränderung Kleists Werk und Leben durchzieht. Im Leben sehnt er sich nach Ruhm und Anerkennung, was ihm zeitlebens vergönnt bleibt. Der Selbstmord scheint die einzige erfolgreiche Selbstinszenierung in seinem Leben zu sein: quasi das erste Mal, dass ihm etwas, was er sich vornimmt, auch zufriedenstellend gelingt. Diese Sehnsucht nach Erfüllung durchzieht eben auch sein literarisches Werk, wie eben schon in *Penthesilea* angedeutet. Wunsch und Beschwörung werden dort nicht im Moment der Aussprache auch performativ realisiert zu Handlung, sondern stets zeitversetzt. Dieses Muster können wir auch in *Michael Kohlhaas*, *Das Erdbeben in Chili* oder *Die Marquise von O...* feststellen. Kohlhaas der selbsternannte Vergelter des Unrechts etwa kämpft bis zu seiner Hinrichtung gegen ein ihm durch einen Landesfürsten erfahrenes Unrecht. Nun tritt wiederum zeitversetzt seine einst beschworene Rehabilitation ein, doch eben erst kurz vor seiner Hinrichtung, worin eine gewisse Tragik liegt: ein Erfolg im Scheitern. So wie Kleist selbst sich ein Leben lang gesehen haben mag.

Auch in der Erzählung *Das Erdbeben in Chili* erfüllen sich – innerhalb der Prosa-fiktion – performative Akte und Beschwörungen zeitversetzt. Der zum Tode verurteilte Jeronimo (man vergleiche dazu den performativen Akt: *Ich verurteile Sie hiermit zum Tode*) scheitert zunächst, da sich der Unglückliche durch ein apokalyptisches Erdbeben retten kann. Es entsteht eine Art karnevalesker Zustand, in dem sich die Ordnung umdreht, die Herrscher sterben und sich die Überlebenden in den Naturraum begeben und für kurze Zeit in dem evozierten Ideal einer rousseauschen Naturgesellschaft leben. In dem Moment aber, da sie diesen Naturraum für eine neue Realität halten, kehren sie in die Stadt zurück, um Gott für die Rettung zu danken. Die frühere Realität holt sie dort ein. Jeronimo wird von den Überlebenden des *Ancien Régime* nun nachträglich doch noch in einem öffentlichen Gemetzel vor der Kathedrale hingerichtet.

So können wir auch in der *Marquise von O...* Zeitversetzungen ausmachen. Dies beginnt mit dem erzählerischen Verschweigen der Empfängnis der Marquise durch den Grafen und endet mit der mehrmals hinausgezögerten Heirat der beiden, mit der die zuvor entstandene und erzählerisch nur angedeutete Schande rehabilitiert werden soll. Die mehrfache Beschwörung zu heiraten, der hinausgezögerte Vollzug lassen sich als gewollte Dehnung oder Verkehrung des Performativen verstehen. Der so oft zuvor vom Grafen beschworene performative Akt des: *hiermit erkläre ich Sie beide zu Mann und Frau* wird erzählerisch unterlassen. Dem Leser wird später vom Vollzug der Heirat berichtet, wobei die Gelingensbedingungen wiederum verletzt werden. Zwar vollzieht

sich später in der Erzählung die Trauung kraft der Worte. Doch muss der Graf zunächst weiter fern der Marquise leben und ist nicht von Familie und Gesellschaft als Ehemann anerkannt, was sich erst mit der Taufe des gemeinsamen Kindes ändern wird.

Dazu im größtmöglichen Gegensatz steht eine Szene aus *Penthesilea*, die aufgrund der Quantität enthaltener narrativer Anteile als undramatisch scheint. Tatsächlich vollzieht sich dort aber innerhalb der dramatischen Realität ein performativer Akt *par excellence*. Gemeint ist der Selbstmord Penthesileas kraft ihrer eigenen Worte nachdem sie all ihre Waffen der Prothoe übergibt. Nun schutzlos und scheinbar unbewaffnet spricht Penthesilea und ihre Worte werden im selben Moment zu Realität. Hier gelingt Penthesilea, was Kleist im Leben nur mit Sprache nicht gelingt:

Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,/ Gleich einem Schacht, und grabe,
kalt wie Erz,/ Mir ein vernichtendes Gefühl hervor./ Dies Erz, dies läutr'ich in
der Glut des Jammers/ Hart mir zu Stahl, tränk ich es mit Gift sodann,/ Heißät-
zendem, der Reue, durch und durch;/ Trag es der Hoffnung ewgem Amboß zu,/ Und
schärf und spitz es mir zu einem Dolch;/ Und diesem Dolch jetzt reich ich
meine Brust:/ So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut./ (Sie fällt und stirbt)
(Kleist, 1974: 257).

BIBLIOGRAPHIE

- AUSTIN, J. L. (1975): *How to do things with words*, Harvard College.
FISCHER-LICHTE, E. (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp.
KLEIST, H. von (1974): *Dramen II*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
SOBOCZYNSKI, A. (2011): *Kleist. Vom Glück des Untergangs*, München, Luchterhand.

HEINRICH VON KLEIST: SPRACHE, VERSBAU UND REIMSTRUKTUR IN DEN ZEITEN VOR DER ORTHOEPIE*

Macià Riutort Riutort
Universitat Rovira i Virgili (Tarragona)

Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist wurde am 18. Oktober 1777 als dritter Sohn des Ehepaares Joachim Friedrich von Kleist und seiner zweiten Ehefrau, Juliane Ulrike von Pannwitz geboren. Mit seiner Geburtsstadt Frankfurt an der Oder verbindet ihn viel: Seine Familie war in dieser Stadt stark verwurzelt, und er selber hat in ihr einen großen Teil seines Lebens verbracht. Damals dürfte die Stadt um die 10.000 Einwohner gezählt haben. Es war somit eine Kleinstadt, die wahrscheinlich weitgehend von der landwirtschaftlichen Umgebung geprägt war.

In Frankfurt an der Oder wurde im Mittelalter Ostniederdeutsch gesprochen. In dieser Zeit hieß die Stadt noch niederdeutsch *Vrankenvord*. Wie in den meisten Städten des niederdeutschen Sprachraumes ist die Kanzlei der Stadt in der Zeit der Renaissance zum Ostmitteldeutschen (Obersächsischen) übergegangen. Nach den Angaben von Agathe Lasch ist die Verhochdeutschung der Stadtkanzlei relativ früh erfolgt:

Frankfurt aber ist damals nach allen öffentlichen und privaten Äußerungen schon lange eine hochdeutsche Stadt. Von niederdeutscher Geschäftssprache ist dort seit etwa einem Jahrhundert nichts mehr zu spüren. Die Gründung der Universität mit dem Zuzug hochdeutscher Professoren und vielfach hochdeutscher Studenten traf eine Stadt, deren Kanzlei den Übergang längst vollzogen hatte. Der Buchdruck — seit 1502 in Frankfurt nachzuweisen — ist, soweit er nicht lateinisch ist, hochdeutsch. [...]. Frankfurt war aber naturgemäß auch Druckort für Berlin, das bis 1540 keine eigene Druckerei besass. [...]. Wie Frankfurt so ist der ganze Südosten der Mark hochdeutsch. Bis Müncheberg, Fürstenwalde,

* Dieser Beitrag ist im Rahmen des Forschungsprojekts FFI2008-05698 des spanischen Ministeriums für Wissenschaft und Innovation entstanden.

Beeskow und Storkow, also bis nahe an Berlin heran, läßt sich im 15. Jahrhundert schon hochdeutsche Kanzleisprache nachweisen (Lasch, 1910: 132-133).

Ich gehe davon aus, dass der sprachliche Zustand der Stadt vom ausgehenden 14. Jahrhundert bis nach dem Dreißigjährigen Krieg als einsprachig-diglossisch zu bezeichnen ist: die meisten Bewohner dürften Ostniederdeutsch (Brandenburgisch) gesprochen haben, sich aber des obersächsischen Hochdeutsch als Schriftsprache im amtlichen und im privaten Verkehr bedient haben.¹

Wenn wir uns die Entwicklung anderer diglossischer Gebiete im Laufe der Geschichte zum Vergleich heranziehen, so ist zu erkennen, dass sie sich so lange halten, bis ein Störfaktor die vorgegebene Situation verändert. Demnach hätte sich das diglossische Gleichgewicht in Frankfurt an der Oder und anderen Gebieten der Mittelmark wahrscheinlich lange halten können, wenn es nicht durch einen einschneidenden Faktor gestört worden wäre. Dieser Faktor kann in meinen Augen nur der Dreißigjährige Krieg und seine Auswirkungen gewesen sein. Meiner Meinung nach bildete der Dreißigjährige Krieg einen sprachlichen Wendepunkt in der diglossischen Situation der südöstlichen Gebiete der Mittelmark. Man führe sich folgende Fakten vor Augen: Spieker (1853: 219) schätzt die Bevölkerung von Frankfurt an der Oder für die unmittelbare Zeit *vor* dem Dreißigjährigen Krieg auf 12.000-13.000 Einwohner. Die Volkszählung, die nach dem Krieg zwischen dem 24. Oktober und 3. November 1653 stattfand, ergab laut Spieker (1853: 219) eine Zahl von 2.366 Einwohnern. Diese Zahl gibt eine Vorstellung davon, wie groß die angerichtete Verheerung und Entvölkerung der Stadt durch die Geschehnisse des Krieges waren. Die stark entvölkerten Gebiete wurden teilweise mit hochdeutsch sprechenden Bauern wiederbevölkert. Žirmunskij (1962: 613) schreibt dazu:

Begünstigend wirkte seit der zweiten Hälfte des 17. Jhs. auch die hochdeutsche bäuerliche Siedlung in diesen Gebieten ebenso wie östlich der Oder, die von den brandenburgischen Kurfürsten ins Leben gerufen wurde. Infolge dieser Verhochdeutschung ist die Grenze zwischen dem Niederdeutschen und dem Hochdeutschen östlich der Elbe (angefangen von Magdeburg) außergewöhnlich fließend.

Auch Berner beschreibt diese Situation:

Die nächste, sehr zerstörerische Zeit bildete der Dreißigjährige Krieg, in dem Tod, Entsiedlung und Not auch die Mark Brandenburg prägten. Bis zu 30% der alten Orte wurden wüst. Es waren der Große Kurfürst und seine Nachfolger, die

1. Žirmunskij (1962: 614): «Als Umgangssprache wird das Niederdeutsche in Berlin während des 16./17. Jahrhunderts verdrängt, doch im 17. und teilweise auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts sprachen die Volksmassen der Stadt noch niederdeutsche Mundart, die durch die immer stärker werdenden Einflüsse der herrschenden Form des Hochdeutschen beseitigt worden ist». Seit Langem vertrete ich die These (freilich ohne sie von Spanien aus überprüfen zu können), dass der Ursprung der modernen sprachlichen Situation Deutschlands nicht in der Renaissancezeit zu suchen ist, sondern in den demographischen und politisch-kulturellen Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges.

mit einer beispiellosen «Peuplisierung», dem Anwerben neuer Zuzügler (Hugenotten, Juden, Böhmen, Schweizer, Pfälzer u.a.), die Basis für die Entwicklung eines straff organisierten, absolutistischen Staates legten. In dieser Zeit wechselte in der Mark Brandenburg die Schriftlichkeit vom Niederdeutschen zum Hochdeutschen, das zunächst durch das Fränkische, dann durch das Meißnische geprägt war und unter dessen Einfluss sich seit dem 15. Jh. eine regionale Umgangssprache ausbildete, die spätestens seit dem 19. Jh. wiederum stärker vom Berlinischen beeinflusst wird. Heute hat diese die Dialekte weitgehend verdrängt, doch bewahrt der Dialekt sowohl im kulturellen Bereich als auch in familiären Situationen nach wie vor seine Funktion [...] und wird gerade in der jüngsten Vergangenheit wieder durch zahlreiche Initiativen gefördert.

Mit der Verhochdeutschung ihrer südöstlichen Gebiete spaltete sich der mittlere Teil der Mark Brandenburg sprachlich in einen ostniederdeutschen und in einen obersächsischen Teil:² dies war die Geburtsstunde des ostmitteldeutschen Südmärkischen³ in Opposition zum ostniederdeutschen Mittelmärkischen.⁴ Innerhalb des verhochdeutschen Südmärkischen pflegt man darüber hinaus zwischen dem *Berlinischen* einerseits und dem *Südbrandenburgischen* andererseits zu unterscheiden. Südbrandenburgisch sind u.a. Frankfurt an der Oder, Fürstenwalde, Müncheberg, Eisenhüttenstadt, Beeskow, Storkow und Luckau.⁵

Diese verhochdeutschen Gebiete heben sich jedoch durch Beibehaltung gewisser niederdeutscher Züge im lexikalischen und phonetischen Bereich vom benachbarten Ostmitteldeutschen ab: als Beispiel sei hier die *ik/machen*-Isoglosse angeführt. Während im Ostniederdeutschen *maken* durch *machen* ersetzt wird, behält man die unverschobene Aussprache des niederdeutschen *ik* «ich» bei. Diese Züge, zusammen mit der mittelniederdeutschen Vergangenheit dieser Gebiete, bewirken, dass sie in der Forschung manchmal noch als zum niederdeutschen Dialektkomplex gehörig erscheinen, was unter uns Auslandsgermanisten für eine gewisse Verwirrung sorgt. So sagt Ada-Anders (2010: 132): «das Südmärkische gehört streng genommen zum niederdeutschen Sprachraum mit stark mitteldeutscher Prägung» und Hans-Joachim Gernentz (1980²: 99) betrachtet die Stadt Frankfurt an der Oder zumindest für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts noch als Teil des niederdeutschen Sprachgebiets, wenn auch an seiner Grenze zum Ostmitteldeutschen. Auf diese Position (dass das Südbrandenburgische bzw. Südmärkische ein Ostniederdeutsch mit obersächsischen Einflüssen sei) kann hier nicht eingegangen werden. Meiner Meinung nach ist die Sprache ein Obersächsisch mit ostniederdeutschem Einschlag, wenn auch gesagt werden muss, dass bereits in den nördlichen Randbezirken der Stadt Frankfurt das eigentliche niederdeutschsprachige

2. Als Mark Brandenburg soll hier das Herrschaftsgebiet der Markgrafen von Brandenburg verstanden werden, da diese «geschichtliche» Markgrafschaft sich von der gleichnamigen Provinz unterscheidet, die 1815 bei der Neuordnung der Preußischen Landesverwaltung geschaffen wurde.

3. Als spanisches Äquivalent schlage ich die Bezeichnung *marquiano meridional* vor.

4. Als spanisches Äquivalent schlage ich die Bezeichnung *marquiano central* vor.

5. Vgl. Dialektologie II (1983): 884.

Gebiet beginnt,⁶ wie der *Deutsche Sprachatlas* deutlich macht. Nach der Stabilisierung der Sprachgrenze im 17.-18. Jahrhundert können wir deswegen berechtigt annehmen, dass das Südbrandenburgische der Beeinflussung durch den nördlich gelegenen niederdeutschen mittelmärkischen Dialektkomplex ausgesetzt war (und umgekehrt). Auf die Sprache Kleists bezogen muss das bedeuten, dass er aktiv oder passiv das Niederdeutsche gekonnt haben muss.

Demnach hat Kleist südmärkisch bzw. südbrandenburgisch gesprochen, das heißt, ein Obersächsisch auf ostniederdeutschem Substrat.

Damit ist aber nicht alles erfasst. Wenn wir Kleists Sprache als ein Südbrandenburgisch der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts definieren, so bestimmen wir sie räumlich und zeitlich, aber nicht soziolektal. Das Problem, wie Kleists Familie und er selbst soziolinguistisch betrachtet gesprochen haben, kann ich im Rahmen dieses Beitrags nur skizzieren. Als Mitglied des Adels gehörte die Familie von Kleist der Frankfurter Oberschicht an. Hatte diese Frankfurter Oberschicht von damals eine schichtenspezifische Aussprache? Arend Mihm (2003: 88) zitiert eine Äußerung des Hieronymus Freyer aus dem Jahre 1772 bezogen auf das Deutsche, das damals in der Stadt Halle gesprochen wurde. In dieser Äußerung ist von einer Dreiteilung der *Aussprache* des Deutschen, das in dieser Stadt gesprochen wurde, die Rede.

Diese Äußerung ist besonders deswegen wichtig, weil sie auf eine vor allem *lautliche* Differenzierung der damaligen Soziolekte der Stadt hinweist. Sie erlaubt uns aber auch anzunehmen, dass das, was im 18. Jahrhundert sprachlich für Halle galt, auch für Frankfurt an der Oder und anderen Städten gegolten haben dürfte, denn ähnliche soziale Verhältnisse haben ähnliche sprachliche Verhältnisse zur Folge: Viele soziolinguistische Phänomene lassen sich in gleicher Weise in nach ähnlichen oder gleichen sozialen Mustern strukturierten Gesellschaften beobachten. Wenn wir davon ausgehen, dass in Frankfurt an der Oder in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts drei verschiedene Soziolekte gesprochen wurden, so hat sich die Familie Kleists — und damit er selber auch — des Akrolekts, also der der Oberschicht von Frankfurt eigenen Sprachebene, bedient.

Wie war nun dieser Akrolekt Frankfurts charakterisiert? Unterschied er sich stark von der Sprache der Mittelschicht oder waren beide Soziolekte wenig differenziert? Darüber kann ich von Spanien aus nur spekulieren. Bevor ich auf diese Frage eingehe, möchte ich zuerst folgenden Text mit dem Titel «Upp'n Hinderhoff» («auf dem Hühnerhof») präsentieren, der im südlichen Mittelmärkischen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verfasst ist. Er soll veranschaulichen, wie das niederdeutsche Substrat der für das Obersächsische neu gewonnenen Stadt Frankfurt lautete.

Upp unse Hoff is derr Haohn mett siene Hindere. Die Schärrn int Schtroh un sueken sich Wermere und Kernere upp. Jähre sueken se eäre Noahrung ok upp de Weäse. Wenn derr Kickeriehoahn een Kernecken jefungen hat, denn ruept hä

6. Richtiger: «begannt», denn die Daten zum Deutschen Sprachatlas stammen aus dem Jahr 1880, und ich gehe davon aus, dass die sprachliche Situation sich nach 1945 wesentlich verändert haben dürfte.

siene Hindere un jifft et die. Hä schtreckt sien'n Hals ut un kräjet. Ene Hinne kommet ut et Hinderhus, die hat een Ei geleät. Nu fänget se an de kackerne; wie der Hoahn datt hert, schreit hä ok mett un menje andere Hindere ok: na un datt jiwwet en'n jroten Schpektakel. Man soat ja ok: En Ei macht enn frot Geschrei. Durt upp den Sandhub is inne Klucke mett eäre Schippkene, die schärrt fließig, un die Kleen'n picken jiedet Kernecken odder Wernecken upp. Wenn sich der Hawwick sieh loaten duet, denn nimmet se eäre Klenen unger de Flettije. Die Hindere jehen ziede debedde, se schtehn äwwer ok met de erschten Sunnenschtroahlen schon wedder upp.⁷

Die Oberschicht der Stadt dürfte jedoch kaum so gesprochen haben. Wenn wir versuchen wollen, den Frankfurter Akroлект für die Zeit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in seinen charakteristischen Zügen zu erfassen, werden wir recht daran tun, folgende zwei Tatsachen zu berücksichtigen:

Zuerst sei bedacht, dass Berlin damals das größte politische, wirtschaftliche und kulturelle Zentrum in der Nähe von Frankfurt an der Oder war, und dass Frankfurt Berlin in jeder Hinsicht zugeordnet war. Berlin war im 17. Jahrhundert die Hauptstadt der Mark Brandenburg gewesen und seit 1701 war es zur Landeshauptstadt des Königreichs Preußen geworden. Allen soziolinguistischen Voraussetzungen nach muss sich die Oberschicht Frankfurts nach den Gewohnheiten, einschließlich der sprachlichen, der Oberschicht Berlins gerichtet haben, vor allem aber nach den Gewohnheiten des Berliner Hofes. In sprachlicher Hinsicht bedeutet das, dass die Sprache der Berliner Oberschicht im 18. Jahrhundert zur Vorbildsprache der Frankfurter Oberschicht geworden war.

Abgesehen davon pflegte die Familie Kleists, die als zivile Beamte und als Offiziere zuerst im Dienst der Kurfürsten von Brandenburg gestanden hatte und danach im Dienst der Könige von Preußen, sehr intensive Kontakte zu Berlin: Kleist verbrachte mehrere Jahre seines kurzen Lebens in Berlin, Marie von Kleist (1761-1831), Vertraute des Dichters, war Hofdame der Königin Luise von Preußen, Leopold Friedrich von Kleist, der jüngste Bruder des Dichters, war preußischer Offizier und Fechtmeister des Kronprinzen, und der Vater des Dichters war ebenfalls Offizier in der preußischen Armee.

Der Akroлект der Oberklasse von Frankfurt an der Oder und, in unserem besonderen Fall, die Sprache der Familie Kleists, muss sich in allen wesentlichen Punkten, auch im Bereich des Lautlichen, vom Akroлект der Oberklasse von Berlin kaum unterscheiden haben. Auf der schriftlichen Ebene bedeutet dies, dass man eine Sprache verwendet, die sich morphologisch, lexikalisch und syntaktisch weitgehend mit der heutigen deckt. In der Aussprache dürfte sich die orthoepische Norm im 18. Jahrhundert noch im Zustand des Ausprobierens und der langsamen Verfestigung befunden haben. Es muss sich um eine Phase der raschen Entwicklung gehandelt haben, in der man sich im Verlauf weniger Jahrzehnte auf ein orthoepisches Minimum einigte, das

7. Richter (1912: 74). Der Kreis Schweinitz bestand bis 1950.

schwer zu fassen ist. Was damals *lautlich* akzeptiert oder sogar erwünscht war, kann heute *affektiert*, *lächerlich* oder *vulgär* klingen. In diesem Sinne sei hier erwähnt, dass Goethe seine *Regeln für Schauspieler* — in denen er eine für das Theater verbindliche Norm erarbeitet — 1803 niederschrieb. Würden sich jedoch heutige Schauspieler trauen, Goethes Theaterwerke tatsächlich mit der ideellen Aussprache aufzuführen, die Goethe sich für seine Bühnenstücke wünschte, so würden sie sehr wahrscheinlich vom Publikum ausgelacht oder sogar ausgebuht. Wann genau sich die moderne orthoepische Norm herauskristallisierte, vermag ich nicht zu sagen. Die berühmte Regelung, die zur Erschaffung der deutschen Bühnenaussprache führte, und die vom 14. bis 16. April 1898 im Apollosaal des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin erarbeitet wurde, war meiner Meinung nach nur möglich, weil sie eine orthoepische Norm widerspiegelte, die Ende des 19. Jahrhunderts auf preußischem Gebiet bereits akzeptiert war.

Prinzipiell lässt sich sagen, dass sich die übliche Aussprache des Berliner und Frankfurter Akrolekts des 18. Jahrhunderts nach der geschriebenen Form der Sprache richtete. Es gibt jedoch eine Anzahl von Punkten, wo diese Aussprache von der heutigen orthoepischen Aussprache des Deutschen abweicht. Die Werke Kleists, aber auch andere Dokumente, zeugen davon.

Wenn wir auf die kleine Erzählung *Upp'n Hinderhoff* schauen, finden wir Formen wie *jefungen* «gefunden» oder *unger* «under = unter». Der Wandel der intervokalischen Konsonantengruppe *-nd-* zu *-ng-* würde heutzutage sogar in einer umgangssprachlichen Aussprache als vulgär gelten. Žirmunskij (1962:614) bemerkt jedoch:

[I]m 18. Jh. war die für das Brandenburgische spezifische Gutturalisierung von *nd* > *ŋ* (in den Briefen der Hohenzollern, die außerordentlich reich an vulgären «Berolinismen» sind, finden sich *angers* «anders», *engerung* «Änderung») noch erhalten. Im 19. Jahrhundert herrscht *nd* oder die assimilierte Form *n*: *andest* oder *annes* «anders», *jefung* «gefunden».

Der Hinweis von Žirmunskij gibt Anlass anzunehmen, dass die Familie Kleist die Konsonantengruppe *nd* intervokalisches tatsächlich auch als *ŋ* ausgesprochen hat. Ob Kleist das aber gegen Ende des Jahrhunderts oder Anfang des 19. Jahrhunderts auch noch gemacht hat, lässt sich mit den uns spanischen Germanisten zur Verfügung stehenden Mitteln nur schwer sagen. Möglich ist es aber zweifellos. Andere problematische Fälle wie zum Beispiel seine Aussprache der orthographischen Gruppe <pf> oder des orthographischen <g> können hier aus räumlichen Gründen nur erwähnt werden. Wahrscheinlich hat er den orthographischen Digraphen <pf>, im Anlaut (und vielleicht auch im Auslaut) als *f* ausgesprochen (*Feffer*, *Fennig*), im Inlaut jedoch als *pp*. In Bezug auf das orthographische <g> müssen wir uns die Frage stellen, ob er tatsächlich *Gänse*, *gießen*, *gehen*, *gegessen*, *Morgen* usw. gesagt hat oder vielmehr *Jänse*, *jießen*, *jehen*, *jejessen*, *Morjen* usw. wie es in seiner Umgebung üblich war. Hat er *Augen* gesagt oder eher *Auen*? Gewissheit darüber können wir jedoch nicht gewinnen, außer wenn <g> sich in der Silbenkoda befindet und im absoluten Auslaut: Hier weisen die Reime und andere Fälle eine spirantische Aussprache auf. Wenn er z.B. «schüttle die Schwingen

und fleuch!» in einem Distichon an seine Schwester Ulrike schreibt, müssen wir uns fragen, ob er tatsächlich die Imperativform vom Verb *fliehen* hat verwenden wollen, oder ob dieses *fleuch!* nicht einfach seine Aussprache von *fleug!* widerspiegelt.

Im Gegensatz zu diesen problematischen Punkten, über die wir nur spekulieren können, erfahren wir hie und da durch die Reimstruktur seiner Verse, dass er die Vokale *ü*, *ö* und *äu/eu* entlabialisiert ausgesprochen hat (vgl. Schubert, 2010: 6-7), oder dass er die Präposition und Vorsilbe *an* lang ausgesprochen hat, wie im heutigen Niederländischen (im Gedicht «An Palafox» reimt *getan* auf *an*), oder dass er das Wort *starren* mit regulärem tonlangem *a* ausgesprochen hat (*starren* – *Scharen*). Die moderne Rechtschreibung und vor allem die moderne Orthoepie verschleiern diese Phänome. Um den vorgegebenen Rahmen nicht zu sprengen, sei hier abschließend auf Kleists Aussprache der *e*-Laute lediglich hingewiesen, die teilweise von der modernen Aussprache abweicht und vor allem aber auch auf die Betonung lateinisch-griechischer Namen, die ebenfalls von der modernen orthoepischen Betonung abweicht.

Zum Abschluss möchte ich den Leser bzw. die Leserin dieses Beitrages darauf hinweisen, dass es mir wünschenswert erscheint, bei einer zukünftigen Textedition der Werke Kleists auf all diese Punkte spezifisch einzugehen, um Klarheit zu erlangen, wie Kleist in den Zeiten vor der Einführung einer modernen orthoepischen Regelung des Deutschen seine Texte ausgesprochen hat. Meine These ist nicht, dass man versuchen sollte, seine Verse mit seiner Aussprache auszusprechen. Nach der Einführung der orthoepischen Norm ist das nicht mehr möglich, denn eine autorkonforme Aussprache der Verse riefte wahrscheinlich eine gänzlich andere Wirkung beim modernen Zuhörer hervor als die aktuelle orthoepiekonforme Aussprache. Ich meine jedoch, dass eine textkritische Edition die ursprüngliche Aussprache dieser Texte immer als einen gewollten Bestandteil der Edition berücksichtigen sollte, im selben Maße, wie sie sich auch mit der ursprünglichen Rechtschreibung und Interpunktion auseinandersetzt; in diesem Fall kommt jedoch noch hinzu, dass manchmal nur die ursprüngliche Aussprache eine richtige metrische Analyse der Texte ermöglicht. Ich nutze die Gelegenheit, um vorzuschlagen, dass einer zukünftigen textkritischen Edition der Werke Kleists ein audio- oder audiovisuelles Begleitmaterial in Form einer CD beigelegt werden könnte, in der Sprecher des Südbrandenburgischen Texte von Kleist in der eruierten ursprünglichen Aussprache vorlesen. Die Zeit drängt: noch ist es möglich, dies zu verwirklichen, in wenigen Jahren aber dürfte dies jedoch immer schwieriger werden, denn: die Mundarten sind im Aussterben begriffen.

BIBLIOGRAFIE

- ADA ANDERS, Chr. (2010): *Wahrnehmungsdialektologie — das Obersächsische im Alltagsverständnis von Laien*, Berlin, de Gruyter.
- BERNER, E. (2009): «Niederdeutsch — Brandenburgisch — Berlinisch — Standardsprache: Entwicklungstendenzen im regionalen Varietätengefüge», in K.-H.

- Siehr und E. Berner (Hg.): *Sprachwandel und Entwicklungstendenzen als Themen im Deutschunterricht: fachliche Grundlagen — Unterrichtsanregungen — Unterrichtsmaterialien*, Potsdam, Universitätsverlag Potsdam, S. 121-140.
- [Dialektologie II (1983)]: «3.3.10. Das Nordobersächsisch-Südmärkische», S. 865-869 und «Das Brandenburgische und das Mittelpommersche», S. 880-885, in W. Besch, W. Putschke und U. Knoop (Hg.): *Dialektologie - ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*, Berlin, de Gruyter.
- DETHLEFSEN, D. (1970): *Zu Metrum und Rhythmus des Blankverses in den Dramen Heinrich von Kleists*, München, Fink.
- GERNENTZ, H.-J. (1980): *Niederdeutsch — gestern und heute. Beiträge zur Sprachsituation in den Nordbezirken der Deutschen Demokratischen Republik in Geschichte und Gegenwart*, Rostock, VEB Hinstorf.
- MIHM, A. (2003): «Schreibsprachliche und akrolektale Ausgleichsprozesse bei der frühneuzeitlichen Standardisierung», in R. Berthele, H. Christen, S. Germann und I. Hove (Hg.): *Die deutsche Schriftsprache und die Regionen — Entstehungsgeschichtliche Fragen in neuer Sicht*, Berlin, de Gruyter, S. 79-110.
- RICHTER, A. (1912): «Der Kreis Schweinitz — eine kleine Heimatkunde für die Schulen des Kreises», in E. Berner, E. Mühlbauer, M. Höfner und W. Freitag. Fachliche Bearbeiterin: R. Röpke, *Die märkischen Dialekte in Brandenburg: Arbeitsmaterialien für den Deutschunterricht*. Hg. vom Pädagogischen Landesinstitut Brandenburg (PLIB), Berlin, Wissenschaft-und-Technik-Verlag, 1997.
- SCHUBERT, K. (2010): *Die Besonderheiten des obersächsischen Dialektes*, München, GRIN.
- ŽIRMÚNSKIJ, V. M. (1962): *Deutsche Mundartkunde – Vergleichende Laut- und Formenlehre der deutschen Mundarten*, Berlin, Akademie-Verlag.

DAS GESETZ DES WIDERSPRUCHS. KLEISTS ERZÄHLEXPERIMENTE

Friedhelm Marx
Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Eine breite Spur der Experimentalwissenschaft zieht sich durch das Werk Heinrich von Kleists. In welchem Ausmaß die neuen Wissenskulturen um 1800 das essayistische, journalistische und literarische Werk Kleists imprägnieren, ist relativ spät von der Kleist-Forschung wahrgenommen worden. Dabei versuchen sich gleich mehrere Schriften, die Kleist in den *Berliner Abendblättern* publizierte, an einer (wiederum experimentellen) Übertragung von Gesetzen der physikalischen auf die moralische Welt. Von diesem Transfer von der Experimentalphysik zur Moral ist es nur noch ein kleiner Schritt zu den Erzählungen, die allererst unter dem Titel «Moralische Erzählungen» erschienen. Mittlerweile ist es Forschungskonsens, dass die Dynamik von Spannung, elektrischer Ladung und Entladung die Signatur des Erzählers Heinrich von Kleist prägt.¹ Dieser Beitrag will klären, in welcher Form experimentalphysikalische Denkfikturen nicht nur die Handlung der Erzählungen regieren, sondern zugleich auch auf das Erzählen selbst übergreifen. Nach einer kurzen Revision jener Essays, die experimentalphysikalische Fragen aufnehmen, stehen dabei zwei Erzählungen Kleists, *Das Bettelweib von Locarno* und *Das Erdbeben in Chili*, im Mittelpunkt.

Wo Kleists Interesse an der Experimentalphysik herrührt, hat Otto Lorenz eruiert (Lorenz, 1991: 72-90).² 1799 hört Kleist in Frankfurt Vorlesungen des Naturwissenschaftlers Christian Ernst Wunsch, von denen er seiner Schwester Ulrike mit großer Begeisterung berichtet. Was er dort, teilweise gemeinsam mit Wilhelmine von Zenge, im experimentalphysikalischen Kolleg aufnimmt, betrifft die Lehre von der elektri-

1. Vgl. Lubkoll (2001: 119-136), Gamper (2009: 200ff.) u. Borgards (2005a: 142-161).

2. Vgl. zuvor Schmidt (1978).

schen Spannung. «Wenn man zwei Körpern, die nahe genug bei einander hangen, und isoliert sind, einerley Elektrizität ertheilt: so stoßen sie einander von sich, da sie doch im Gegentheile einander anziehen, wenn sie entgegen gesetzt elektrisch werden, oder auch wenn man bloß den einen, den andren hingegen gar nicht, elektrisiert», schreibt Wunsch in seinen *Kosmologischen Unterhaltungen*, die Kleist Wilhelmine zur Lektüre empfiehlt. (Wünsch, 1791-94: 662)³ Diese Beobachtung trägt Kleist auch nach seiner entschiedenen Abkehr von der akademischen Welt offensichtlich mit sich fort. Die Wissenschaften mag er gänzlich aufgeben, wie er 1801 an Wilhelmine schreibt (Kleist, 1999: 115), die Faszination für die Elektrizitätslehre bleibt davon unberührt: Das lässt sich ganz unmittelbar an seinen Essays ablesen.

Vom 29.10. bis 10.11.1810 publiziert Heinrich von Kleist in den *Berliner Abendblättern* den *Allerneuesten Erziehungsplan*, eine Schrift, die gleich zu Beginn beinahe wörtlich auf die Elektrizitätslehre von Christian Ernst Wunsch rekurriert. Hier formuliert er jenes «Gesetz des Widerspruchs», das von ihm von der physikalischen auf die moralische Welt übertragen wird:

Hochgeehrtes Publicum,
die Experimental-Physik, in dem Capitel von den Eigenschaften elektrischer Körper, lehrt, daß wenn man in die Nähe dieser Körper, oder, um kunstgerecht zu reden, in ihre Atmosphäre, einen unelektrischen (neutralen) Körper bringt, dieser plötzlich gleichfalls elektrisch wird, und zwar die entgegengesetzte Elektrizität annimmt. Es ist als ob die Natur einen Abscheu hätte, gegen alles, was, durch eine Verbindung von Umständen, einen überwiegenden und unförmlichen Werth angenommen hat; und zwischen je zwei Körpern, die sich berühren, scheint ein Bestreben angeordnet zu sein, das ursprüngliche Gleichgewicht, das zwischen ihnen aufgehoben ist, wieder herzustellen. Wenn der elektrische Körper positiv ist: so flieht, aus dem unelektrischen Alles, was an natürlicher Elektrizität darin vorhanden ist, in den äußersten und entferntesten Raum desselben, und bildet, in den, jenen zunächst liegenden, Theilen eine Art von Vacuum, das sich geneigt zeigt, den Elektrizitäts-Überschuß, woran jener, auf gewisse Weise, krank ist, in sich aufzunehmen; und ist der elektrische Körper negativ, so häuft sich, in dem unelektrischen, und zwar in den Theilen, die dem elektrischen zunächst liegen, die natürliche Elektrizität schlagfertig an, nur auf den Augenblick harrend, den Elektrizitäts-Mangel umgekehrt, woran jener krank ist, damit zu ersetzen. Bringt man den unelektrischen Körper in den Schlagraum des elektrischen, so fällt, es sei nun von diesem zu jenem, oder von jenem zu diesen, der Funke: das Gleichgewicht ist hergestellt, und beide Körper sind einander an Elektrizität, völlig gleich (Kleist, 1997a: 128-129).⁴

Bis hierhin folgt der Verfasser, eine fiktive Figur mit Namen C.P. Levanus, in geradezu akademischer Diktion den Beobachtungen von Christian Ernst Wunsch – und

3. Zit. nach Lorenz (1991: 78). Adam Müller, Kleists Freund, publiziert wenig später *Die Lehre vom Gegensatz*.

4. Vgl. hierzu Borgards (2005b: 75-101), Martyn (2010: 44-62), Hamacher (2010: 177-182).

folgt aus diesen ein Harmoniebedürfnis der Natur: Gegensätze wie die elektrischer Ladung werden am Ende durch einen Funken ausgeglichen: was immer überwiegend, unförmlich, krankhaft oder mangelhaft war, findet seinen Ausgleich durch das Gegenteil. Aber damit nicht genug:

Dieses höchst merkwürdige Gesetz findet sich, auf eine, unseres Wissens, noch wenig beachtete Weise, auch in der moralischen Welt; dergestalt, daß ein Mensch, dessen Zustand indifferent ist, nicht nur augenblicklich aufhört, es zu sein, sobald er mit einem Anderen, dessen Eigenschaften, gleichviel auf welche Weise, bestimmt sind, in Berührung tritt: sein Wesen sogar wird, um mich so auszudrücken, 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 (Kleist, 1997a: 128).

Hier wird zunächst die Idee einseitiger Ladung und gegensätzlicher Aufladung auf menschliche Körper übertragen. Aber es fehlt nunmehr jene Perspektive des harmonischen Ausgleichs, der Rückführung in das ursprüngliche Gleichgewicht, von der gerade noch die Rede war. Das zeigen die Beispiele aus der Sphäre der Erfahrungen:

Einige Beispiele, hochverehrtes Publicum, werden dies deutlicher machen.

Das gemeine Gesetz des Widerspruchs ist jedermann, aus eigener Erfahrung, bekannt; das Gesetz, das uns geneigt macht, uns, mit unserer Meinung, immer auf die entgegengesetzte Seite hinüber zu werfen. Jemand sagt mir, ein Mensch, der am Fenster vorübergeht, sei so dick, wie eine Tonne. Die Wahrheit zu sagen, er ist von gewöhnlicher Corpulenz. Ich aber, da ich ans Fenster komme, ich berichtige diesen Irrthum nicht bloß: ich rufe Gott zum Zeugen an, der Kerl sei so dünn, als ein Stecken.

Oder eine Frau hat sich, mit ihrem Liebhaber, ein Rendezvous menagirt. Der Mann, in der Regel, geht des Abends, um Triktrak zu spielen, in die Tabagie; gleichwohl um sicher zu gehen, schlingt sie den Arm um ihn, und spricht: mein lieber Mann! Ich habe die Hammelkeule, von heute Mittag, aufwärmen lassen. Niemand besucht mich, wir sind ganz allein; laß uns den heutigen Abend einmal, in recht heiterer und vertraulicher Abgeschlossenheit zubringen. Der Mann, der gestern schweres Geld in der Tabagie verlor, dachte in der That heut, aus Rücksicht auf seine Casse, zu Hause zu bleiben; doch plötzlich wird ihm die entsetzliche Langeweile klar, die ihm, seiner Frau gegenüber, im Hause erwartet. Er spricht: liebe Frau! Ich habe einem Freunde versprochen, ihm im Triktrak, worin ich gestern gewann, Revange zu geben. Laß mich, auf eine Stunde, wenn es sein kann, in die Tabagie gehn; morgen von Herzen gern stehe ich zu deinen Diensten (Kleist, 1997a: 133).

Wer dies Gesetz recht begreift, dem wird die Erscheinung gar nicht mehr fremd sein, die den Philosophen so viel zu schaffen giebt: die Erscheinung, daß große Männer, in der Regel, immer von unbedeutenden und obskuren Eltern abstammen, und eben so wieder Kinder groß ziehen, die in jeder Rücksicht untergeordnet und geringartig sind. Und in der That, man kann das Experiment, wie die moralische Atmosphäre, in dieser Hinsicht, wirkt, alle Tage anstellen. Man bringe nur einmal alles, was, in einer Stadt, an Philosophen, Schönggeistern, Dichtern und Künstlern, vorhanden ist, in einen Saal zusammen: so werden einige, aus

ihrer Mitte, auf der Stelle dumm werden; wobei wir uns, mit völliger Sicherheit, auf die Erfahrung eines jeden berufen, der einem solchen Thee oder Punsch einmal beigewohnt hat (Kleist, 1997a: 177).

Hier entstehen elektrische Ladungen, mithin Emotionen und Meinungen durch die jeweils gegenläufige Atmosphäre. Gerade die Beobachtung, dass elektrische oder moralische Ladung die jeweils entgegengesetzte elektrische oder moralische Ladung provoziert, lässt eigentlich eine gewaltsame, explosive Entladung erwarten. In diesem Essay ist das allerdings nicht der Fall: Hier behauptet sich (mit ironischer Unterspur) die kontrollierende Vernunft der Wissenschaft, die (wie die Ehefrau) diese Prozesse durchschaut und entsprechende Maßnahmen ergreift: Aus den Gesetzen der Experimentalphysik und aus der (durch Erfahrung gestützte) Übertragung dieser Gesetze auf die moralische Welt entwickelt der Verfasser seinen *Allerneuesten Erziehungsplan*, der sich gegen schlichte, aufklärerische Bildungskonzepte, insbesondere die von Basedow und Campe, richtet:

In Erwägung nun

1) daß alle Sittenschulen bisher nur auf den Nachahmungstrieb gegründet waren, und statt das gute Princip, auf eigenthümliche Weise im Herzen zu entwickeln, nur durch Aufstellung sogenannter guter Beispiele, zu wirken suchten;

2) daß diese Schulen, wie die Erfahrung lehrt, nichts eben, für den Fortschritt der Menschheit Bedeutsames und Erkleckliches, hervorgebracht haben, das Gute aber 3) das sie bewirkt haben, allein von dem Umstand herzurühren scheint, daß sie schlecht waren, und hin und wieder, gegen die Verabredung, einige schlechten Beispiele mitunter liefen;

in Erwägung, sagen wir, aller dieser Umstände, sind wir gesonnen, eine sogenannte *Lasterschule*, oder vielmehr eine *gegensätzliche* Schule, eine Schule der *Tugend durch Laster*, zu errichten.

Demnach werden für alle, einander entgegenstehende Laster, Lehrer angestellt werden, die in bestimmten Stunden des Tages, nach der Reihe, auf planmäßige Art, darin Unterricht erteilen: in der Religionsspötereie sowohl als in der Bigotterie, im Trotz sowohl als in der Wegwerfung und Kriecherei, und im Geiz und in der Furchtsamkeit sowohl, als in der Tollkühnheit und in der Verschwendung. [...] Für Eigennutz, Platttheit, Geringschätzung alles Großen und Erhabenen und manche anderen Untugenden, die man in Gesellschaften und auf der Straße lernen kann, wird es nicht nöthig sein, Lehrer anzustellen.

In der Unreinlichkeit und Unordnung, in der Zank- und Streitsucht und Verläumdung, wird meine Frau Unterricht erteilen.

Liederlichkeit, Spiel, Trunk, Faulheit und Völlerei, behalte ich mir bevor.

Der Preis ist der sehr mäßige von 300 Rthl (Kleist, 1997a: 182f.).⁵

Mit diesem bizarren Angebot endet Kleists *Allerneuester Erziehungsplan*. Die irrwitzige Idee einer «gegensätzlichen» Schule, die im Unterschied zu den Bildungs-

5. Vgl. hierzu Allan (1995: 353-361).

programmen von Basedow und Campe Tugend durch Laster vermitteln soll, ist wohl nie, jedenfalls nicht freiwillig erprobt worden. Ungeachtet dieser grotesken Schlussfolgerung, die ja die akademische Diktion, etwa die anfängliche Verbeugung vor dem hochverehrten Publikum, vollkommen unterläuft, wird die Experimentalphysikalische Ausgangsbeobachtung allerdings nicht zurückgenommen.

Auch der Essay *Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, der bereits einige Jahre früher, möglicherweise schon 1805/06 in Königsberg entstand, nimmt sie auf, indem er «eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und der moralischen Welt» konstatiert.⁶ Illustriert wird diese Übereinstimmung diesmal nicht an Erfahrungen, wie sie jeder schon mal gemacht hat, sondern an einem Schwellendatum der jüngeren Geschichte, an der Auslösung der Französischen Revolution.

Ich glaube, daß mancher großer Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde. Aber die Überzeugung, daß er die ihm nöthige Gedankenfülle schon aus den Umständen, und der daraus resultirenden Erregung seines Gemüths schöpfen würde, machte ihn dreist genug, den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen. Mir fällt jener «Donnerkeil» des Mirabeau ein, mit welchem er den Ceremonienmeister abfertigte, der nach Aufhebung der letzten monarchischen Sitzung des Königs am 23. Juny, in welcher dieser den Ständen auseinander zu gehen anbefohlen hatte, in den Sitzungssaal, in welchem die Stände noch verweilten, zurückkehrte, und sie befragte, ob sie den Befehl des Königs vernommen hätten? «Ja,» antwortete Mirabeau, «wir haben des Königs Befehl vernommen» – ich bin gewiß, daß er bei diesem humanen Anfang, noch nicht an die Bajonette dachte, mit welchen er schloß: «ja, mein Herr,» wiederholte er, «wir haben ihn vernommen» – man sieht, daß er noch gar nicht recht weiß, was er will. «Doch was berechtigt Sie» – fuhr er fort, und nun plötzlich geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf – «uns hier Befehle anzudeuten? Wir sind die Repräsentanten der Nation.» – Das war es, was er brauchte! «Die Nation giebt Befehle und empfängt keine» – um sich gleich auf den Gipfel der Vermessenheit zu schwingen. «Und damit ich mich Ihnen ganz deutlich erkläre» – und erst jetzo findet er, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt: «so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsre Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden.» – Worauf er sich, selbstzufrieden, auf einen Stuhl niedersetzte.

– Wenn man an den Ceremonienmeister denkt, so kann man sich ihn bei diesem Auftritt nicht anders, als in einem völligen Geistesbankrott vorstellen; nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von einem electrischen Zustand Null ist, wenn er in eines electrisirten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Electricität erweckt wird. Und wie in dem electrisirten dadurch, nach einer Wechselwirkung, der ihm inwohnende Electricitäts-Grad wieder verstärkt wird, so gieng unseres Redners Muth, bei der Vernichtung seines Gegners, zur verwegensten Begeisterung über. Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges

6. Vgl. hierzu Riedl (2004: 129-151).

Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte. Man liest, daß Mirabeau sobald der Ceremonienmeister sich entfernt hatte, aufstand, und vorschlug: 1) sich sogleich als Nationalversammlung, und 2) als unverletzlich, zu constituiren. Denn dadurch, daß er sich, einer Kleistischen Flasche gleich, entladen hatte, war er nun wieder neutral geworden, und gab, von der Verwegenheit zurückgekehrt, plötzlich der Furcht vor dem Chatelet, und der Vorsicht, Raum. – Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt, welche sich, wenn man sie verfolgen wollte, auch noch in den Nebenumständen bewähren würde (Kleist, 2007: 28-29).

Die hier entworfene Deutung und Erklärung des Ausbruchs der Französischen Revolution ist ungleich verstörender als die Beispielkette des *Allerneusten Erziehungsplans*. Dort geht es um Alltagserlebnisse, abendliche Rendezvous, Kartenspiel, Diskussionsrunden, hier um *den* Wendepunkt der jüngsten Geschichte. Dort versteht etwa die Frau, die sich abends mit ihrem Geliebten treffen will, die Widerspruchsprozesse derart, dass sie ihren Mann gerade durch den Vorschlag, mit ihr den Abend zu verbringen, aus dem Haus treibt (woran ihr ja gerade gelegen ist). Und der fiktive Verfasser, ein Pädagoge, entwickelt in Kenntnis des Gesetzes vom Widerspruch sein Konzept der Lasterschule. Hier, mit Mirabeaus «Donnerkeil» im Jahr 1789, vollzieht sich ein Ereignis von allergrößter Tragweite, ohne dass jemand es überschaute, vorantreibt, verfolgt: Das Zucken irgendeiner Oberlippe oder ein zweideutiges Spiel an einer Manschette vermag den Umsturz der Ordnung der Dinge zu bewirken: Das ist eine Betrachtung über den Weltlauf, die denkbar weit von der idealistischen Geschichtsanschauung, von der Idee vernunftgeleiteten Handelns und freier Selbstbestimmung entfernt ist.

Was in diesen beiden Essays *Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* und über den *Allerneusten Erziehungsplan* als merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt ausgewiesen und jeweils bereits in novellistische Skizzen übersetzt wird, schreibt sich in den Erzählungen Kleists fort – allerdings in nochmals radikalisierte Form.

Zu den (zahlreichen) Erzählungen, in denen die Gesinnungen der Figuren geradezu elektrisch aufgeladen werden, gehört in prägnanter Verdichtung *Das Bettelweib von Locarno* von 1810. Bereits die Ausgangssituation der Novelle akzentuiert die Gegensätze: Auf der einen Seite steht die alte kranke Frau, die sich bettelnd vor der Tür einfindet und hereingelassen wird, auf der anderen Seite der Marchese, der ihr, von der Jagd zurückgekehrt, «unwillig» (Kleist, 1997b: 9) befiehlt, sich hinter den Ofen zu verbergen. Diese Begegnung, die mit dem Tod der Alten endet, findet mehrere Jahre später ihre gespenstische Fortsetzung. Auf den Bericht eines florentinischen Gastes, dass es in eben dem Zimmer spuke, reagiert der Marchese «erschrocken, er wußte selbst nicht recht warum, lachte den Ritter mit erkünstelter Heiterkeit aus» (Kleist, 1997b: 11).

Ganz offensichtlich provoziert dieser Spuk, zumal sich nun kein Käufer für das Schloss mehr findet, eine Kette von Untersuchungen: Der Marchese nimmt sich vor, den Spuk mit einem «entscheidenden Verfahren» (Kleist, 1997b: 11f.) niederzuschlagen. Das versucht er zunächst allein, allerdings erfolglos, dann in einer nochmaligen

«kaltblütigen Prüfung» (Kleist, 1997b: 12) gemeinsam mit seiner bestürzten Frau und einem Bedienten, wiederum erfolglos, schließlich, am Abend des dritten Tages, um der Sache auf den Grund zu kommen, ein letztes Mal, nun in Gesellschaft eines Hundes. Der Text lenkt beinahe alles Interesse, experimentalphysikalisch gesprochen, auf die Reaktion des Marchese und seiner Frau. Offensichtlich entfaltet die Konfrontation mit dem Gespenstischen und Irrationalen eine Kette von rationalen Untersuchungen, Verfahren, Prüfungen, die sich immer weiter hochschaukeln und zuletzt zur Kapitulation, ja zum Tod führen:

... während der Marquis, der den Degen ergriffen: wer da? ruft, und da ihm niemand antwortet, gleich einem Rasenden, nach allen Richtungen die Luft durchhaut läßt sie [die Marquise] anspannen, entschlossen, augenblicklich, nach der Stadt abzufahren. Aber ehe sie noch einige Sachen zusammengepackt und nach Zusammenraffung einiger Sachen aus dem Thore herausgerasselt, sieht sie schon das Schloß ringsum in Flammen aufgehen. Der Marchese, von Entsetzen überreizt, hatte eine Kerze genommen, und dasselbe, überall mit Holz getäfelt wie es war, an allen vier Ecken, müde seines Lebens, angesteckt (Kleist, 1997b: 14f.).⁷

Der Marchese wird am Ende zum Opfer seiner eigenen Versuchsreihe: Im Mittelpunkt dieser kleinen Novelle steht eine Figur, die – angesichts des Unerklärlichen – in einen Experimentiersog gerät. Der Schrecken steigert sich umso mehr, je entschiedener er bekämpft wird. Innerhalb der Geschichte gerät das Experiment vollkommen außer Kontrolle. Was immer der Marchese in jenem Zimmer zu sehen glaubt, es provoziert einen Erklärungswahn, der sich so lange steigert, bis er sich selbst – «von Entsetzen überreizt» – in den Tod stürzt. Allein diese Wendung «von Entsetzen überreizt», Thomas Mann zufolge die Kleistsche Wendung überhaupt, unterlegt den Vorgängen auf dem Schloss des Marchese den eben auch experimentalphysikalischen Aspekt der Reizung. Gerade derjenige, der mit allen Mitteln das Unheimliche in seinem Haus zu kontrollieren sucht, erleidet einen vollständigen Kontrollverlust, der mit der Selbstauslöschung endet.

Die Novelle zeichnet nicht nur ein tödliches Experiment nach, sie führt in ihrer Struktur selbst eines vor. Experimentalphysikalisch betrachtet, steigert sich die elektrische Spannung der betroffenen Figuren mit jeder Erfahrung des Unheimlichen, Anderen. Am Ende steht freilich nicht die Entladung der aufgebauten Spannung, ein Spannungsausgleich, der zur Ursprungsharmonie zurückführt, wie es im *Allerneusten Erziehungsplan* hieß, sondern Überreizung, Entsetzen und Tod.

7. Vgl. hierzu Stefanie Marx: «Das Unheimliche im *Bettelweib von Locarno* wird ja gerade deshalb zum Problem – und gewissermaßen zum Prüfstein der herrschenden Ordnung –, weil die Protagonisten auf der rationalen Erklärbarkeit des Geschehens bestehen. Nicht das unheimliche Geschehen an sich, sondern das Apriori des “entscheidenden Verfahrens”, der Anspruch der Vernunft, das Unbegreifliche “zu unterwerfen”, führt die Katastrophe herbei. Das Unheimliche gewinnt an Kontur, und damit an Bedrohlichkeit, durch den Aufklärungsprozeß selbst. Das wird in der Erzählung sinnfällig dadurch, daß sich die Spukerscheinung von Untersuchung zu Untersuchung konkretisiert» (Marx, 1994: 61f.).

Tatsächlich gehört es zur experimentellen Anordnung nicht nur dieser, sondern beinahe aller Novellen Kleists, dass Gegensätze hart aufeinanderprallen. Im Unterschied zur Kurznovelle vom Bettelweib erscheint die Versuchsanordnung in den meisten Texten allerdings deutlich komplexer: In ihnen wechseln die immer schon polarisierten Figuren ihre Anschauungen nach Maßgabe des «Gesetzes vom Widerspruch», indem sie plötzlich vom + in den - Pol umspringen und umgekehrt:

Im *Findling* schlägt sich dieser Wechsel explizit in der Metaphorik nieder, wenn es von Elvire heißt, sie sei wie «durch einen unsichtbaren Blitz getroffen», Nicolo «wie vom Donner gerührt» (Kleist, 1997c: 52f.).⁸ In der *Verlobung in St. Domingo* sind es die Schwarzen und die Weißen, genauer Gustav und Toni, von Anfang an durch die Umstände aggressiv, geradezu explosiv aufgeladen, die in der kurzen Zeitspanne der Handlung auf dem Besitztum des Herrn Villeneuve zwischen den Polen von Vertrauen und Misstrauen schwanken. Diese Spirale «gegensätzlicher» Einschätzungen läuft denn auch auf den Tod Tonis und Gustavs zu, die im Mittelpunkt des Spannungsfeldes stehen. Selbst der lang von der Forschung ignorierte Umstand, dass der Name Gustav unversehens auf August umspringt, mag diesen unausgesetzten Wechsel der Spannungen illustrieren (Kleist, 1988: 76, 83, 84 u. 94).

Im *Erdbeben in Chili* ist die Ausgangskonstellation anders gelagert. Hier steht zu Beginn das Liebespaar Jeronimo und Josephe der harschen, kalten Gesellschaft Santiagos, insbesondere den Repräsentanten von Staat und Kirche gegenüber. Der buchstäbliche Umsturz dieser Ordnung macht – allerdings nur für eine kurze Zeitspanne – einer neuen, «gegensätzlichen» Ordnung Platz, in der alle nur möglichen Konflikte beigelegt scheinen. Der Wechsel spiegelt sich etwa in der Reaktion Jeronimos auf das Erdbeben:

Er senkte sich so tief, daß seine Stirn den Boden berührte, Gott für seine wunderbare Errettung zu danken; und gleich, als ob der eine entsetzliche Eindruck, der sich seinem Gemüth eingeprägt hatte, alle früheren daraus verdrängt hätte, weinte er vor Lust, daß er sich des lieblichen Lebens, voll bunter Erscheinungen, noch erfreue (Kleist, 1993: 14).

Hier werden Entsetzen und Lust in ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis gesetzt. Auf die Lebenslust folgt allerdings sogleich der volle Schmerz, als Jeronimo befürchten muss, Josephe nicht wieder zu sehen. Und wiederum kippt die Stimmung in ihr Gegenteil: «Mitten unter den heißesten Tränen erscheint die Hoffnung wieder» (Kleist, 1993: 15). Die Vereinigung von Jeronimo und Josephe wird denn auch mit allen Mitteln der Idylle ausgemalt:

Indessen war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag. Überall, längs der Thalquelle, hatten sich, im Schimmer des Mondscheins, Menschen niedergelassen, und bereiteten sich sanfte Lager von Moos und Laub, um von einem so qualvollen Tage auszuruhen. [...] Sie fanden einen prachtvollen Gra-

8. Vgl. hierzu Weigel (2004: 186ff.).

natapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied. Hier ließ sich Jeronimo am Stamme nieder, und Josephe in seinem, Philipp in Josephens Schooß, saßen sie, von seinem Mantel bedeckt, und ruhten. Der Baumschatten zog, mit seinen verstreuten Lichtern, über sie hinweg, und der Mond erblaßte schon wieder vor der Morgenröthe, ehe sie einschliefen.

[...]

Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mittheilen, als ob das allgemeine Unglück Alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte (Kleist, 1993: 20f. u. 26f.).

Unter dem Eindruck allseitiger Versöhnung versuchen Jeronimo und Josephe gleich mehrfach selbst die Summe des unerhörten Geschehens zu ziehen – mit dem Resultat, dass sich aus ihrer Sicht «gar nicht angeben ließ, ob die Summe des allgemeinen Wohlseyns nicht von der einen Seite um eben so viel gewachsen war, als sie von der anderen abgenommen hatte (Kleist, 1993: 28).

Diese harmonisierende Deutung eines Ausgleichs, einer Balance lässt die beiden von ihrem Plan absehen, sich nach Europa einzuschiffen. Offenbar glauben Jeronimo und Josephe, dass ein ursprüngliches Gleichgewicht wiederhergestellt sei und dass sich die polarisierenden Fronten auf einen Schlag aufgelöst haben. Die Novelle zeigt dagegen, und darin geht sie über die essayistischen Denkfiguren des Widerspruchs hinaus, dass sich jenseits der paradiesischen Naturwelt, in der sich die beiden befinden, längst eine neue, noch stärkere, katastrophale Spannung aufgebaut hat. Wenn es hier eine Dynamik polarisierender Kräfte gibt, so kommt sie nicht zu einem finalen Ausgleich. Noch der vieldiskutierte Schlusssatz der Novelle «wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen» (Kleist, 1993: 43) ist in seiner Struktur viel zu sehr allen vorhergehenden Deutungsversuchen im Modus des «als ob» verwandt, als dass nun wirklich dauerhaft Freude zu erwarten wäre.⁹ Wie in Kleists *Verlobung in St. Domingo* erfahren die Protagonisten die bedrohliche Polarisierung am eigenen Körper – und sie befinden sich, wie der Marchese im *Bettelweib*, in einem fatalen Deutungszwang, der nur die Extreme Vertrauen oder Misstrauen kennt. Ihre Versuche, die Vorgänge zu deuten und damit unter Kontrolle zu bringen und vorhersagen zu können, enden tödlich.

Im Unterschied zu den Essays, die ja noch die Figur eines Beobachters oder Kontrolleurs entwerfen, gerät in den Erzählungen auch die Erzählinstanz in diesen Sog. Das ist schon früh bemerkt worden. Wolfgang Kayser etwa hat auf die Spannung zwischen der scheinbar sachlichen Berichterstattung und der mangelnden Souveränität des Erzählers hingewiesen: «Der Erzähler steht ganz im Banne des Geschehenen, das er

9. Hinweis auf die katastrophale Fortschreibung der Adoptivkonstellation im *Findling*.

erzählt und das Wirklichkeit ist. [...] Er besitzt keine Überlegenheit über die Figuren [...] seine Voraussagen sind nur partiell, und seine Wertungen [...] gelten fast immer der jeweiligen Situation» (Kayser, 1958: 175f.).¹⁰

Für diese Erscheinungsform unzuverlässigen Erzählens lassen sich in den Kleistschen Novellen viele Beispiele anführen: Ungeachtet der scheinbaren Sachlichkeit, mit der die grausamsten Details berichtet werden, sind nahezu alle Vorgänge und Figuren von Seiten der Erzählinstanz mit Wertungen unterlegt, die im Verlauf der Handlung erodieren, mitunter auch ins Gegenteil umschlagen.¹¹ Das gilt für den «fürchterliche[n], alte[n] Neger, Namens Congo Hoango» (Kleist, 1988: 7) in der *Verlobung in St. Domingo*, für den «satanische[n]» Findling (Kleist, 1997c: 50),¹² nicht zuletzt für Michael Kohlhaas, einen «der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit» (Kleist, 1990: 63). Im *Erdbeben in Chili* verliert sich der Erzähler (mit den Figuren) für einen Moment in die von ihm beschriebene paradiesische Idylle.

Hinsichtlich der Experimentalkonstellation der Erzählungen Heinrich von Kleists lassen sich drei Aspekte festhalten: Kleists Erzählungen legen nahe, dass sich auch in der moralischen Welt «gegensätzliche» Ladungen gewissermaßen aneinander hochschaukeln, dass mit plötzlichen Umschlägen dieser Ladungen, mit einem Wechsel von + nach - und umgekehrt immer zu rechnen ist.

Aber sie lassen zugleich erkennen, dass dieser Wechsel nur scheinbar zum Stillstand kommt: Die Rückführung in die Ursprungsfiktion der Harmonie, von der im *Allerneuesten Erziehungsplan* zumindest theoretisch noch die Rede war, ist in den Novellen verstellt, nachgerade ausgeschlossen. Und schließlich führen sie die Unberechenbarkeit des Berechneten, die Ungesetzlichkeit des Gesetzes vor. Der immer plötzliche Wechsel von der einen zur anderen Seite, von + zu -, kommt für alle Beteiligten unverhofft. Nicht nur die Figuren werfen sich in ihrer Deutung der sie umgebenden Atmosphäre unausgesetzt von einem Extrem ins andere, auch die scheinbar so sachliche Erzählinstanz gerät in das Spannungsfeld «gegensätzlicher» Ladungen, verliert die Kontrolle und zeigt sich außer Stande, angemessene Wertungen zu vermitteln. Darin liegt die genuin moderne Signatur dieses Werks.

BIBLIOGRAPHIE

ALLAN, Seán (1995): «“Liederlichkeit, Spiel, Trunk, Faulheit und Völlerei, behalte ich mir bevor”: Heinrich von Kleists Word on Modern Educational Theory», *German Life and Letters* 48, pp. 353-361.

10. Rolf Selbmann resümiert im Blick auf die Erzählschlüsse Kleists: «Kleist konstruiert immer einen höchst unzuverlässigen Erzähler, dessen Sinndeutungen am Erzählschluss zu misstrauen ist». Selbmann (2005: 235).

11. Vgl. hierzu van Beek (2010: 100-120).

12. Vgl. hierzu Schröder (1985: 109-125).

- BEEK, Viola van (2010): «Experimentelle Ästhetik bei Kleist? “Plötzliche Wendungen”, “drängende Umstände” und “sonderbare Erscheinungen” in Heinrich von Kleists Erzählungen», en M. Gamper (ed.): *«Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!»,* Göttingen, Wallstein (= Experiment und Literatur 2), pp. 100-120.
- BORGARDS, Roland (2005a): «Experimentelle Aeronautik. Chemie, Meteorologie und Kleists Luftschiffkunst in den “Berliner Abendblättern”», *Kleist-Jahrbuch*, pp. 142-161.
- BORGARDS, Roland (2005b): «“Allerneuester Erziehungsplan”. Ein Beitrag Heinrich von Kleists zur Experimentalkultur um 1800 (Literatur, Physik)», en M. Krause y N. Pethes (eds.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg, pp. 75-101.
- GAMPER, Michael (2009): *Elektropoetologie. Fiktionen der Elektrizität 1740 – 1870*. Göttingen, Wallstein.
- HAMACHER, Bernd (2010): *Offenbarung und Gewalt. Literarische Aspekte kultureller Krisen um 1800*. München, Fink.
- KAYSER, Wolfgang (1958): «Kleist als Erzähler», en *Die Vortragsreise: Studien zur Literatur*, Bern, Franke, pp. 169-183.
- KLEIST, Heinrich von (1988): «Die Verlobung in St. Domingo», en R. Reuß y P. Staengle (eds.): *H. v. Kleist. Sämtliche Werke. Berliner Ausgabe. Bd. II/4: Die Verlobung in St. Domingo*, Basel; Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern, pp. 7-91.
- (1990): «Michael Kohlhaas», en R. Reuß y P. Staengle (eds.): *H. v. Kleist. Sämtliche Werke. Berliner Ausgabe. Bd. II/1.2: Michael Kohlhaas*, Basel; Frankfurt am Main, Stroemfeld/Roter Stern, pp. 63-291.
- (1993): «Das Erdbeben in Chili», en R. Reuß y P. Staengle (eds.): *H. v. Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/3: Das Erdbeben in Chili*, Basel; Frankfurt am Main, Stroemfeld, pp. 7-43.
- (1997a): «Allerneuester Erziehungsplan», en R. Reuß y P. Staengle (eds.): *H. v. Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/7: Berliner Abendblätter I*, Basel; Frankfurt am Main, Stroemfeld, pp. 128-183.
- (1997b): «Das Bettelweib von Locarno», en R. Reuß y P. Staengle (eds.): *H. v. Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/5: Das Bettelweib von Locarno. Der Findling. Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, Basel; Frankfurt am Main, Stroemfeld, pp. 9-15.
- (1997c): «Der Findling», en R. Reuß y P. Staengle (eds.): *H. v. Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/5: Das Bettelweib von Locarno. Der Findling. Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, Basel; Frankfurt am Main, Stroemfeld, pp. 19-58.
- (1999): «Brief an Wilhelmine von Zenge (10.10.1801)», en R. Reuß y P. Staengle (eds.): *H. v. Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Bd. IV.2. Briefe II*, Basel; Frankfurt am Main, Stroemfeld, pp. 115.

- KLEIST, Heinrich von (2007): «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden», en R. Reuß y P. Staengle (eds.): *H. v. Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/9: Sonstige Prosa*, Basel; Frankfurt am Main, Stroemfeld, pp. 27-32.
- LORENZ, Otto (1991): «Experimentalphysik und Dichtungspraxis. Das “geheime Gesetz des Widerspruchs” im Werk Heinrich von Kleists», en N. Saul (ed.): *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, München, Iudicium-Verlag, pp. 72-90.
- LUBKOLL, Christine (2001): «Soziale Experimente und ästhetische Ordnung. Kleists Literaturkonzept im Spannungsfeld von Klassizismus und Romantik (*Die Verlobung in St. Domingo*)», en C. Lubkoll y G. Oesterle (eds.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 119-136.
- MARTYN, David (2010): «Figures of the Mean: Freedom, Progress, and the Law of Statistical Averages in Kleist’s Allerneuester Erziehungsplan», *Germanic Review* 85, H. 1, pp. 44-62.
- MARX, Stefanie (1994): *Beispiele des Beispiellosten. Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- RIEDL, Peter Philipp (2004): «Die Macht des Mündlichen. Dialog und Rhetorik in Heinrich von Kleists *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*», *Euphorion* 98, pp. 129-151.
- SCHMIDT, Herminio (1978): *Heinrich von Kleist: Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*, Bern, Stuttgart, Paul Haupt.
- SCHRÖDER, Jürgen (1985): «Kleists Novelle *Der Findling*. Ein Plädoyer für Nicolò», *Kleist-Jahrbuch* 1985, pp. 109-125.
- SELBMANN, Rolf (2005): «“Hier endigt die Geschichte”. Erzählstrategie und poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen», *Kleist-Jahrbuch* 2005, pp. 233-247.
- WEIGEL, Sigrid (2004): «Die Funken der Bilder und der Experimentalphysik im Zeitalter der Gefühle. Zur Inszenierung affekttheoretischer Umbrüche in Kleists Erzählung *Der Findling*», en S. Weigel (ed.): *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München, Fink, pp. 173-191.
- WÜNSCH, Christian Ernst (1791-94): *Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkenntniß*. 2 Bände. 2. Auflage, Leipzig: Breitkopf.

WAR DIE FEHDE DES MICHAEL KOHLHAAS EINE FEHDE? HISTORIOGRAPHISCHE UND SPRACHWISSENSCHAFTLICHE ANMERKUNGEN ZU EINER RÄTSELHAFTEN ERZÄHLUNG

Eckhard Weber
Universitat de València

Kleist's Michael Kohlhaas ist eine literarische Figur, die Anlass zu sehr kontroversen Deutungen lieferte. Ist er einer «der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit», den sein «Rechtgefühl» zum «Räuber und Mörder» (Kleist, 1973: 3) machte? So charakterisiert zumindest der Autor selbst gleich zu Beginn der Erzählung seinen Protagonisten. Nicht weniger ambivalent wird er in der literaturwissenschaftlichen Forschung diskutiert. Ist er ein von «redlichem Gerechtigkeitsstreben oder verwerflichem Rachedurst» angetriebener, etwa sogar «hypochondrischer Querulant», vielleicht «ein landesfriedenbrechender Partisan oder gar ein moderner Terrorist» (Schütte, 2006: 84)?¹ Gemessen daran scheint es nur folgerichtig, dass die «Rätselhaftigkeit» des Textes und seiner Figuren als «durchgreifendstes Charakteristikum der Erzählung» (Breuer, 2006: 100) betont wird.

Die Problematik des *Michael Kohlhaas* bewegt sich ganz offensichtlich im Spannungsfeld von Recht und Rechtsvorstellungen. Das zentrale Thema scheint das Verhältnis zwischen Recht und Gerechtigkeit zu sein.² Jedoch ist der Stoff, den Kleist zur Bearbeitung dieses Themas wählte, ausgerechnet das Kleid einer spätmittelalterlichen Fehde und damit das eines historischen Phänomens, das sogar «als Motor der modernen Welt» (Patschowsky, 1997: 169) bezeichnet wurde. Anhand eines Vergleichs mit dem prototypischen Verlauf einer solchen Fehde wird im Folgenden untersucht werden, inwiefern die von Kleist gestaltete Erzählung der historischen Fehdeführung entspricht, ob das Handeln des Michael Kohlhaas als im historiographischen Sinn «rechte Fehde»

1. Vgl. Hamacher, 2003.

2. Vgl. Schütte, 2006: 83.

bezeichnet werden kann und welche Fragen sich aus dieser Perspektive für das Verständnis des Textes ergeben.

Was war die Fehde? Lange wurde die spätmittelalterliche Praxis der Fehdeführung als Ausdruck willkürlicher adeliger Gewaltanwendung gedeutet und als Raubrittertum gebrandmarkt.³ Es hat sich jedoch weitgehend die Ansicht durchgesetzt, dass das adelige Recht auf Fehde ein grundlegender Bestandteil jener Epoche am Übergang zum neuzeitlichen Territorialstaat war. Die mittelalterliche Fehde ist demnach die in der Rechtsgewohnheit verankerte, legitime Selbsthilfe zur Durchsetzung von Rechtsansprüchen.⁴

Eine Gesellschaft, welche ihren Angehörigen nicht [...] zu ihrem Recht verhelfen kann, weil sie weder über die nötigen Machtmittel noch über einen entsprechenden Verwaltungsapparat verfügt, die also den für eine konsequente Verbrechenverfolgung nötigen «Gesamtwillen» nicht bilden kann, muss dem Verletzten weitgehend das Recht zur Selbsthilfe lassen, soll die verletzte Ordnung wiederhergestellt werden (Kaufmann, 1971: Sp. 1084).

Im allgemeinsten Sinn fällt unter Fehde «jede Art der gewaltsamen Selbsthilfe [...], mithin jede Form von eigenmächtiger Gewalt, die im Fall einer Rechtsverletzung von der verletzten Seite angewandt wird, um eine Wiederherstellung des Rechts durch Vergeltung, Genugtuung oder Sühne zu erreichen» (Wadle, 1999: 74).

In den Landfrieden des Mittelalters, die in erster Linie auf die Beschränkung des Fehdewesens abzielten, wurden zudem Bedingungen formuliert, womit formal zwischen rechter und unrechter Fehde unterschieden werden konnte. Die wesentlichen Elemente dieses technischen Fehderechts waren:

- das Vorliegen eines Rechtsgrundes
- die Rechtsverweigerung durch alternative Rechtsinstitute (Klage vor Gericht, Schiedsgericht, Zweikampf)
- die öffentliche schriftliche Ankündigung der Fehde (Fehdebrief, Absage) sowie
- die Einhaltung einer Frist von drei Tagen vor Beginn der Kampfhandlungen.⁵

In der Praxis entschied sich die Frage, ob es sich um eine rechte oder unrechte Fehde handelte, durch die Anerkennung des subjektiven Rechtsanspruches vor einer relevanten Öffentlichkeit. Daher gilt für die spätmittelalterliche Fehde: «Die Anerkennung

3. Vgl. Rösener, 1982; Andermann, 1997.

4. Vgl. allgemein und mit bibliographischen Hinweisen Kaufmann 1971. Grundlegend ist Otto Brunner, 1973. Für die neuere Forschung hervorzuheben sind Patschowsky, 1997; Graf, 1998; Fischer, 2000. Zum Thema Rechtsgewohnheit vgl. Schulze, 1992 und Dilcher, 1992. Zu weiteren bibliographischen Hinweisen und Betrachtungen aus sprachwissenschaftlicher Sicht vgl. Janich / Weber, 2004 und Weber, 2010.

5. Vgl. Gernhuber, 1952: 166-223, zum Thema Landfriedensbewegung und ihrer Bedeutung für die legale wie politische Realität vgl. Buschmann, 2002.

eines subjektiven Rechtsanspruches, der mittels einer Fehde durchgesetzt werden sollte, und die Legitimität der Fehdeführung entschieden sich im Wesentlichen erst durch die Konsensbildung vor dieser Instanz [Öffentlichkeit]» (Weber, 2010: 861f.).⁶ Teil relevanter Öffentlichkeit war man in jener Epoche nur, wenn man im feudalen System Herrschaft ausübte, oder modern gesprochen, wenn man am politischen Entscheidungsprozess wesentlichen Anteil hatte oder zumindest haben konnte. Das Finden eines Konsenses kam jedoch auch damals nicht ohne Gespräche, Verhandlungen etc. aus.⁷ Eine Fehde zu führen bedeute also auch, Werbung für die eigene Sache zu machen.

Dies setzte aber auch ein hohes Maß an Kommunikation voraus. [...] Der Diskurs der Ehre nimmt dabei eine zentrale Rolle ein: Zum einen wird gegen die unehrenhaften Handlungen der gegnerischen Partei polemisiert und zum anderen die Ehrenhaftigkeit und somit Legitimität der eigenen Position zum Ausdruck gebracht sowie um ihre Anerkennung vor der Entscheidungsinstanz Öffentlichkeit geworben. Der «Kampf um die Gunst der öffentlichen Meinung» (Graf, 1997: 177) muss daher als ein wesentliches Element der spätmittelalterlichen Fehdeführung betrachtet werden. Der Bezug zur Öffentlichkeit ist aber auch schon in der mittelalterlichen Konzeption von adeliger Ehre selbst gegeben, die in erster Linie immer Standeshhre und somit an den Konsens der öffentlichen Meinung der Adelsgesellschaft geknüpft war (Weber, 2010: 862).

Aus sprachwissenschaftlicher Perspektive wurde hervorgehoben, dass auch Fehdegegner «nicht im freien Raum miteinander kommunizieren und streiten» konnten, «sondern dass durch eine Fehde immer ganze soziale Netze aktiviert» (Janich / Weber, 2004: 168) wurden. Eine Fehde verlief immer unter Beteiligung relevanter Parteien in sozialen Netzwerken und umfasste sprachliche wie nicht-sprachliche Handlungen. Eine graphische Darstellung eines solchen Netzwerkes sowie der Fehde als komplexes Handlungsmuster könnte beispielsweise so aussehen.⁸

Kommen wir zurück zur anfänglichen Fragestellung. Inwiefern entspricht nun die von Kleist gestaltete Erzählung diesem hier vorgestellten, historiographischen und sprachwissenschaftlichen Modell einer Fehde? Auch die Fehde des Michael Kohlhaas verläuft in einem sozialen Netz. Betrachtet man die Abbildung 1, so finden sich fast alle Elemente in Kleists Erzählung wieder: Auf der einen Seite befindet sich die Partei um den Fehdeführer Michael Kohlhaas samt seinen Helfern: seinen Knechten und schließlich angeworbenen Söldnern. Die Gegenpartei bilden der Beschuldigte Junker von Tronka sowie all seine Untergebenen und Verwandten. Die Ebene der Lehnsherren, die in das Fehdegeschehen eingreifen, ist sowohl durch den Kurfürsten von Brandenburg und damit Kohlhaas' Landesherrn, wie auch den Lehnsherrn der Gegenpartei, den Kurfürsten von Sachsen, vertreten. Als direkt Betroffene, die unter der Gewalt zu leiden haben, meist aber nicht aktiv in das Fehdegeschehen eingreifen können, sind die

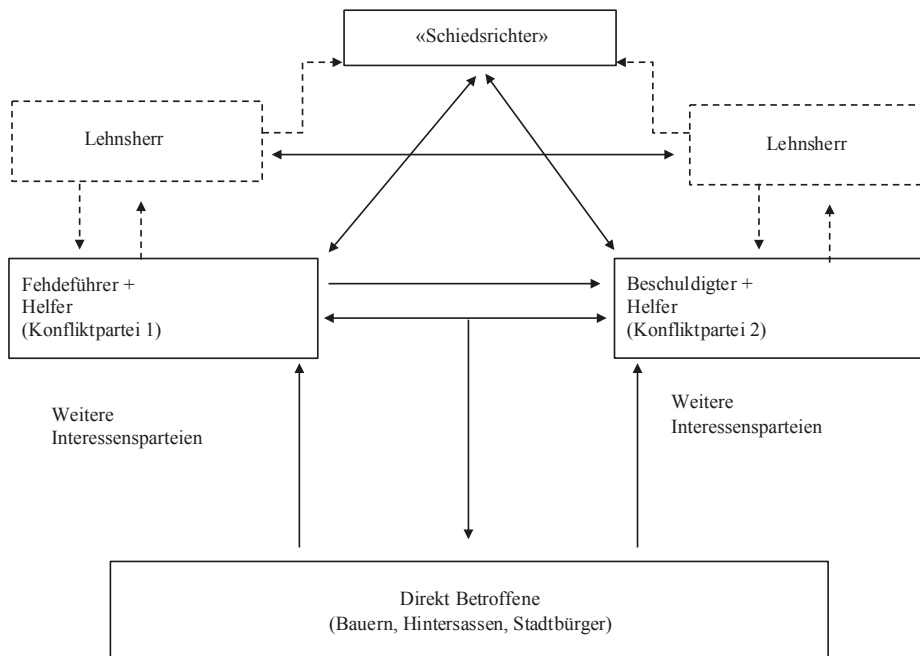
6. Vgl. Thum, 1990: 65ff.

7. Vgl. Althoff, 1997.

8. Janich, Weber, 2004: 169, vgl. dazu Weber, 2010.

Bewohner der Tronkenburg sowie die Städte Wittenberg und Leipzig zu nennen. Weitere Interessensparteien sind zum einen der Kaiser, der als oberster Lehnsherr auch die oberste Gerichtsinstanz vertritt. Zum anderen fällt in diese Kategorie auch Kohlhaas' ehemaliger Helfer Johann Nagelschmidt, der später die Fehde aus Eigeninteresse weiterführt.

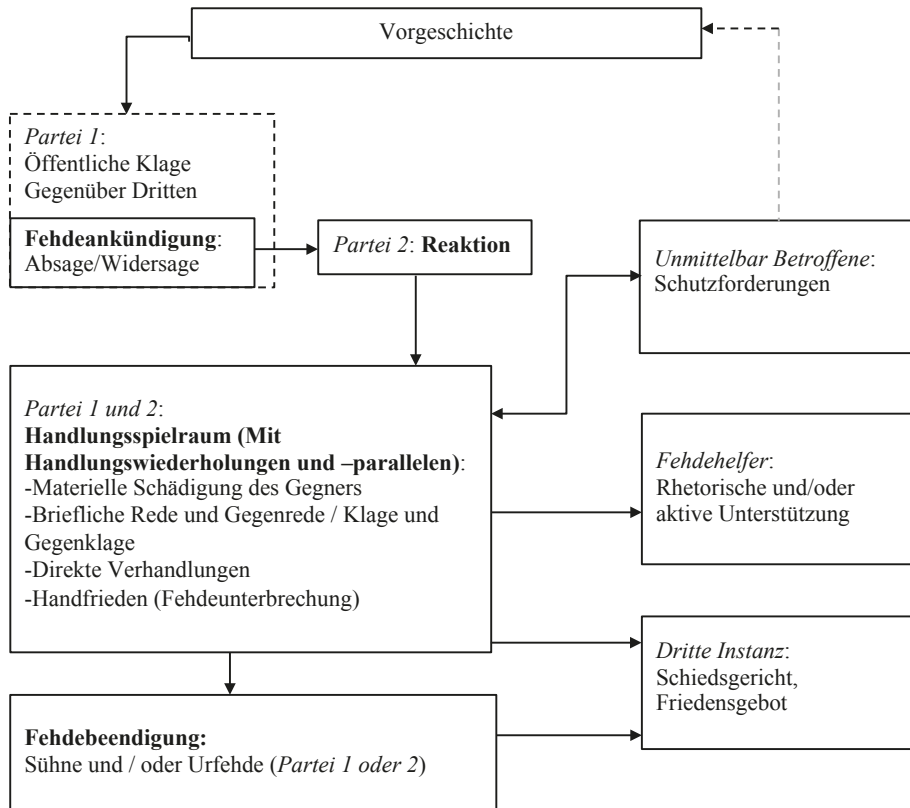
Abbildung 1: Fehde als soziales Netz



Vergleicht man die sprachlichen und nicht-sprachlichen Handlungen der Erzählung mit der Abbildung 2, lassen sich ebenfalls viele Übereinstimmungen feststellen. Die Vorgeschichte um das willkürliche Verhalten der Tronkenburger, die unter dem Vorwand eines Passierscheines die beiden Rappen des Kohlhaas erst einbehalten, den Knecht Herse misshandeln und schließlich die Pferde zugrunde richten, liefert den Rechtsgrund. Die nächste Etappe ist Kohlhaas' Versuch, sein Recht vor Gericht einzuklagen, was ihm aber verwehrt wird und sogar den Tod seiner Frau zur Folge hat. Darauf wendet er sich in einer schriftlichen Fehdeankündigung an den Junker von Tronka, erläutert seine Forderungen und stellt eine Frist von drei Tagen. Er handelt also ganz gemäß dem in den Landfrieden formulierten technischen Fehderecht. Da jedoch jegliche Reaktion ausbleibt, beginnt er nach Ablauf der Frist mit den so genannten Schadenshandlungen, indem er die Tronkenburg angreift und niederbrennt. Direkte Verhandlungen zwischen Kohlhaas und dem Junker von Tronkenburg oder gar

die Unterbrechung der Fehdehandlungen durch eine Waffenruhe bleiben aus. Man kann zwar nicht von brieflicher Rede oder Gegenrede sprechen, jedoch lassen sich die Manifeste, in denen Kohlhaas seinen Standpunkt darlegt, öffentlich verbreiten lässt und um Mitstreiter wirbt, als Elemente des Kampfes um die öffentliche Meinung deuten.⁹

Abbildung 2: Fehde als kommunikatives Handlungsmuster



In das Geschehen greifen die Städte Wittenberg und Leipzig ein, indem zu ihrem Schutz sowohl die Truppen des Landvogtes wie auch des Prinzen von Meissen gegen Kohlhaas ins Feld ziehen. Eine Handlung, die das Fehdegeschehen eskalierend beeinflusst, ist besonders das Fortführen der Kämpfe durch Nagelschmidt, den einstigen Helfer und späteren Akteur in eigener Sache. Moderierend wirkt andererseits die Intervention des Stadthauptmanns von Brandenburg, der Kohlhaas dazu ermutigt, sich mit

9. Vgl. Bookmann, 1985: 91f.

einer Bittschrift an den Kurfürsten von Brandenburg zu wenden. Auch der Versuch von Kohlhaas' Frau, an seiner Stelle beim Kurfürsten vorzusprechen, gehört hierher, da er erst nach ihrem Tod «das Geschäft der Rache» (Kleist, 1973: 29) begann. Ein Schiedsgericht findet nicht statt, aber dafür die Vermittlung durch Luther, der erreicht, dass Kohlhaas angesichts des Amnestieversprechens die Waffen niederlegt und erneut seine Klage vor Gericht vorbringen kann.¹⁰ Die dritten Instanzen, die durch ihre Handlungen entscheidend zum Verlauf der Fehde beitragen, sind vor allem die Kurfürsten von Sachsen und Brandenburg und schließlich auch der Kaiser als oberster Lehnsherr, deren Intervention die Fehde letztlich beendet: Die beiden Rappen werden gesundgepflegt und Kohlhaas übergeben, der Junker von Tronka wird zu Gefängnishaft und Kohlhaas selbst als Landfriedensbrecher zum Tode verurteilt.

Es ist deutlich geworden, dass die Fehde des Michael Kohlhaas in weiten Teilen dem entspricht, was die historische Forschung aus den Quellen als prototypische Fehde rekonstruiert hat, sowohl in der Praxis der Fehdeführungen wie auch den dahinter stehenden Rechtsvorstellungen. Gemessen an dem oben beschriebenen technischen Fehderecht führt Kohlhaas auch eine «rechte Fehde». Dies zeigt sich vor allem dadurch, dass er für seinen erlittenen Schaden Wiedergutmachung erhält. Jedoch wirft dies wiederum die Frage auf, warum er dennoch als Landfriedensbrecher zum Tode verurteilt wird? Ebenso konnte gezeigt werden, dass sich in Kleists Text gerade die für die spätmittelalterliche/frühneuzeitliche Fehde konstitutiven Sprachhandlungen finden, die auf Meinungsbildung und somit auf den öffentlichen Konsens abzielen. In einem wichtigen Punkt entspricht Michael Kohlhaas jedoch nicht den Ansprüchen einer historisch rechten Fehde, auch wenn alle seine Handlungen darauf deuten. Kohlhaas ist als Angehöriger des bürgerlichen Standes nicht fehdefähig.¹¹ Das Recht auf Selbsthilfe stand nur dem zu, der in der Ständegesellschaft an Herrschaft beteiligt war, mit anderen Worten dem waffentragenden Adel, dessen wichtigstes Privileg und Pflicht die Kriegsführung war und der daraus sein Selbstverständnis, seine Ehre speiste. Entsprechend spielte in der Fehdekommunikation der Diskurs der Ehre eine zentrale Rolle. Ehre muss für jene Epoche als «ideelles Kapital an öffentlicher Achtung begriffen werden, das ein Mensch aufgrund seiner sozialen Stellung und seiner politischen Rolle zu beanspruchen vermag» (Moeglin, 1995: 77). Die Bedeutung von «Ehre» und «Öffentlichkeit» im Fehde-Diskurs zeigen augenfällig zwei Briefe aus dem frühen 15. Jahrhundert – einer Zeit, in der das Führen einer Fehde überspitzt gesagt geradezu zum gesellschaftlichen Alltag gehörte.¹² Der Fehdebrief Heinrichs von Seckendorf an den Markgrafen Friedrich von Brandenburg (30. Juni 1420) weist beispielsweise neben der sprachlichen Haupthandlung «Fehdeerklärung» folgende Teilhandlungen auf:

10. Bookmann, 1985: 105 hebt den «Umkreis des Fehdewesens» hervor, wenn Kohlhaas sich gegenüber Luther bereit zeigt, «sich noch einmal auf den Rechtsweg einzulassen».

11. Vgl. Anm. 4.

12. Folgende Zitate alle nach Posse / Ermisch, 1902: 161f. Hervorhebungen durch den Autor.

- öffentliche Ansage der Feindschaft: «Hochgeporner fürst und vnnd Her Markgraf Fridrich von Brandenburg vnd Burggraf zu Nurenberg. Ich laz euch wissn, daz ich der von Leumdorf feint pin...»
- Benennung des Rechtsgrundes: «vmb solchen vnrechtz vnnd mutwillen wegen, den sy an meiner mume Arnolcz weip von Tristhof gethan haben...»
- Nennung der betroffenen Parteien: «so wist, daz ich Heinrich von Seckendorf, den man nent den Egerstdorfer, eur vnnd aller der euren feint sein will, aussgenommen de ur diner, on dy amptleut, deren feint will ich auch sein von euren wegen, und alle meine knecht, dy itzund hab oder noch gewinen mag vnnd alle dy ich uf euren schaden bringen mag...»
- sowie die für die Fehdeerklärung typische und konstitutive «Ehrbewahrung»: «vnnd wil auch dez also *meine ere gen euch vnd gen den euren amptleuten bewart haben*».

Das Schreiben Herzogs Ludwig von Bayern-Ingolstadt an alle Reichsstände (12. Mai 1420) gehört wiederum zur Textsorte «Werbebrief um die öffentliche Meinung». Relevante Teilhandlungen sind hier:

- Adressierung an eine möglichst große Öffentlichkeit: «Allen fursten, herren, Grauen, freyen rittern, knechten, Steten, Märckten, gemeinden vnd allen anderen, den diser vnser brieft von vnsern wegen furpracht wirt [...] Als wir ew vor geschriben und zu erchennen gegeben haben [...]»
- Klage über unehrenhaftes Handeln des Gegners: «den Newlich hochgemachten, vnendlichen, lügenhaftigen man, treulosen Burggrauen von Nürmburg, ein glosirer der warhait[...], der hat vns auf vnser ware schrift, als wir In beschuldigen [...] yeczso aber aus seiner alten gewurcelten poszheit geschriben, dieselben sein schrift er ew villeicht gesannt hat und horn lat, die doch all erticht und schalklich lüg sind, *als vil der unser ere, wird und gelimpfen berührend*».
- Beteuerung der eigenen Ehrenhaftigkeit: «Aus den vorgenannten vnsern waren geschriben vnd rechtlichen geboten, die wir zu volligem und entlichen austrag dem oft benannten, vnendlichen, lügenhaften, treulosen mann geboten haben und bieten, [...] hoffen wir, das Ir alle vnd ewr iglicher aigenlicher mercken sülle, das vnser schrift die gancz warhait ist. [...] So wellen wir darzu antwurten, *das wir hoffen, das vnser ere, sein schand vnd darzu gleich sey*».

Ehre im Mittelalter war nicht von individueller Natur, sie war Standesehre. Kohlhaas gehört jedoch dem adeligen Stand nicht an und kann demnach auch nicht am aristokratischen Ehrdiskurs teilnehmen. Er ist davon durch seine bürgerliche Geburt ausgeschlossen. Entsprechend anders stellen sich Kohlhaas' sprachliche Handlungen dar. In seinem «Rechtsschluß» (Kleist, 1973: 30), wie Kleist die Fehdeerklärung nennt, fordert Kohlhaas den Junker von Tronka auf, «die Rappen, die er ihm abgenommen, und auf den Feldern zu Grunde gerichtet, binnen drei Tagen nach Sicht, nach Kohlhaasenbrück zu führen, und in Person in seinen Ställen dick zu füttern» (30). Hier wird zwar wie üb-

lich der Rechtsanspruch benannt, jedoch fehlt die für eine Fehdeerklärung konstitutive Sprachhandlung der «Ehrbewahrung».¹³ An keiner Stelle der Erzählung spricht Michael Kohlhaas von Ehre, wie man es von einem Fehdeführer erwarten sollte. Sein Thema ist «der Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken» (22). Gegenüber seiner Frau Lisbeth erklärt er auf die Frage, warum er denn alle seine Güter verkaufen wolle: «weil ich in einem Lande, liebste Lisbeth, in welchem man mich, in meinen Rechten nicht schützen will, nicht bleiben mag» (25). Kohlhaas wirbt zwar auch um die öffentliche Meinung, über die der Luther der Erzählung sagt, sie «sei auf eine höchstgefährliche Weise auf dieses Mannes Seite» (51). Er tut dies aber nicht in Form von Briefen an eine relevante, da an Herrschaft beteiligte Öffentlichkeit, sondern mittels prinzipiell an alle, d.h. an die gesamte Bevölkerung gerichteten Manifesten, in denen er beteuert «in einem gerechten Krieg» (33) mit dem Junker von Tronka zu liegen. Er nennt sich einen «Verstoßenen [...], dem der Schutz der Gesetze versagt» (47) sei. Michael Kohlhaas ist ein Bürger, der sich gegen adelige und institutionelle Willkür auflehnt und auf Grund seines evident begründeten Rechtsanspruchs schließlich den tradierten Weg der Selbsthilfe, den Weg der Fehdeführung beschreitet, selbst wenn ihm dies auf Grund seines Standes nicht zusteht. Aus historischer Perspektive ist verblüffend, dass er in seinem «Rechtgefühl» bestätigt wird und Wiedergutmachung erhält. Die Verurteilung des fehdeführenden Bürgers als Landfriedensbrecher in einer Epoche, in der das staatliche Gewaltmonopol am historischen Horizont erscheint, überrascht dagegen in keinsten Weise.

Was verbirgt sich hinter der Schablone der spätmittelalterlichen Fehde, die der Erzählung zugrundeliegt? Warum bedient sich Kleist gerade einer historischen Problematik, die zu seiner Zeit jegliche Bedeutung verloren hatte? Wird in den «fehderechtlichen Horizont die aufklärerische Naturrechtsdebatte eingespielt» (Breuer, 2009: 99)? Wird die Frage nach Recht und Pflichten aufgeworfen, die sich gemäß der Theorie des Gesellschaftsvertrages auf beiden Seiten ergeben, sowohl der des Staates wie auch des einzelnen Staatsbürgers? Handelt der *Michael Kohlhaas* vom «Widerstandsrechts des Bürgers» (Breuer, 2009: 99), falls der Staat seinen Verpflichtungen nicht nachkommt, oder wird Kritik an einer Gesellschaft geäußert, in der das Bürgertum zwar eine entscheidende kulturelle wie wirtschaftliche Rolle spielte, der Adel aber weiterhin per Geburt politische Privilegien genoss? Kleists Text entwirft eine paradoxe Situation: Michael Kohlhaas hat zwar einen legal anerkannten Rechtsanspruch, ihm werden aber wegen seines sozialen Standes die legalen Möglichkeiten zur Umsetzung dieses Rechtsanspruchs nicht nur verweigert, er wird für sein Handeln schließlich sogar mit dem Tod bestraft. So betrachtet lassen sich der «Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken» (Kleist, 1973: 22) und die «höchstgefährliche» öffentliche Parteinahme für «dieses Mannes Seite» (Kleist, 1973: 51) unschwer als Ausdruck gesellschaftlicher Meinungsprozesse in Zeiten der bürgerlichen Revolution deuten. Nutzt also Kleist die historische Chiffre der Fehde, um einen politischen und

13. Vgl. oben.

gesellschaftskritischen Kommentar zu seiner eigenen Epoche abzugeben?¹⁴ Wenn ja, dient sie der Verschleierung oder Verdeutlichung? Womöglich können diese Fragen neue Wege weisen, um dem *Michael Kohlhaas* etwas mehr von seiner vielbeschworenen Rätselhaftigkeit zu nehmen.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTHOFF, Gerd (1997): *Spielregeln der Politik im Mittelalter: Kommunikation in Frieden und Fehde*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- ANDERMANN, Kurt (ed.) (1997): «*Raubritter*» oder «rechtschaffene vom Adel». *Aspekte von Politik, Friede und Recht im späten Mittelalter*, Sigmaringen, Thorbecke.
- BOOKMANN, Hartmut (1985): «Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des *Michael Kohlhaas*», in H. J. Kreutzer: *Kleist-Jahrbuch 1985*, Berlin, Schmidt, S. 84-108.
- BREUER, Ingo (ed.) (2009): *Kleist Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*, Stuttgart / Weimar, Metzler.
- BRUNNER, Otto (1973): *Land und Herrschaft. Grundfragen der territorialen Verfassungsgeschichte Österreichs im Mittelalter*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BUSCHMANN, Arno (2002): «Landfriede und Landfriedensordnung im Hoch- und Spätmittelalter. Zur Struktur des mittelalterlichen Landfriedensrechts», in A. Buschmann / E. Wadle (ed.): *Landfriede. Anspruch und Wirklichkeit*, Paderborn / München / Wien, Schöningh, S. 95-122.
- DILCHER, Gehard (1992): «Mittelalterliche Rechtsgewohnheit als methodisch-theoretisches Problem», in G. Dilcher (ed.): *Gewohnheitsrecht und Rechtsgewohnheit im Mittelalter* (Schriften zur europäischen Rechts- und Verfassungsgeschichte, Bd. 6), Berlin, Dunker & Humblot, S. 21-65.
- FISCHER, Matthias G. (2000): «Über den Rechtscharakter der Fehde im Spätmittelalter», in J. Hausmann / T. Krause (ed.): *Zur Erhaltung guter Ordnung. Beiträge zur Geschichte von Recht und Justiz. Festschrift für Wolfgang Sellert zum 65. Geburtstag*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau, S. 123-139.
- GERNHUBER, Joachim (1952): *Die Landfriedensbewegung in Deutschland bis zum Mainzer Reichslandfrieden von 1235*, Bonn, Röhrscheid.
- GRAF, Klaus (1997): «Die Fehde Hans Diemars von Lindach gegen die Reichsstadt Schwäbisch Gmünd (1543-1554). Ein Beitrag zur Geschichte der Städtefeind-

14. Bookmann, 1985: 96f zeigt, «dass der Kleistsche Michael Kohlhaas [...] in einer Zeit angesiedelt ist, die sich nicht einheitlich datieren läßt», zum Beispiel anhand der Gestaltung der Städte, bei der Kleist offenbar die «seiner eigenen Zeit vor Augen hatte», insofern, dass eine Stadt des frühen 16. Jahrhunderts weit stärker befestigt war und verteidigt wurde, als im Michael Kohlhaas dargestellt ist.

- schaft», in K. Andermann (ed.): *“Raubritter” oder “rechtschaffene vom Adel”*. Aspekte von Politik, Friede und Recht im späten Mittelalter, Sigmaringen, Thorbecke, S. 167-189.
- GRAF, Klaus (2000): *Gewalt und Adel in Südwestdeutschland. Überlegungen zur spätmittelalterlichen Fehde*, Online-Reprint eines Beitrages auf dem Bielefelder Kolloquium «Gewalt» am 29.11.1998, in: <http://hsozkult.geschichte-hu-berlin.de/beitrag/essays/grkl0500.htm>.
- HAMACHER, Bernd (2003): «Schrift, Recht und Moral. Kontroversen um Kleists Erzählung anhand der neueren Forschung zu *Michael Kohlhaas*», in A. P. Knittel / I. Kording (ed.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 254-278.
- JANICH, Nina / Eckhard WEBER (2004): «“So wollen wir von dir schriben, sagen und clagen dun”. Möglichkeiten und Grenzen der historischen Pragmatik am Beispiel der spätmittelalterlichen Fehde», *Muttersprache. Vierteljahrsschrift für deutsche Sprache* 114, S. 163-174.
- KAUFMANN, Ekkehard (1971): «Fehde», in A. Erler / E. Kaufmann / R. Schmidt-Wiegand (ed.): *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, Bd. I, Berlin, Schmidt, Sp. 1083-1093.
- KLEIST, Heinrich von (1973): *Michael Kohlhaas. Aus einer alten Chronik*, Stuttgart, Reclam.
- MOEGLIN, Jean-Marie (1995): «Fürstliche Ehre und verletzte Ehre der Fürsten im spätmittelalterlichen deutschen Reich», in K. Schreiner / J. Schwerthoff (ed.): *Verletzte Ehre. Ehrkonflikte in Gesellschaften des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, S. 77-91.
- PATSCHOWSKY, Alexander (1997): «Fehde im Recht. Eine Problemskizze», in C. Roll (ed.): *Recht und Reich im Zeitalter der Reformation, FS Horst Rabe*, 2. überarb. Aufl. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien, Lang, S. 145-178.
- POSSE, Otto / H. ERMISCH (ed.) (1902): *Codex diplomaticus Saxoniae regiae*, Erster Haupttheil, Abteilung B, Bd. II: *Die Urkunden der Markgrafen von Meissen und Landgrafen von Thüringen 1396-1406*, Leipzig, Giesecke & Devrient.
- RÖSENER, Werner (1982): «Zum Problem des spätmittelalterlichen Raubrittertums», in H. Maurer / H. Patze (ed.): *FS Berent Schwineköper*, Sigmaringen, Thorbecke, S. 469-488.
- SCHULZE, Reiner (1992): «“Gewohnheitsrecht” und “Rechtsgewohnheit” im Mittelalter – Einführung», in G. Dilcher (ed.): *Gewohnheitsrecht und Rechtsgewohnheit im Mittelalter* (Schriften zur europäischen Rechts- und Verfassungsgeschichte, Bd. 6), Berlin, Dunker & Humblot, S. 9-20.
- SCHÜTTE, Uwe (2006): *Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- THUM, Bernd (1990): «Öffentlichkeit und Kommunikation im Mittelalter. Zur Herstellung von Öffentlichkeit im Bezugsfeld elementarer Kommunikationsformen im

13. Jahrhundert», in H. Ragotzky / H. Wenzel (ed.): *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, Tübingen, Niemeyer, S. 65-87.
- WADLE, Elmar (1999): «Zur Delegitimierung der Fehde durch die mittelalterliche Friedensbewegung», in H. Brunner (ed.): *Der Krieg im Mittelalter und in der frühen Neuzeit: Gründe, Begründungen, Bilder, Bräuche, Recht*, Wiesbaden, Reichert, S. 73-91.
- WEBER, Eckhard (2010): «Sprachliche Besonderheiten in der Fehdekommunikation – Ehre und Öffentlichkeit in der Fehde des späten Mittelalters», in A. Ziegler / C. Braun (ed.): *Historische Textgrammatik und Historische Syntax des Deutschen. Traditionen, Innovationen, Perspektiven*, Bd. 2: *Frühneuhochdeutsch, Neuhochdeutsch*, Berlin / New York, de Gruyter, S. 859-874.

KLEISTS MARQUISE VON O... — METAPHORISCH

Sabine Geck
Universidad de Valladolid

Für Harriet Kühnemann

KOGNITIVE METAPHERNTHEORIE UND *BLENDING* ALS INTERPRETATIONSINSTRUMENTE LITERARISCHER TEXTE

Wenn ein Text, metaphorisch gesprochen, ein Gewebe ist, dann sind Kleists Novellen besonders *dicht gewebte* Texte, bei denen kein Element als zufällig gelten kann — insofern ähneln sie poetischen Texten. Eine Interpretation muss daher dem Wörtlichen und Materiellen besondere Aufmerksamkeit schenken, um nachzuvollziehen, mit welchen Mitteln der Autor Bedeutung konstruiert. Zur Textinterpretation eignet sich daher m. E. gerade bei Kleist die kognitive Metaphertheorie, speziell die Theorie des *blending* («konzeptuelle Integration») nach Fauconnier / Turner (2002). Calderón (2005: 269) charakterisiert die Vorteile dieser Theorie der mentalen Räume (*mental spaces*) und der Projektion zwischen diesen: «Blending Theory is a wide enough framework for the reader to be able to account for a) the links between the formal-conceptual elements in the poetic discourse, and b) their integration in a consistent cognitive structure created in the reader's mind on experiential grounds».

DAS O DER MARQUISE

Eine Polemik

Huffs (1982) Vorschlag, die *Marquise von O...* mit den besonders im portugiesisch-spanischen Raum vertretenen Mariendarstellungen vom Typ der *Senhora do O* in Beziehung zu setzen, widersprach Leeuwe (1984), der Kleists Kenntnis dieser Zusam-

menhänge leugnete und im abgekürzten Familiennamen der Marquise nicht mehr sah als bei anderen Autoren. Erst im Jahre 2008 greift Ley diese Polemik wieder auf und legt all jene Umstände dar, die es letztendlich sehr glaubwürdig machen, dass Kleist ganz konkrete reale Gegebenheiten und *Vorstellungsmuster* vor Augen hatte. Da ist vor allem die genaue Kenntnis Italiens und seiner Kunstschatze, vermittelt durch eigene Reisen (Kleist war in Mailand), durch Reiseberichte und Reiseliteratur, aber auch durch Stiche und Zeichnungen. Eine weitere Quelle ist die direkte Anschauung italienischer und anderer Kunst in den deutschen Gemäldesammlungen, z. B. in Dresden, Berlin oder Kassel. Bereits die Verlegung der Handlung nach Italien legt die Assoziation mit klassischer Kunst nahe. Ley (2008: 9) verweist auch auf Eric Rohmer, der in seiner Verfilmung von 1976 die Nähe der Erzählung zur bildenden Kunst betont. Dazu ist zu ergänzen, dass die Marquise selbst in der Malerei dilettiert: «Die Marquise [...] suchte, für die Feierstunden, ihre Staffelei und Bücher hervor» (9).¹ Und schließlich: neben den Eigennamen *Julietta*, *Lorenzo*, *Leopardo* erscheint nur noch einer: die *Augustinerkirche*, in der die Hochzeit stattfindet.

Die Augustinerkirche als Interpretationsschlüssel

Obwohl es auch in Mantua, ebenso wie in Modena, den beiden plausibelsten Deutungen für die *Stadt M.* (vgl. Ley, 2008: 12), eine Augustinerkirche gibt, so glaubt Ley doch, in der Augustinerkirche auf dem römischen Marsfeld den Schlüssel für diejenigen Vorstellungsmuster zu finden, die den Text strukturieren, verdichten und ihm einen weiten Interpretationshorizont erschließen. Kleist steht dabei mit seiner literarischen Verwendung von Kunstwerken nicht allein, auch Heinses *Ardinghello* bedient sich z. B. der Madonnen Raffaels, indem er sie erotisch umdeutet. Bei allen Unterschieden wird hier wie dort «Weltanschauung über bildhafte Anschaulichkeit vermittelt» (Ley, 2008: 15). Die römische Basilica di Sant'Agostino, ein alter Ort des Mutterkults, enthält vor allem zwei Skulpturen: Andrea Sansovinos *Anna selbdritt* und eine Maria mit Kind,² das Werk seines Schülers Jacopo Sansovino, bekannt als *Madonna del Parto* («Madonna der Geburt»), die noch heute von werdenden Müttern für eine glückliche Geburt angerufen wird.³ In Spanien und Portugal wird solch eine Muttergottes *María de la O* genannt. In römischer Zeit stand auf dem Marsfeld vor dem Minerva-Tempel eine Gruppe kniender Nixae, allen voran Lucina, die Geburtshelferin, Pendant der grie-

1. Ich zitiere nach H. von Kleist (1978), *Die Marquise von O... / Die Verlobung in St. Domingo*, Stuttgart, Reclam.

2. Sie gilt als Neufassung eines römischen Standbildes, das, in der Art einer Isis-Horus-Statue, Kaiser Nero auf dem Schoß seiner Mutter Agrippina zeigte.

3. Die körperlichen Veränderungen durch die Schwangerschaft wurden oft nicht dargestellt, da seit der Renaissance und vor allem nach Winckelmanns Kodifizierung des Schönen abweichende Körperformen tabuisiert waren. Auch deswegen stieß man sich an Kleists Thematisierung der Schwangerschaft (Ley, 2008: 23).

chischen Eileithyia, die von Alkmene bei der Geburt des Herakles angerufen wird (vgl. dazu Palmer, 1990: 57).⁴

Gleichzeitig ist durch Sant'Agostino die Nähe zur Sünde gegeben, denn bereits im frühen neuzeitlichen Rom war das Marsfeld der Ort der Prostituierten, die Zutritt zur Augustinerkirche hatten; einige prominente Kurtisanen sind dort begraben. Sie saßen Caravaggio Modell, dessen dortige *Madonna dei Pellegrini* ebenfalls auf den Mutterkult hinweist. Zusätzlich wird hier die Mutter Augustins, die Heilige Monika, Patronin der verheirateten Frauen, Mütter und Witwen, verehrt.

In der Novelle wird das Altarbild erwähnt, auf das die Marquise im Moment der Eheschließung blickt. In Sant'Agostino nun befindet sich auf dem Hauptaltar das Bild einer Blachernen-Madonna, angeblich aus Konstantinopel gerettet, in Wirklichkeit jedoch ein italienisches Bild aus dem 14. Jh. (Ley, 2008: 62 Anm. 40). Diese Madonna besitzt ebenfalls einen diskreten runden Bauch, angedeutet durch einen Kreis. Von Bedeutung könnte auch die nahe Kirche *Santa Maria sopra Minerva* sein, wo zur selben Zeit (1521) wie Sansovinos Marienbildnis Michelangelos nackter *Auferstandener Jesus* (vgl. die «Auferstehung» des Grafen F.) aufgestellt wurde.

Ley weist noch auf einen wichtigen Zusammenhang mit Mainz (*Stadt M.!*) hin. Als durch die preußische Bombardierung die Liebfrauenkirche zerstört wurde, wurde ein Marienstandbild gerettet, das in der Mainzer Augustinerkirche unterkam.⁵

Die Vermutungen Huffs erweisen sich also als durchaus haltbar, da sie durch ein umfangreiches bildliches Bedeutungsumfeld gestützt werden, das an der Textoberfläche nur in wenigen Andeutungen erscheint —u.a. durch das O der Marquise und die Nennung der Augustinerkirche—, sich jedoch in einer Art Tiefenstruktur reich entfaltet.

KONZEPTUELLE PROJEKTIONEN

Die Frau als Behälter

Der gesamten Novelle liegt m. E. die konzeptuelle Metapher⁶ EINE FRAU IST EIN BEHÄLTER zugrunde, wie sie in der Alltagssprache in Ausdrücken wie *Frauenzimmer*, *alte Schachtel*, *Plaudertasche* zu Tage tritt. Auch der *Zerbrochne Krug* baut auf ja dieser Grundmetapher des Weiblichen auf. Dies hat auch Freud (2001: 348) for-

4. Bei diesen Madonnen findet eindeutig eine Verschiebung im Freudschen Sinn innerhalb des *frame* der Geburt statt: eine Phase des Geburtsgeschehens steht, als metonymische Projektion, für eine andere. Auch Bilder mit dem Titel «Christi Geburt» zeigen ja nie wirklich den Geburtsvorgang, sondern die unmittelbare Szene danach, wenn das Jesuskind bereits in der Krippe liegt.

5. Ein weiterer Hinweis auf Mainz ist der Fall der Caroline Böhmer, spätere Schlegel-Schelling, zu jener Zeit von einem unbekannten Mann schwanger. Dass Kleist sich in Mainz aufhielt, ist bekannt.

6. Metapher hier im Sinne von Lakoff / Johnson (1980) als kognitive oder konzeptuelle Metapher, bei der eine Ursprungsdomäne (*source domain*) auf eine andere, meist abstraktere Zieldomäne (*target domain*) projiziert wird, z. B. KAMPF auf DISKUSSION (*sich ein Wortgefecht liefern*).

muliert: «Zimmer im Traume sind zumeist Frauenzimmer» und «Dosen, Schachteln, Kästen, Schränke, Öfen entsprechen dem Frauenleib, aber auch Höhlen, Schiffe und alle Arten von Gefäßen!» — eine altbekannte Vorstellung, die auf der Metonymie GESCHLECHTSORGAN (UTERUS) FÜR DAS GESCHLECHT basiert.⁷ Der Kreis ist die prototypische Darstellung des BEHÄLTER-Schemas, er wird durch das O der Marquise repräsentiert. Es ist der runde Bauch als Behälter für den Foetus, das zukünftige Jesuskind. In Mariendarstellungen markiert der Kreis den Bauch, manchmal als rundes Fenster oder diskret als runder Faltenwurf.⁸ Dass das O *auch* auf die O-Antiphonen («O Weisheit, O Adonai»), die in den letzten sieben Tagen des Advents, zeitgleich mit dem 18. Dezember, dem Fest *Mariä Erwartung* gesungen werden, tut dieser Tatsache keinen Abbruch: das Anekdotische bringt das Allgemeine zu Tage und beweist es. Dies gilt auch für die Anfangsbuchstaben von Nachnamen: sie können zufällig sein, müssen es aber keineswegs. Ich halte damit für ausreichend untermauert, dass das O einen direkten Verweis auf die Schwangerschaft der Marquise bildet.

Die Marquise als Jungfrau Maria und als Mutter

Die FRAU ALS BEHÄLTER bildet die Basis für die weit komplexere Projektion der Jungfrau Maria auf die Marquise. Dabei fungiert das *Marienleben* als eine Art *frame* oder *script*, dessen Stationen auf die verschiedenen Szenen im *Mutterleben* der Marquise projiziert werden. Das Marienleben reflektiert die «normalen» Ereignisse rund um Geburt und Mutterschaft, jedoch immer mit dem Ziel, die Sündenfreiheit Marias (wie bei der Marquise) zu retten. Die augenfällige Charakterisierung der Marquise als MUTTER wird noch durch die zwölfmalige Erwähnung ihrer Kinder untermauert (*mit ihren beiden Kindern*).⁹

Meine These ist aber auch, dass das Marienleben nicht als solches projiziert wird, sondern in seiner *Vermittlung durch die Kunst*. Ich glaube außerdem, dass die Projektion von Kunst bzw. Kunstwerken hier nicht nur Darstellungen des Marienlebens betrifft, dessen tradierte Stationen mittels Benennung als Konzepte verfügbar sind, sondern bei Kleist viel weitreichender verstanden werden muss: die Kunst liefert als Ursprungsdomäne viele komplexe kulturelle Konzepte, die in den Text projiziert werden, ob bewusst oder unbewusst tut eigentlich nichts zur Sache.

Der gebotenen Kürze halber gebe ich alle Projektionen nur schematisch wieder.

7. Auch die Zitadelle ist eine BEHÄLTER-Metapher, die zusätzlich die Metapher LIEBE IST KRIEG impliziert (vgl. Swales, 1977).

8. Bei Dalís *Madonna de Port Lligat* (1950) ist der Bauch eine rechteckige Schachtel.

9. Vgl. hierzu auch Ilse Graham, «Ätiologie eines Rätselhaften», *KJB* 1, S. 98-114, die Kleist ein Entwöhnungstrauma zuschreibt, bedingt durch die Erfahrung einer unverlässlichen Mutter (daher auch seine «konkretistisch-präsentistische Einbildungskraft»). Vgl. dagegen die Charakterisierung der Marquise als besonders zuverlässige Mutter.

Projektionen und blending

<i>Projektion 1:</i> Projektion von Mariendarstellungen, z. T. im Umkreis von Sant'Agostino, und weiteren religiös konnotierten Gestalten und Episoden auf das Geschehen in der <i>Marquise</i>	
<i>Script 1</i> <i>Transzendentes Geschehen</i>	<i>Script 2</i> <i>Geschehen innerhalb der Diegese</i>
Marie, Maria (Gleichklang mit <i>Marquise</i>)	Marquise
Heilige Anna	Mutter der Marquise
Heilige Monika (Sant'Agostino)	Marquise als Witwe
Madonna dei Pellegrini (Sant'Agostino)	Marquise als Mutter
Anna selbdritt	Mutter und Marquise; Marquise als werdende Mutter auf dem Schoß des Vaters (Parodie; vgl. Ley 2008: 31)
Mariä Verkündigung / Annunciatio domini (Conceptio Christi) Erzengel Gabriel	Empfängnis/Zeugungsakt die Annonce der Marquise (Parodie) der Graf
Josephs Traum	Traum des Grafen
Heilige Katharina Grab der Hl. Katharina in <i>Santa Maria sopra Minerva</i> in Rom, Attribut u.a. Lilie (Reinheit)	Schwan Thinka (= Kathinka)
Leda und der Schwan	Vergewaltigung (Schwan Thinka)
Maria im verschlossenen Garten	Marquise im Garten ihres Landguts
Maria del Parto (Sant'Agostino), sp. María de la O Altarbild: Hodegetria, Pseudo-Ikone	Schwangerschaft (vgl. <i>Schwan</i> und <i>schwanger</i>)
Vermählung Marias (apokryph)	Verheiratung der Marquise
Madonna del Parto Geburt des Herkules (Anrufung von Eleithya)	Geburt (Hebamme)
Maria im Wochenbett (selten; volkstümlich in Süddeutschland), stattdessen Maria mit dem Kind, thronend	Marquise im Wochenbett (bedeckt von Teppichen, der Graf grüßt sie nur aus der Ferne)

Mit den Texthinweisen auf die Heilige Familie zeigt Kraß (2011) eine weitere christliche Projektion auf. Ich halte lediglich fest, dass der Graf als Engel bzw. als Joseph nicht für die Zeugung des Kindes verantwortlich sein kann, sondern nur der Vater — ein Indiz für den Inzest (vgl. die Versöhnungsszene zwischen Vater und Tochter).

<i>Projektion 2 (nach Kraß 2011)</i>	
Familie der Marquise	1) Heilige Familie: göttlich
Vater	Gottvater: „Gott, mein Vater!“
Marquise	Gottesmutter
Sohn der Marquise	Gottessohn
Graf F.	Erzengel Gabriel («Engel des Himmels»)
Familie der Marquise	2) Heilige Familie: menschlich
Vater	Joachim
Obristin	Anna
Marquise	Maria
Graf F.	Joseph

Auch der Amphitryon-Mythos kann auf das Geschehen in der Marquise projiziert werden (vgl. Vinken / Haverkamp, 1994: 131, die die Novelle als einen ins Neuzeitlich-Bürgerliche gewandelten *Amphitryon* lesen).

<i>Projektion 3: Amphitryon</i>	
Zeus (Alkmenes Urgroßvater)	Vater der Marquise (Inzest!)
Zeus als Amphitryon	Graf, «schön wie ein junger Gott»
Zeugung des Herakles durch Zeus (vor der offiziellen Vereinigung Alkmenes mit Amphitryon)	Vergewaltigung durch den Ehemann vor der Ehe, Zeugung des Kindes
Zeugung des Iphikles während der offiziellen Vereinigung mit Amphitryon	Zeugung weiterer «junger Russen»
Frist, die sich Alkmene ausbedingt («Josephsehe»)	Josephsehe der Marquise und des Grafen
Amphitryon	Graf F.
Herakles und Iphikles	Zwei Kinder der Marquise

Im folgenden Schema verzeichne ich mögliche Bilder, die als Vorlage für das Geschehen in der *Marquise* gedient haben könnten.

<i>Projektion 4: Konkrete Bilder als Vorlage der Geschehnisse</i>	
<i>Geschehnis</i>	<i>Bild / Skulptur</i>
Witwe	Heilige Monika (Sant'Agostino)
Mutter	Madonna dei Pellegrini (Sant'Agostino)
Ohnmacht	Giorgione, <i>Schlummernde Venus</i> (1501), Dresden, Galerie Alte Meister
Graf als (rettender) Engel	Verkündigung Anonym, <i>Annunciazione</i> (1456), Dresden, Galerie Alte Meister
Inzest mit dem Vater	Lucas van Leyden, <i>Lot und seine Töchter</i> (1530), Kupferstich-Kabinett Dresden, Anonym (Jan van Leyden zugeschrieben), <i>Lot und seine Töchter</i> , Paris, Louvre; Albrecht Altdorfer (1537), <i>Lot und seine Töchter</i> , Wien, Kunsthistorisches Museum (meist mit dem brennenden Sodom im Hintergrund!)
Schwangerschaft	Virgen del Parto / Virgen de la O (Sant'Agostino, Mainz etc.)
Szenen mit der Obristin	Anna selbdritt (Sant'Agostino)
Szene mit dem Vater	Anna selbdritt (Sant'Agostino)
«Auferstehung» des Grafen	Auferstandener Christus: Christo Redimido (Santa Maria sopra Minerva)
Traum vom Schwan	Josephs Traum: Alessandro Tiarini, <i>Le Repentir de Saint Joseph</i> (ca. 1620), Paris, Louvre
Thinka	Heilige Katharina (Santa Maria sopra Minerva)
Schwan	Leda: Corregio, <i>Leda mit dem Schwan</i> , Berlin, Gemäldegalerie; Michelangelo, <i>Leda und der Schwan</i> (verschollen)
Marquise im Garten	Maria im verschlossenen Garten: Anonym, <i>Das Paradiesgärtlein</i> (ca. 1410), Frankfurt, Städel

<i>Projektion 4: Konkrete Bilder als Vorlage der Geschehnisse</i>	
<i>Geschehnis</i>	<i>Bild / Skulptur</i>
Vater	Ungläubiger Thomas: Caravaggio, <i>Incredulità di San Tommaso</i> (1601-1602), Potsdam, Bildergalerie im Schloss Sanssouci ¹
Hochzeit mit dem Grafen (Josephsehe)	Vermählung Marias: Raffael oder Pietro Perugino, <i>Sposalizio della Vergine</i>
Hochzeit	Hodegetria (Sant' Agostino) ²
Hochzeit	Jan van Eyck, <i>Madonna in der Kirche</i> (1426), Gemäldegalerie Berlin
Geburt	Jean Jacques Francois Le Barbier (1738-1826), <i>Die Geburt des Herakles</i>
Marquise nach der Geburt	Jan van Eyck, Dresdner Marienaltar; volkstümliche Madonnen
Geldgeschenk des Grafen	Correggio, <i>Anbetung der Hirten</i> (1529-1530), Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Marquise mit ihren Eltern	Heilige Familie: Andrea Mantegna (1431-1506), <i>Heilige Familie mit Hl. Elisabeth und Johannesknaben</i> , Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
Mutter dreier Kinder	Raffael, <i>Sixtinische Madonna</i> (1512), seit 1754 in Dresden

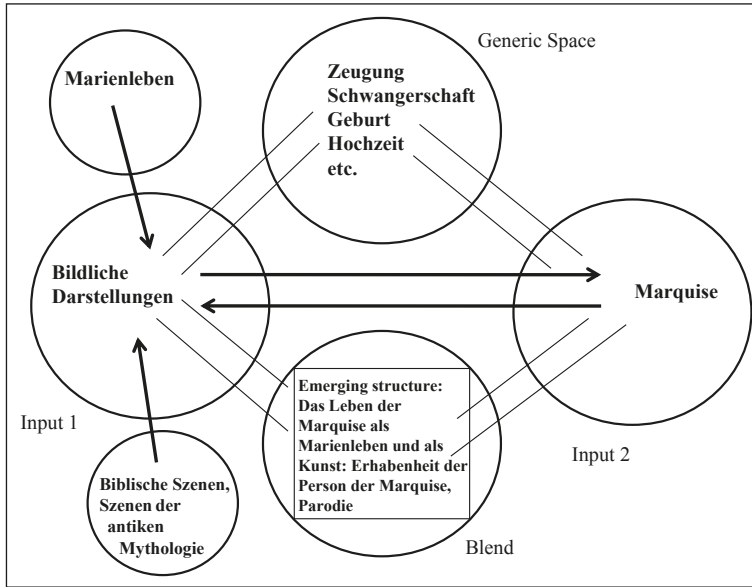
¹ Ohne den Rekurs auf dieses Bild bleibt der Ausdruck vom ungläubigen Thomas nicht mehr als eine Redensart; so aber wird der im Text gegebene Hinweis auf den Inzest verstärkt

² Hier liegt eine Spiegelung bzw. *Mise en abyme* vor: die Marquise als Maria schaut in der Augustinerkirche auf das Altarbild; sie wird auf sich selbst projiziert (vgl. Bilder vom Typ «Maria in der Kirche»).

Die vorgenannten Projektionen können zusammenfassend als *blending* dargestellt werden:

KUNST ALS URSPRUNGSDOMÄNE LITERARISCH-METAPHORISCHER PROJEKTION

Die bekannte Gleichsetzung der Marquise mit Maria, hier interpretiert als Projektion des Marienlebens, und dieses wiederum vermittelt durch die christliche Ikonographie, erweist sich als viel weitergehender, als bisher angenommen. Zusätzlich zu den



Ausführungen von Ley, Kraß und anderen habe ich versucht, weitere Evidenz zu finden oder zumindest Vorschläge vorzulegen, nach welcher Art von Kunstwerken zu suchen ist (Projektion 4). Es muss weiter erforscht werden, welche Kunstwerke bzw. welche (Privat-)Sammlungen er kannte (vgl. Müller, 1995). Kleist hat zweifelsohne eine Unmenge «innerer Bilder» besessen, die er in seinen Texten verarbeitet hat. Die Kunst wird hier zum Programm, ja zur literarischen Technik. Sein Verfahren ist ein Spiel mit kulturellen Konzepten, die *ready made* in Form von Kunstwerken im virtuellen Denkraum zur Verfügung stehen. Es wird durch die Theorie des *blending*, wie aus meiner Grafik ersichtlich, adäquat erfasst. So «rettet» er, durch die Projektion christlicher und antik-paganer Mythen auf das Textgeschehen —selbst wenn sie zu parodistischem Einsatz kommen— die Erhabenheit zwar nicht für die Kunst, wohl aber für den Menschen, verstärkt durch die religiöse Komponente, die nicht mehr ernst genommen wird, aber doch ein «als ob» transportiert: leben, *als ob* es eine Transzendenz gäbe. Konzeptuelle Elemente aus dem Bereich der Religion, vermittelt durch die Kunst, finden Eingang in Kleists Auffassung vom Menschen. So insistiert die Novelle z. B. immer wieder darauf, wie ehrerbietig der Graf die Marquise behandelt, so *als ob* sie eine Göttin oder Maria selbst sei. Dies ist zwar eine gängige Alltagsmetapher (*ich bete dich an*), muss aber bei Kleist ernst genommen werden. Unterschreiben kann ich in diesem Sinne Neumanns (2000: 141) Aussage: «Was Kleist hier in Szene setzt, ist gewissermaßen das Erwachen eines Kognitionsmodells aus dem Vor-Urteil. Es ist der Versuch einer erkennenden Einschätzung einer Situation aus jenen erlebten und überlieferten Vor-Bildern, die aus dem Unbewussten und seinen trügerischen Räumen heraustreten».

BIBLIOGRAPHIE

- CALDERÓN, M. T. (2005): «Blending as a Theoretical Tool for Poetic Analysis: Presenting an Integrational Methodology», *Annual Review of Cognitive Linguistics* 3, S. 269-299.
- DELEUWE, H. H. J. (1984): «Warum heißt Kleists „Marquise von O...“ von O...?», *Neophilologus* 68, S. 478-479.
- FAUCONNIER, G. und M. TURNER (2002): *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books.
- FREUD, S. (2001): *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Band II, Frankfurt, S. Fischer Verlag [1900].
- HUFF, S. R. (1982): «Kleist and Expectant Virgins: The Meaning of the “O” in *Die Marquise von O...*», *Journal of English and German Philology* 81, S. 367-376.
- KRASS, A. (2011): «“Gott, mein Vater!” Neues von der Marquise von O...», *Forschung Frankfurt* 2, S. 61f.
- LAKOFF, G. und M. JOHNSON (1980): *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- LEY, K. (2008): «“So habe ich das Vergnügen, Sie morgen um elf Uhr in der Augustinerkirche zu finden“. Bildende Kunst und Krisendiagnostik in Kleists „Die Marquise von O...“, *HKB* 20, S. 9-91.
- MÜLLER, G. (1995): *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst*, Tübingen, Francke.
- NEUMANN, G. (2000): «Zum Problem der Mimesis im Werk Kleists», in T. Mehigan (Hg.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, Rochester, NY, Camden House, S. 129-168.
- PALMER, R. E. A. (1990): *Studies of the Northern Campus Martius in the Ancient Rome*, Philadelphia, The American Philosophical Society.
- SWALES, E. (1977): «The Beleaguered Citadel. A Study of Kleists's *Die Marquise von O...*», *Deutsche Vierteljahrsschrift* 51, S. 129-147.
- VINKEN, B. und A. HAVERKAMP (1994): «Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists *Marquise von O...*» in G. Neumann: *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*, Freiburg, Rombach, S. 127-147.

GÉNERO Y VIOLENCIA EN HEINRICH VON KLEIST: *KÜSSE (UND) BISSE*

Miguel Salmerón
Universidad Autónoma de Madrid

Partimos de dos principios: el estudio de la literatura no excluye el de la escritura y la neurosis del intérprete es un instrumento inestimable para aprehender empáticamente la neurosis del autor.

Ser estudioso de la literatura, como intérprete, implica asumir cierta radicalidad: no basta con constatar la pertenencia o no a un canon, hay que adentrarse en el núcleo mismo de la literatura, en un momento previo a que ella alcance la condición de literatura. Hay que adentrarse en la escritura misma. Toda literatura ha sido y es escritura, mas no toda escritura llega a ser literatura. Por ello no debemos sentirnos autorizados a ceñirnos a una imagen de la literatura que olvidó que en su hacerse y constituirse fue algo tal vez más modesto en sus logros y más pretencioso en sus propósitos.

Por otra parte, en el tránsito del no-ser al ser de lo literario no puede perderse de vista el discurso interno de la identidad del autor. El escritor plasma en su discurso su estructura neurótica de obsesiones, complejos y traumas, que, más o menos sublimada, más o menos depurada, toma una forma literaria.

En el texto introductorio a su edición de las narraciones de Kleist, Ana Pérez nos previene de lo indebido de hacer una valoración de la obra centrándonos en la peculiar idiosincrasia de su autor. Según sus propias palabras, «durante largo tiempo el principal interés se concentró en la persona de Kleist, casi como si se tratara de un personaje literario, mientras el conjunto de su obra no merecía atención especial» (Pérez, 1999: 9-10). Se incurriría desde este punto de vista en la reducción de los estudios kleistianos a una historia clínica, a una biografía centrada en lo patológico. Esta reducción a su vez propiciaría una injusticia contra la calidad de su literatura.

Sin dejar de reconocerle la parte de razón que tiene Pérez, creemos que para el estudio de Kleist el enfoque psicopatológico es uno entre otros posibles. A su vez,

entendemos que no es tanto un problema emplear este enfoque como hacerlo de modo inadecuado. A saber, como si Kleist fuera una rareza, una aberración y, en todo caso, alguien cuyo cuadro clínico no tiene nada que ver con nosotros y con nuestra condición de sanos lectores, intérpretes y estudiosos de su obra.

No podemos hacer un cabal estudio psicopatológico de una obra olvidando la potencial condición de neurótico de cualquier miembro del género humano, incluyendo, claro está, al intérprete:

El conflicto que subtiende la neurosis o la psicosis afecta igualmente a la mayoría de los individuos normales [...] el conflicto del neurótico o el psicótico simplemente es más violento que el de otros [...] el paciente es como todo el mundo, pero lo es más intensamente que todo el mundo (Devereux, 1973: 262).

Kleist fue como cualquiera de nosotros, solo que de un modo más intenso.

Hemos elegido como punto de partida para hablar de esa normalidad intensa que fue Kleist uno de sus más espectaculares fragmentos. «Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer von Herzen liebt, / Kann schon das eine für das andere greifen» (Kleist, 1966: 340).

Estas palabras figuran en la escena 24 de *Penthesilea. Ein Trauerspiel*. Después de un desvanecimiento, a pesar de que sus compañeras amazonas han escondido el cadáver de Aquiles, Penthesilea lo ve y así reconoce que previamente lo ha asesinado y devorado. Con la citada frase encontramos una joya literaria de Kleist por su pertinencia dramática, concisión formal y expresividad significativa.

Dramáticamente se delinea la acción dentro de los parámetros propios de la tragedia según la *Poética* de Aristóteles. Hay un cambio de acción dramática en sentido contrario o peripecia. Y al igual que en el *Edipo rey* de Sófocles, tras la peripecia viene el reconocimiento: la protagonista se da cuenta de su acción y las consecuencias de esta (Aristóteles, 1452a, 2002: 57).

Formalmente Kleist nos ofrece, en una sola cláusula, tres figuras literarias. Fónicamente tenemos una aliteración («Küsse, Bisse...»), sintácticamente un asíndeton (a pesar de que en el encabezamiento de este capítulo hemos incluido la conjunción «und», esta no figura en el texto de Kleist) y semánticamente una antítesis (la connotación del beso es ternura, la del mordisco, hostilidad).

En tercer lugar, esa fórmula «Küsse, Bisse» es sumamente expresiva del pensamiento de Kleist. No tanto de la ideología que llegó efectivamente a tener y a desarrollar, la de su yo, sino el discurrir de su estructura neurótica. O, dicho de otro modo, no se trata de aquello que Kleist pensaba, sino del pensamiento, decisivamente inconsciente, por el que Kleist era pensado. De ahí que la cláusula «Küsse, Bisse» describa muy sintéticamente la definición de la identidad de género del propio Kleist. Allá donde están los besos están los mordiscos, no caben unos sin los otros.

Donde están los besos, están los mordiscos. La imposibilidad de amar en cada cultura es consecuencia de la violencia estructural presente en esta. La fricción entre una y otra se manifiesta en lo trágico (la tragedia es la imposibilidad de amar que se materializa en sucumbir amando, como *Antígona*, que perece por amor a su hermano).

El desenlace trágico o la falsa síntesis que elude lo trágico se muestran de un modo muy versátil en las ficciones femeninas de Heinrich von Kleist. De un modo especialmente expresivo en las figuras de la ofendida, *Die Marquise von O...* (1805); la desatada, *Pentesilea* (1806-07), y la esclavizada, *Käthchen von Heilbronn* (1810).

Antes de hablar de los besos y los mordiscos, o de los besos/mordisco que dan cada una de ellas, vamos a tratar del fondo común a las tres diégesis sin hacer distinguos y prescindiendo de que una de ellas es un relato en prosa y las otras, dos dramas.

En estas tres obras se muestra la citada violencia estructural. La propia del orden burgués en *Die Marquise von O...*, la de la moral heroica de una Grecia figurada (en el fondo proyección del ideal no gregario del riesgo propio del romanticismo) y la del orden feudal (de un medievo figurado y por el que se siente una adhesión más bien estética).

El trasfondo de esa violencia es el hecho de la guerra: las guerras napoleónicas, la Amazonomaquia y las guerras señoriales del Medievo. Algo que tiene cuyas claves pueden buscarse en la biografía de Kleist, como bien se sabe muy ligada a lo marcial.

Mas, sin duda, el núcleo de las tres diégesis son las relaciones de género problemáticas. Una violación de la que es objeto la Marquesa, una acción extrema y desaforada de canibalismo a cargo de la Reina de las Amazonas y la humillación masoquista de una muchacha, Käthchen, quien pone en práctica un incomprensible servilismo perruno.

Sueño (precursor de psicoanálisis y surrealismo) / el Ángel / Lo inédito: insólito embarazo de la Marquesa / inédito amor de una amazona / incomprensible servilismo perruno de una muchacha.

Otro elemento no desdeñable y cuya presencia es común a las tres obras son las visiones oníricas, las alucinaciones, los trances y los estados alterados de conciencia.

La síntesis argumental de *Die Marquise von O...* podría ceñirse a la frase con la que se cierra el relato: «er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre» (Kleist, 1966: 687).

En los sentimientos de la Marquesa se produce una dialéctica respecto a la figura del Capitán. Una dialéctica cuyos polos son «ángel» y «diablo». Esta dialéctica en el fondo es interna y tiene que ver con la imagen de sí misma que tiene la protagonista: a saber, si es digna del hombre al que ama. Desde unas claves precursoras del psicoanálisis, Kleist escenifica, en el devenir de los sentimientos de la Marquesa, un conflicto que Freud describiría como choque entre el ideal del yo y el superyó. El ideal del yo de la Marquesa es casarse con un hombre dotado de excelencia. El superyó de la Marquesa, alimentado por sus padres, la hace verse primero indigna del Conde y luego al Conde indigno de ella.

El Conde F. ha violado a la Marquesa de O. mientras estaba dormida. Sintiéndose culpable, se le declara en tres ocasiones:

En la primera es rechazado porque la Marquesa se siente indigna de él.

En la segunda es rechazado porque revela su horrible acto y un ángel no puede convertirse en un demonio. Con todo la Marquesa acepta un matrimonio sin cohabitación con el Conde.

En la tercera ella acepta por fin al Conde, ángel con su parte demoniaca al fin y al cabo.

La Reina de las Amazonas, Penthesilea, solo puede acostarse con un hombre si lo ha vencido. En el código de las amazonas esta prescripción va de la mano implícitamente de la ausencia de amor. La amazona no ama, solo piensa en la unión sexual en términos de procreación. Que el amante sea un buen ejemplar es importante para que la continuidad de la especie sea la mejor posible. En este sentido, el placer sexual es una consecuencia esperable, pero en todo caso colateral. El amor, sin embargo, está tan ocluido e ignorado que no hace falta vetarlo. Penthesilea es una excepción, una aberración, tanto que es inaudita, incomprensible.

Penthesilea rompe el orden, pero lo rompe radicalmente. El amor la hace adoptar una retahíla de acciones compulsivas, y con esta resolución le comunica a Aquiles su imperativo: «Doch von zwei Dingen beschloß ich eines / Dich zu gewinnen oder umzukommen» (Kleist, 1966: 314).

Por eso y al mismo tiempo se muestra absolutamente intolerante con los pequeños vicios y las pequeñas y mediocres transgresiones. Por eso le habla a Protoe con dureza cuando esta le pide que proclame la paz con los griegos y que empiece la Fiesta de las rosas (la de la procreación), a lo que Penthesilea replica que quiere más guerra para conquistar a Aquiles. Esa resolución la expresa con desprecio por la lubricidad muelle de Protoe: «Und fei'r es gleich, du Lüsterne, das Fest, / Das deine Seele nicht erwarten kann» (Kleist, 1966: 275).

El amor y la moral amazónica son incompatibles, ¿o tal vez son compatibles si la vencedora es la amazona? Aquiles le hace creer que ella lo ha vencido. De nuevo, tras un desvanecimiento prolongado de Penthesilea llega a la convicción de que ha vencido, hasta que se desengaña.

La confianza de él y el rapto violento y menádico de ella dan lugar al desenlace fatal. Ella se une a la reata de sus perros, como una perra más, y desgarrar y devora a Aquiles. Otra vez tiene un vahído, en el que olvida lo que ha pasado. Sin embargo, tras él y ante la torpeza de sus hermanas para esconder el cadáver de su amado, comprende el horror. Tras el reconocimiento, Penthesilea se quita la vida.

Käthchen von Heilbronn es la obra más conservadora de las tres. De hecho, Kleist, en carta a Marie von Kleist de finales de otoño, describió esta obra como «die Kehrseite der Penthesilea». Sin embargo, es la que contiene el fondo más inquietante.

Desde el primer momento, la entrega de Käthchen a Friedrich Wetter von Strahl tiene el marchamo de lo paranormal, de la obsesión patológica, de la abducción. El servilismo, la entrega masoquista, el auténtico abandono de su dignidad y de sí misma, llaman la atención e indignan especialmente a su padre: «Seit jenem Tage folgt sie ihm nun; gleich einer Metze, in blinder Ergebung; geführt am Strahl seines Angesichts, fünfdrähtig, wie einen Tau um ihre Seele gelegt» (Kleist, 1966: 349).

Strahl la ama, pero no puede tenerla y solo puede cantar su ausencia: «Käthchen, Mädchen, Käthchen! Warum kann ich dich nicht mein nennen... Du Schöner, als ich singen kann, ich will eigene Kunst erfinden um dich zu weinen» (Kleist, 1966: 363).

Pero la estirpe de ella no está a la altura de la suya y así lo declara a sus nobles ancestros: «Zum Weibe, wenn ich sie gleich liebe, begehrt ich sie nicht; euren stolzen Reigen will ich mich anschließen» (Kleist, 1966: 363).

El servilismo de ella está basado en un encuentro de ambos. Para Käthchen ese encuentro es real, si bien ha sido propiciado por un ángel que lo lleva junto a ella. Para von Strahl ese encuentro ha sido fruto de una visión alucinógena cuando sufría unas fiebres. El encuentro le da a Käthchen la certeza de que él es su hombre. Sin embargo Strahl solo intuye: y solo intuye los atributos, que se trata de una hija de emperador y que tiene un lunar rojo. La salvación de Käthchen por un querubín y un nuevo trance hipnótico de ella le hace comprender a Strahl su destino. El Emperador, al ver que Käthchen lleva un colgante, sabe que es su hija y se produce el *happy-end*.

Tras la poesía como ausencia y el linaje como ley, viene el *Deus ex machina* como resolución.

En lo que difieren las tres obras es en sus finales, que a su vez, muestran modelos de identificación: el ajustarse ante sí mismo la propia imagen del relato burgués, el sucumbir de la tragedia y la inverosímil resolución que deriva en *happy-end* del drama medieval.

En todo caso, en las tres obras hay material para reflexionar sobre el género, la concepción cultural de la diferencia sexual. Uno de los modos en los que la cultura ve la naturaleza. Y también en las tres obras queda destilada una certeza: el neurótico, el psicótico son igual que todo el mundo, pero más intensamente que todo el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (2002): *Poética*, ed. Antonio López Eire, Madrid, Istmo.
- BRANDSTETTER, Gabriela (1977): «Penthesilea. Das Wort des Greuelrätsels. Die Überschreitung der Tragödie», en Walter Hinderer (ed.): *Kleists Dramen*, Stuttgart, Reclam.
- DEVEREUX, Georges (1973): *Ensayos de etnopsiquiatría general*, Barcelona, Barral Editores.
- KLEIST, Heinrich von (1966): *Werke in einem Band*, ed. Helmut Sembdner, Múnich, Carl Hanser Verlag.
- PÉREZ, Ana (1999): «Introducción», en Heinrich von Kleist: *Narraciones*, Madrid, Cátedra.

OTRA MIRADA: TRES HISTORIAS DE LAS *BERLINER ABENDBLÄTTER*

Anna Montané Forasté
Universitat de Barcelona

En este artículo tratamos de tres historias breves que Kleist publicó en las *Berliner Abendblätter*¹ durante la primera mitad del mes de enero de 1811: *Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug*, *Der neuere (glücklichere) Werther* y *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*.² Como es sabido, las *BA*, uno de los primeros diarios de Berlín, no existieron más de medio año, de octubre de 1810 a marzo de 1811, y fue el último proyecto (o el penúltimo si tenemos en cuenta también *Der Prinz von Homburg*) con el que Kleist intentó paliar su miserable situación económica. Fue un intento vano; aunque, al principio de su andadura, la mezcla de estilos que las *BA* ofrecían al lector tuvo muy buena acogida –los breves textos literarios convivían con cartas ficticias de corte ensayístico, crónicas de sucesos, anécdotas, críticas teatrales, etc.–, la creciente politización del diario y los problemas con la censura provocaron su hundimiento.

Los textos que nos van a ocupar y que de una forma un tanto imprecisa denominamos «historias», suelen ser calificados de «anécdotas» y, en lo que respecta a *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*, que presenta una estructura algo más compleja, se ha destacado su semejanza formal con la *Novelle*.³ Pero mi interés aquí no es dilucidar

1. En adelante citadas como *BA*.

2. Como la mayoría de textos que Kleist escribió para las *BA*, ninguna de las historias llevaba la firma de su autor. *Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug* apareció en las *BA* (2) del 3 de enero de 1811 firmado con las siglas «mz»; *Der neuere (glücklichere) Werther*, en las *BA* (5) del 7 de enero sin firma alguna, y *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*, en las *BA* (8) del 10 de enero con las siglas «mz».

3. Cf. Breuer (2009: 156-160).

la adscripción genérica,⁴ sino analizar la relación que las tres historias breves establecen con otras obras del mismo Kleist y ajenas. *Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug* ofrece otra versión de *Die Marquise von O...*; *Der neuere (glücklichere) Werther* se relaciona, es obvio, con *Die Leiden des jungen Werther* de Goethe, pero también con *Der Findling* de Kleist, y *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* está vinculada con *Michael Kohlhaas* y con la convicción, que recorre toda la obra kleistiana, según la cual verdad y verosimilitud no tienen por qué ir unidas. Como bien señala Gerhart Pickeroth (2001: 37-39), salvo modalidades ya consagradas como son, por ejemplo, los fragmentos románticos, las formas breves suelen tener una existencia difícil dentro del sistema literario. Raramente se les reconoce una vida propia, o bien se las considera deudoras de narraciones más extensas o bien se las ve como formas en estado embrionario, a la espera de un posterior desarrollo. Sin embargo, las prosas breves de Kleist disfrutaban de una cierta autonomía, se relacionan con la narrativa del autor, pero no en inferioridad de condiciones, sino a través de un diálogo intertextual del que surge otra mirada sobre una misma realidad, otro enfoque.

Este perspectivismo no es casual. La obra de Kleist tiene su origen en la decepción que le provoca el descubrimiento de que en este mundo no podemos acceder a la verdad y de que, por tanto, debemos conformarnos con meras ópticas; surge de la llamada *Kant-Krise*, una crisis que en el ámbito de la historia literaria ha quedado simbolizada por las palabras que Kleist dirigía a su prometida Wilhelmine von Zenge en la carta de 22 de marzo de 1801: «Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün...» (DKV 4: 205). Con independencia de la autenticidad y envergadura que se conceda a la «crisis kantiana»,⁵ entre la crítica especializada existe total acuerdo en que a esta sacudida no solo debemos la obra literaria de Kleist, sino sobre todo la disposición a la duda que la atraviesa. Tras la desazón por la evidencia de que el mundo es un enigma, la búsqueda de la verdad se convierte en el tema central de la obra de Kleist (Stephens en Müller-Salget, 2002: 131). La verdad en términos absolutos deja de interesarle, pero no así las «verdades particulares» que rigen las relaciones entre amantes, por ejemplo, como ocurre en *Der Zweikampf* o entre individuo y estado,

4. Desde que los textos de las *BA* han centrado la atención de la crítica (de una forma muy manifiesta a partir de los años noventa del siglo pasado) la cuestión genérica ha estado muy presente. El marbete de «anécdota» tampoco está exento de problemas, tanto por el cruce de factualidad y ficcionalidad al que remite el subgénero anecdota como por el hecho de que en las anécdotas kleistianas parece que siempre pesan más los hechos excepcionales que las personalidades singulares. Cf. Heinrich von Kleist (1990-1997): *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Ed. de Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns y Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, IV, pp. 914-917. Todas las referencias a esta edición se citarán con las siglas DKV, acompañadas del número de volumen.

5. La llamada *Kant-Krise* es uno de los episodios más controvertidos de la biografía de Kleist. Mientras que unos consideran que, a principios de 1801, Kleist sufrió una crisis de orden epistemológico y, entre otras cosas, se preguntan qué obra de la entonces nueva filosofía kantiana pudo desencadenarla, es el caso, por ejemplo, de Bernhard Greiner (2000: 1-15), otros estudiosos consideran que Kleist «escenificó» una crisis para poder seguir su inclinación artística. Cf. Schmidt (2003: 12-16).

como es el caso de *Michael Kohlhaas*, por dar otro ejemplo. El naufragio de la verdad única se corresponde con una creciente sensibilidad por lo discrepante y contradictorio. Kleist desconfía profundamente de que para determinados conflictos solamente exista una solución (Müller-Salget, 2002: 135). Y justamente nuestras historias breves son una atalaya perfecta para poder observar este Kleist escéptico ante cualquier forma de univocidad. Son, además, historias divertidas, ligeras, frívolas, que muestran la otra cara de su narrativa terrible y laberíntica.

*Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug*⁶ parece decirnos que toda la seriedad del conflicto en el que se halla atrapada la marquesa de O... podría haberse ahorrado si alguien como la princesa napolitana de la historia breve le hubiese tramado una buena novelita: *ein kleine[r] Roman*. En lugar de poner el temerario anuncio en el periódico, Julietta hubiese podido dar a luz sin escándalo público. De hecho, en *Die Marquise von O...* esta vía ya se esboza mediante el personaje de la comadrona, una mujer que habla con conocimiento de causa *von jungen Blut und der Arglist der Welt* (DKW 3: 164) y que tranquiliza a la marquesa y le explica, sin prejuicios morales, cómo podrá evitar las habladurías: «Die Hebamme beruhigte sie. Sie versicherte, daß das Wochenbett noch beträchtlich entfernt wäre, gab ihr auch die Mittel an, wie man, in solchen Fällen, dem Leumund der Welt ausweichen könne, und meinte, es würde noch Alles gut werden» (DKW 3: 165). En la historia breve, este papel de mujer práctica que no hace aspavientos de nada lo interpreta la princesa de St. C..., la cual hace los mínimos reproches a Franzeska N., que se ha quedado embarazada, e inmediatamente maquina una ingeniosa intriga a fin de protegerla. La relación madre-hija que se esboza en *Sonderbare Geschichte* —la princesa es para Franzeska *ihre zweite Mutter*— no podría ser más distinta de la que Kleist desarrolla en *Die Marquise*. No es que la coronela no sepa fingir, al contrario, pero sus farsas van destinadas a atrapar a la hija en la mentira; incapaz de creer en la inocencia de Julietta, la somete a uno de aquellos interrogatorios típicos de Kleist en los que el que interroga hace falsas imputaciones al interrogado para ver como este reacciona.⁷ Por su parte, la marquesa nunca habría aceptado protegerse con una tapadera como la que inventa la princesa de la historia breve, porque Kleist, en la *Novelle*, construye un personaje puro que, con la fuerza que le da el orgullo de la inocencia, consigue separarse de su familia de origen y aprende a conocerse mejor: «Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte empor» (DKV 3: 167). En cambio, en *Sonderbare Geschichte*, no tenemos el perfil de la heroína kleistiana, moralmente ejemplar y dispuesta a defender su posición en un mundo dominado por la hipocresía y la doblez. Si bien dos superlativos subrayan que Franzeska N. fue vilmente engañada —*auf das abscheulichste und unverantwortliche betrogen*—, el narrador no duda en calificarla de *junge Sünderin*. Franzeska N. no solo

6. Debido a la brevedad del texto (DKV 3: 368-371), en adelante las citas aparecerán en cursiva, sin aludir al número de página.

7. Sobre el significado de los «Kleist-Verhöre», *vid.* Müller-Salget (2002: 140 y ss.).

sigue al pie de la letra el plan que le traza su protectora, sino que parece que interpreta con desparpajo el papel que esta le ha asignado en la novelita hasta el final: de regreso de Venecia, madre de un hijo ilegítimo y viuda sin haberse casado jamás, y después de que haya salido a la luz el engaño que la protegía, ella continúa inmutable llevando el nombre de su supuesto difunto marido.

Sonderbare Geschichte parodia irónicamente *Die Marquise von O...* Buena parte de las situaciones y expresiones que Kleist utiliza en la historia breve son citas de la *Novelle* y justamente estos préstamos que el autor se hace a sí mismo ponen de manifiesto la alternativa juguetona y desenfadada que este propone en el texto breve. Lógicamente, en este juego de correspondencias, no podía faltar una escena de desmayo, pero, en lugar de la ominosa pérdida de conocimiento de la marquesa, Franzeska sufre un desmayo al saber que su inexistente marido ha muerto ahogado y, a pesar del síncope, continúa hablando.⁸ Lejos del conflicto militar, del deseo bestial y de la pulsión incestuosa que atacan a la marquesa, *Sonderbare Geschichte* abre un espacio de soluciones ligeras y graciosas por la vía estética: para ello basta con tener *Witz und die erforderliche Erfindung*. Y es evidente que ambos requisitos los tiene la princesa napolitana, pero también Kleist, que, para acallar a los incrédulos, procura que su invención quede bien ubicada en las coordenadas históricas: en 1788, antes de la Revolución francesa, el parisino vizconde de C. seduce a Franzeska durante un viaje por Italia; 1793, punto álgido del terror jacobino, el vizconde visita de nuevo Nápoles y accede a casarse con Franzeska; la pareja regresa a Francia en 1802, cuando Napoleón ya es cónsul vitalicio. La terrible historia de la marquesa, en cambio, tiene lugar durante una guerra indefinida –*bei der... Krieg* (DKW 3: 143)– porque, como señala Antonia Fonyi, no importa qué guerra, la guerra está dentro de las familias violadas (1997: 21).⁹

Podríamos pensar que la facilidad con la que se resuelve el conflicto en *Sonderbare Geschichte* se debe al hecho de que aquel tiene lugar entre personas que no están unidas por lazos de sangre: la princesa napolitana no es la madre de Franzeska, el texto dice que es su protectora, su benefactora, como una segunda madre y también, una amiga. La hipótesis sería plausible si no fuese porque no existe en la obra de Kleist una estructura familiar, sea del tipo que sea, que escape a la división, a la dispersión o a la destrucción. Precisamente una de las historias familiares más terribles es la que se narra en *Der Findling*: Paolo, hijo del anciano mercader Piachi, muere y su lugar pasa a ocuparlo Nicolo, el adoptado. Nicolo desea a Elvire, la joven y casta esposa del mercader, y acaba abusando de ella. Elvire muere por los efectos del perverso comportamiento de Nicolo y este a manos de Piachi, quien, a su vez, acaba en la horca. El esquema trian-

8. Se diría que, en *Sonderbare Geschichte*, Kleist desarrolla el irónico epigrama que publicó en la revista *Phöbus* como reacción a la indignación de los lectores por su *Marquise von O...* y que reza así: «Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht! / Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu» (DKV 3: 414).

9. Ello sin menoscabo de las investigaciones de Heinz Politzer según las cuales «la guerra de...» podría ser la Segunda Coalición (1798-1800).

gular¹⁰ de esta trágica historia –para algunos, un estudio sobre el mal (Greiner, 2000: 349)–¹¹ aparece en *Der neuere (glücklichere) Werther*¹² despojado de toda malignidad. Más allá de lo profesional, el texto no desvela la relación existente entre el joven Charles C. y el anciano comerciante D. y su esposa, a la que el muchacho ama secretamente, pero sí que se explicita que Charles mantiene ocultos sus sentimientos porque se debe a su superior: «er [war] durch manche Bande der Dankbarkeit und Ehrfurcht an seinen Prinzipal geknüpft». A diferencia de Nicolo, Charles es noble de corazón y la única falta que se le puede achacar es inmediatamente valorada por la voz del narrador en primera persona –muy rara en la narrativa de Kleist–, que la califica de *Torheit*. La tontería en cuestión no puede ser más inocente: meterse en la cama de la señora aprovechando su ausencia. Este «ocupar el lugar del otro», que tan funestas consecuencias tiene en *Der Findling*,¹³ en el *Werther* kleistiano desencadena una escena hilarante: el anciano D. regresa inesperadamente de su viaje y coge por sorpresa a Charles durmiendo como un ángel –*sanft und ruhig geschlafen*– en el lecho de su esposa, a lo cual Charles reacciona queriéndose dar muerte «a la Werther», pero sin fallecer en el intento. El pasaje de máxima transgresión de *Der Findling* –Nicolo ocultándose en la habitación de Elvire con la intención de forzarla– aparece transformado en una escena de vodevil. Tal como hemos visto que ocurría en *Sonderbare Geschichte*, también aquí el conflicto, las penas de amor, se resuelve por la vía estética; en esto caso, nadie inventa una eficaz novelita, pero el final feliz se consigue gracias a un buen *coup de théâtre* (Pickerodt, 2001: 56): el tiro no da muerte al «nuevo Werther», sino al esposo de su amada, que al oír el disparo sufre un ataque de apoplejía, con lo cual Charles C. y la viuda del señor D. se pueden unir sin tener que arrastrar el peso de la culpa.

Der neuere (glücklichere) Werther forma parte del nutrido grupo de parodias del que fue objeto el *Werther* de Goethe desde su publicación en el año 1774. El juego con el héroe goethiano también está presente en *Der Findling*, que poco le falta para acabar con la misma frase de la obra de Goethe: aunque no es precisamente en calidad de amante desesperado como el lector ha conocido a Piachi, cuando va camino del patíbulo el narrador dice que *kein Priester begleitete ihn* (DKV 3: 283). Por su parte, la historia breve de Kleist, como trasunto de la novela de Goethe, apuesta abiertamente por la burla; su nuevo Werther no cabalga por los bosques en busca de sosiego, sino que se limita a dar un paseo pequeñoburgués por el jardín y cuando despierta en brazos de su amada comienza una carrera irrefrenable: «[B]eide lebten noch im Jahr 1801, wo

10. Recurrente en la obra de Kleist y en el caso de *Der Findling* mucho más complejo porque Nicolo es como el doble del noble Colino, que murió para salvar a Elvire de un incendio y ella nunca lo olvidó. Por tanto, antes de la llegada de Nicolo, entre Piachi y Elvire ya había un tercero. *Vid.* al respecto Zimmermann (1992: 163-169).

11. También Oesterle (1998: 176 y ss.) defiende que Nicolo es la representación del mal radical de ascendencia kantiana.

12. Debido a la brevedad del texto (DKV 3: 372 y ss.), en adelante las citas aparecerán en cursiva o entrecomilladas, sin aludir al número de página.

13. No solo el adoptado Nicolo ocupa el lugar de otro, la narración presenta una tupida red de substituciones que afecta tanto a Piachi como a Elvire. *Vid.* al respecto: Greiner (2000: 350 y ss.).

ihre Familie bereits, wie ein Bekannter erzählt, aus 13 Kindern bestand». Con este re-mate tan vital, por decirlo de algún modo, Kleist, al tiempo que ofrece una alternativa al desgraciado Werther goethiano y enlaza con el espectacular final de *Die Marquise von O...*, parece que también redime la falta de pasión en el matrimonio de *Der Findling*, un vacío que calladamente incide en la formación de la personalidad perversa de Nicolo.¹⁴

Tanto *Sonderbare Geschichte* como *Der neuere (glücklichere) Werther* no solo ofrecen soluciones desenfadadas de los conflictos en los que se hallan sus respectivos protagonistas, sino que también se presentan como historias verídicas, pretenden que lo más raro y extraño ha tenido lugar. Esta pretensión es, como ya lo sugiere el título, tema e hilo conductor de las tres historias que se cuentan en *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*.¹⁵ Cuando el anciano oficial dice que «die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit [ist]», es muy probable que Kleist esté citando con ligeros cambios unas palabras de Boileau-Despréaux¹⁶ y es seguro que repite una expresión que ya había utilizado en *Michael Kohlhaas*.¹⁷

Si nos fijamos en lo que se dice a propósito de la última de las historias que cuenta el oficial —un episodio que tuvo lugar durante la Guerra de Independencia de los Países Bajos—, que se trata de un hecho adecuado para el historiador, pero no para el poeta, *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* parece ocuparse de la conocida distinción aristotélica entre historiografía y poesía: ambas deben ser verosímiles, pero mientras una tiene como objeto lo que realmente fue; la otra, aquello que podría ser. Sin embargo, el texto de Kleist anuncia y desmiente a la vez el paradigma aristotélico, porque precisamente con la tercera historia de *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* transforma en un tema de poesía un capítulo perteneciente a la investigación histórica.¹⁸ La voz de Aristóteles tampoco es atendida en las dos historias precedentes, puesto que como poesía presentan un claro déficit de verosimilitud. Kleist juega a confundir, pero el *divertimento* de *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* se aprecia en toda su dimensión si se tiene en cuenta que su autor está bromeando con una de sus convicciones más profundas, a saber: que en el caso de que exista una verdad, la razón escrutadora que pide pruebas y demostraciones no tendrá acceso a ella. El embarazo de la marquesa de O... es totalmente inverosímil, es totalmente inverosímil que la Littegarde de *Der Zweikampf* no se haya acostado con Jacob Barbarroja, pero ambas dicen la verdad y nadie les da crédito por falta de pruebas, y esta incredulidad pone de manifiesto que reina entre los humanos una desconfianza suprema. En cambio, las inverosímiles historias que explica el oficial, conocido porque nunca incurría en falsedades, son historias de las que él mismo dice, con evidente dominio del tópico del exordio, que no espera que nadie se las crea. Y, efectivamente, nadie se las cree: los que le escuchan tienen que hacer grandes esfuerzos

14. Al respecto, *vid.* Schmidt (2003: 260 y ss.).

15. Debido a la brevedad del texto (DKV 3: 3376-379), en adelante las citas aparecerán en cursiva o entrecorridas, sin aludir al número de página.

16. «Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable». Al respecto, *vid.* Schmidt (2003: 264).

17. *Cf.* DKV 3: 134.

18. Atribuido falsamente a Schiller (DKV 3: 943).

para no reírse. Sin embargo, esta incredulidad es inocua, aligera, aunque solo sea por momentos, del peso de vivir en un mundo cuya frágil construcción, Kleist, en sus obras mayores, no cesa de recordar.¹⁹

BIBLIOGRAFÍA

- BREUER, I. (ed.) (2009): *Kleist Handbuch. Leben- Werk-Wirkung*, Stuttgart, Metzler.
- FONYI, A (1997): «Pròleg», en H. v. Kleist: *La marquesa d'O i altres narracions*. Trad. de Feliu Formosa, Barcelona, Destino, pp. 9-43.
- GREINER, B. (2000): *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen/Basel, Francke.
- KLEIST, H. von (1990-1997): *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Ed. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns y Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- MÜLLER-SALGET, K. (2002): *Heinrich von Kleist*, Stuttgart, Reclam.
- OESTERLE, G. (1998): «Der Findling», en W. Hinderer (ed.): *Interpretationen. Kleists Erzählungen*, Stuttgart, Reclam, S. 157-180.
- PICKERODT, G. (2001): «Kleists kleine Formen im Spiegel seiner großen. Zur Dramaturgie des Anekdotischen», en E. Locher: *Die kleinen Formen in der Moderne*, Innsbruck/Viena, Studienverlag, S. 37-56.
- SCHMIDT, J. (2003): *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SCHULZ, G. (2007): *Kleist. Eine Biographie*, München, C.H. Beck.
- ZIMMERMANN, H. D. (1992): «Kleists “Der neuere (glücklichere) Werther”», en H. L. Arnold (ed.): *Heinrich von Kleist. Text + Kritik*, München, Edition text+kritik, S. 163-169.

19. Otro aspecto digno de análisis sería el encuentro social que Kleist presenta en *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* que, salvando las distancias, parece una réplica en miniatura de las *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795), inspiradas a su vez en el *Decamerón*. Como el texto de Goethe, el de Kleist también presenta un marco y unas narraciones internas e igualmente comparte con las *Unterhaltungen* la preocupación por la verosimilitud literaria. Sin embargo, ambos textos parecen bifurcarse en lo que respecta al ideal de sociabilidad que esbozan. Mientras que Goethe logra salvar el arte de la conversación, Kleist presenta al oficial que cuenta las historias como alguien que evita el intercambio de opiniones, que se mantiene distanciado del grupo y cuando su público quiere conocer más detalles contesta con cortantes monosílabos y finalmente le espeta un «he dicho». Parece, pues, que se adivina en el breve texto de Kleist un eco de la concepción del lenguaje que despliega en muchos de sus escritos (especialmente en *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*) y en los que se pone de manifiesto que, para él, hablar es casi como guerrear.

HEINRICH VON KLEISTS REISEN UND REISEBRIEFE

Berta Raposo
Universitat de València

«Das Leben nennt der Derwisch eine Reise, und eine kurze». So lässt Kleist seinen Prinzen Friedrich von Homburg sprechen (IV. Akt, 3. Szene), als dessen Schicksal noch zwischen Todesurteil und Begnadigung schwebt. Abgesehen davon, dass im Fall Kleists der Hinweis auf die Kürze wie eine Prophezeiung klingt, so ist und war der Vergleich des Lebens mit einer Reise ein Gemeinplatz nicht nur der Weltliteratur, sondern der Volksweisheit im Allgemeinen, und nicht besonders originell. Aber Kleist hat sich mehrmals dieses Gemeinplatzes bedient. In folgendem Passus eines Briefs an seine Schwester Ulrike äußert er sich über seine fixe Idee eines Lebensplans

Ein Reisender, der das Ziel seiner Reise, und den Weg zu seinem Ziele kennt, hat einen Reiseplan. Was der Reiseplan dem Reisenden ist, das ist der Lebensplan dem Menschen. Ohne Reiseplan sich auf die Reise begeben, heißt erwarten, daß der Zufall uns an das Ziel führe, das wir selbst nicht kennen. Ohne Lebensplan leben, heißt vom Zufall erwarten, ob er uns so glücklich machen werde, wie wir es selbst nicht begreifen.

An Ulrike von Kleist, Mai 1799 (Kleist, 1964: 30)

Abgesehen von diesen eher banalen Vergleichen, kann man im Allgemeinen feststellen, dass in Kleists Werk das Reisen keine nennenswerte Rolle spielt. Die meisten seiner Dramen und Erzählungen zeichnen sich durch eine merkwürdige Ortslosigkeit aus. Der Schauplatz der Handlung ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, oft irre-

* El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación del MINECO FFI2010-17906 «Imágenes y estereotipos españoles en libros de viaje alemanes. Evolución histórica entre realidad y ficción interculturales».

levant. Seine Figuren sind auch keine Reisenden, anders als etwa bei Novalis oder Eichendorff. Trotzdem (oder gerade deswegen) entbehrt es nicht des Interesses, sich nach dem Sinn und Zweck der Reisen im Leben eines Dichters zu fragen, der in einer Zeit gelebt hat, in der die Reisekultur und ihre literarische Verarbeitung einen starken Aufschwung genommen haben.¹ Obwohl die Kleistforschung immer unüberschaubarer wird und nicht erst anlässlich des 200jährigen Todestags uferlose Ausmaße erreicht hat, ist es nicht abwegig zu behaupten, dass seine Reisetätigkeit bisher kaum Beachtung gefunden hat, zumindest nicht in umfassender systematischer Form,² nicht einmal im jüngst (2009) erschienenen *Kleist-Handbuch*. Es scheint daher geboten, einen kurzen Blick auf das Thema zu werfen in Form einer knappen Skizze der wichtigsten Kleistischen Reisen und einer Auswahl der Briefstellen, in denen er sich darüber äußert; obwohl Kleists Briefe aufgrund der misslichen Überlieferungslage kaum der Erhellung dienen (Müller-Salget/Ormanns, 1997: 525), manchmal eher der Verdunkelung wie im Fall der berühmten und heute noch als geheimnisvoll geltenden Würzburger Reise. Sie gehören zur Mythenbildung Kleists, sowie die Zeugnisse der Zeitgenossen in den von Helmut Sembdner zusammengestellten *Lebensspuren*, die in diesem Kontext auch Auskunft geben können. Das ist wohl die einzige Möglichkeit, an das Randthema «Kleist als Reisender» in einer ersten Annäherung heranzugehen.

Zuerst ein untypisches Zitat aus einem Reisebrief an seine Braut:

Zuweilen bin ich auf Augenblicke ganz vergnügt. Wenn ich so im offenen Wagen sitze, der Mantel gut geordnet, die Pfeife brennend [...], tüchtige Pferde, guter Weg, und immer rechts und links die Erscheinungen wechseln wie Bilder auf dem Tuche bei dem Guckkasten – und vor mir das schöne Ziel, und hinter mir das liebe Mädchen – und in mir Zufriedenheit – dann, ja dann bin ich froh, recht herzlich froh.

An Wilhelmine von Zenge, September 1800 (Kleist, 1964: 85)

Ein reisefroher Kleist? Der Eindruck trügt. Er hat im Laufe seines Lebens zahlreiche, oft ins Chaotische laufende, manchmal erzwungene Reisen unternommen. Aber am Anfang steht eine geordnete, pflichtmäßige Reise. Im März 1793, in der Zeit des Rheinfeldzugs gegen das revolutionäre Frankreich, zieht er als Gefreiterkorporal von Frankfurt an der Oder bis zum Winterquartier seines Regiments in Frankfurt am Main. Sein frühester überlieferter Brief beginnt mit einer langen Beschreibung dieser Reise, auf die ich später eingehen werde. Diese Art des Reisens wird bei ihm eine Ausnahme bleiben. Auch eine Ausnahme sind die Vergnügungsreisen in Familienbegleitung nach Sagard auf Rügen (Sommer 1796) und ins Riesengebirge im Juli 1799, beide als touristische Unternehmungen zu betrachten. Bald wird Kleist die militärische Laufbahn abbrechen und nach einer kurzen Studienzeit an der Universität Frankfurt an der Oder ein

1. Man könnte sogar, wie Uwe Hentschel, von einem «Paradigmawechsel» sprechen (Hentschel, 1999: 15).

2. Schmelzer (2011: 127-137) bringt im Kapitel «Reisen, reisen...» eine Auswahl von Kleists wichtigsten Reisen als Beispiel für seine unruhige Lebensphase zwischen 1800 und 1803.

unruhiges unstetes Leben beginnen. Mit Ausnahme von Frankfurt an der Oder, Berlin, Königsberg und Dresden ist er an keinem Ort kaum länger als ein halbes Jahr geblieben. Aber diese ständigen Ortswechsel (man kann sie nicht immer als eigentliche Reisen bezeichnen) gehorchten kaum einem wohldurchdachten Plan.³ Es waren keine Bildungsreisen und keine Geschäftsreisen –wohl mit Ausnahme der Würzburger Reise-, was nicht heißen soll, dass sie fern von Bildungs- oder Geschäftszwecken wären. Die erste Schweizreise (1802) mit dem Aufenthalt am Thuner See erweckt einen trügerischen Eindruck der Idylle; die zweite (1803) war mit noch weiteren Reisen verbunden. Denn der Höhepunkt der Unrast wurde gerade in diesem Jahr erreicht: Von Dresden ausgehend, reiste er über Leipzig nach Bern und Thun, dann (zum Teil zu Fuß) nach Bellinzona und weiter bis Mailand. Die Rückreise verlief über Thun, Bern, Waadtland mit Abstechern nach Genf und Lyon.⁴ Weitere Ziele in diesem Jahr waren Paris, St. Omer und Boulogne sur mer, dann ging er zurück nach Paris, schließlich zurück nach Deutschland (Mainz). Das alles geschah in einem Zeitraum von knapp sechs Monaten, und noch dazu mit den damaligen Verkehrsmitteln.

Einen ganz anderen Charakter hat die erzwungene Reise, die ihn 1807 nach Fort de Joux bei Pontarlier, dann nach Châlons sur Marne in die Kriegsgefangenschaft geführt hat. Auch in Zusammenhang mit dem Krieg stehen folgende zwei Reisen: 1803 die bereits erwähnte nach St. Omer und Boulogne sur mer mit der Absicht, sich der französischen Armee anzuschließen; und 1809 von Dresden nach Prag und Znaim, um mit konspirativen antinapoleonischen Kreisen Kontakt aufzunehmen; und als Schlachtenbummler in das Schlachtfeld von Aspern, wo die Österreicher einen strategisch belanglosen, propagandistisch aber wichtigen Sieg gegen Napoleon erfochten hatten.

Der Bildung wegen hat Kleist nie eine Reise unternommen, aber wenn er unterwegs war, hat er die sich anbietenden Gelegenheiten nicht verstreichen lassen. Seine Aufenthalte in Würzburg, Dresden und Paris, hat er zu ausgedehnten Besuchen in Gemäldegalerien und Bibliotheken genutzt. In Halberstadt hat er den alten Dichter Ludwig Gleim, in Göttingen, Halle und Leipzig renommierte Universitätsprofessoren aufgesucht und ihre Vorlesungen gehört, und somit sich auch die Gepflogenheiten der zu Zeiten Goethes aufgekommenen Bildungsreisen zu eigen gemacht.

Das sind nicht alle, wohl aber einige der wichtigsten Reisen in Kleists Leben. Oft ist das Fehlen eines klaren Ziels ihr Hauptmerkmal. Fünf Monate nach der Rückkehr aus Würzburg brach er zur ersten Pariser Reise auf, deren ursprüngliche Ziellostigkeit, sowohl was den Ort als auch was den Zweck betrifft, das typische Muster einer Kleistschen Reise abgeben könnte: Zuerst eine Fluchtreaktion vor den Widrigkeiten des Alltags. Nach dem Zeugnis seiner Schwester:

Nachdem Heinrich in Frankfurt studiert hatte, ging er nach Berlin und arbeitete unter Kunth. Das ging eine Zeitlang recht gut, bald aber war ihm dies und das

3. Nach Peter Michalzik gehorcht Kleists «Reisewut» (Michalzik, 2009: 220) paradoxerweise dem Impuls nach Sesshaftigkeit -in Berlin, Paris und der Schweiz-, der letzten Endes aber nie befriedigt wurde.

4. Nach Zeugnis von Wilhelm v. Schütz (Sembdner, 1992: 98 f.).

nicht recht, und er hatte schon öfter geäußert, das ginge nicht, er hielt das nicht aus, und er wolle eine Reise machen. Als nun eines Tages sein Vorgesetzter ihm ein langweiliges Buch von vielen Bänden mit dem Auftrage gab, es durchzulesen und ihm einen Bericht darüber zu machen, war sein Entschluß gefaßt, er wollte fort. (Sembdner, 1992: 46)

Dann eine allmähliche, scheinbar willkürgetriebene Herauskristallisierung des Ziels und des Zwecks:

Wohin – das wußte er selbst nicht, und schrieb mir: ich möchte nach Berlin kommen, Geld mitbringen, und dann wollten wir beraten, wohin es gehen sollte. Derweilen meldete er sich um einen Paß, man fragt ihn wohin? - und er antwortet nach Paris. Was wollen Sie da? - studieren - antwortet er, um etwas zu sagen. Man sprach nun viel darüber, und machte sich große Erwartungen von ihm und seinen Studien in Paris. (Ibidem)

Dann kam eine Ablenkung durch andere attraktivere Gegenstände auf dem Weg: «Wir reisten also ab. Zuerst bis Dresden. Da gefiel es ihm so sehr, daß er nicht fortzubringen war. Er sah die Gemälde, die Kunstwerke und lebte nur für die Kunst» (Sembdner, 1992: 46). Schließlich die Enttäuschung: «Wir richteten uns in Paris auf ein Jahr ein. Es gefiel aber Heinrich das ganze französische Wesen so schlecht, daß er nicht länger als vier Monate aushielt» (Sembdner, 1992: 48).

Wenn man Kleist selbst zu Wort kommen läßt, dann äußert er sich seiner Braut gegenüber in ähnlicher Weise und spricht zuerst von Flucht:

Liebe Wilhelmine, laß mich reisen. Arbeiten kann ich nicht, das ist nicht möglich, ich weiß nicht zu welchem Zwecke. Ich müßte, wenn ich zu Hause bliebe, die Hände in den Schoß legen, und denken. So will ich lieber spazieren gehen, und denken. Die Bewegung auf der Reise wird mir zuträglicher sein, als dieses Brüten auf einem Flecke.

An Wilhelmine von Zenge, 22. März 1801 (Kleist, 1964: 164)

Einen Monat später, als das Ziel und der Zweck der Reise bereits feststehen, be-reut er seinen Entschluss, bevor die Reise angefangen hat, fügt sich dann aber in das von ihm selbst herbeigeführte Schicksal:

Verzeihe mir diese Reise – ja *verzeihen*, ich habe mich nicht in dem Ausdrucke vergriffen, denn ich fühle nun selbst, daß die erste Veranlassung dazu wohl nichts, als eine Übereilung war. [...] Aber nun ist es unabänderlich geschehen und ich *muß* reisen. – Ach Wilhelmine, wie hätte sich mir noch vor drei Jahren die Brust gehoben unter der Vorempfindung einer *solchen* Reise! Und jetzt! [...] Aber nun will ich doch so viel Nutzen ziehn aus dieser Reise, wie ich kann, und auch in Paris etwas lernen, wenn es mir möglich sein wird.

An Wilhelmine von Zenge, 14. April 1801 (Kleist, 1964: 170)

Auf der Reise stellt sich die Ernüchterung bald ein:

Als ich in mein Vaterland war, war ich oft in Paris, und nun ich in Paris bin, bin fast immer in mein Vaterland. Zuweilen gehe ich, mit offenen Augen durch die Stadt und sehe – viel Lächerliches, noch mehr Abscheuliches, und hin und wieder etwas Schönes.

An Adolphine vonWerdeck, 29. Juli 1801 (Kleist, 1964: 203)

Nicht nur bei der Pariser Reise ließ er sich vom Zufall treiben. Andere, lustvollere Reisen waren auch auf diese Art und Weise entstanden, wie Heinrich Zschokke es für den ersten Schweiz-Aufenthalt bezeugt: «Heinrich von Kleist und Ludwig Wieland begleiteten mich bis Aarau. Wir wanderten zu Fuß, und abenteuereten einige Tage lang, in ziemlich poetischer Lust, durch Täler und Wälder umher, wohin uns das Ohngefähr trieb» (Sembdner, 1992: 62).

Nicht so sehr Ziellosigkeit, sondern Spontanität spricht aus einem fremden Zeugnis über eine Reise in den Harz 1798 in Begleitung von drei musizierenden Offizierskollegen:

Einst kam das Quartett auf die Idee, als reisende Musikanten, einen Ausflug in den Harz zu machen. Wie gedacht, so getan. Ohne einen Kreuzer mitgenommen zu haben, wurde in Dörfern und Städten gespielt, und nur vom Ertrage der Kunst gelebt. Der Erfolg war glänzend; man kehrte von der genialen Reise neu erfrischt und geistig belebt wieder heim. (Sembdner, 1992: 23)

So viel zum Versuch, die Art und Weise der Kleistschen Reisen zu charakterisieren. Dieses Bild kann ergänzt werden durch die während der Reisen geschriebenen Briefe. Seit der Würzburger Reise hatte er es sich angewöhnt, ausführliche, zahlreiche Berichte an Braut und Schwester zu liefern, die als Paradestücke der klassischen Reisebeschreibungen gelten können. Die für die Goethezeit typische Literarisierung des Privatbriefs erscheint hier in reinsten Form. Schon in seiner frühen Reiseperiode findet man diesbezügliche Tendenzen. Der oben erwähnte Brief an seine Tante Auguste Helene von Massow über die Reise zu seinem Regiment ist eine schlichte, etwas steife Beschreibung mit vielen typischen Elementen der zeitgenössischen Reiseberichte, z. B. Verknüpfung von Landschaft und Gefühl, als er beim Anblick eines Sonnenaufgangs sich an seine vor kurzem verstorbene Mutter erinnert:

[...] und in noch weiterer Ferne bemerken Sie die Berge die Sie aber gleichsam nur wie durch einen blauen Flor sehen. Über sie ging eben die Sonne auf! – (Sonderbar ist es was solch ein Anblick bei mir für Wirkungen zeigt. Tausend andere heitert er auf; ich dachte an meine Mutter und an Ihre Wohltaten. Mehr darf ich Ihnen nicht sagen. –)

An Auguste Helene von Massow, 13.-18. März 1793 (Kleist, 1964: 7)

Anekdoten über die Gefahren der Reise fehlen auch nicht: «Wir begegneten auf der Fahrt von Gotha nach Eisenach einem Menschen im tiefsten Gebürge, der uns mit einem Straßenräuber nicht viel Unähnliches zu haben schien. Er klammerte sich heimlich hinten an den Wagen» (Ibidem, Kleist, 1964: 6).

Hinweise auf historische Erinnerungsorte:

Wir kamen [...] über Lützen bei den Stein vorbei, welcher uns an den großen meuchelmördrisch gefallenen *Gustav Adolf* erinnerte, und endlich nach *Rippach*. Hier sah ich im Posthause den Stuhl auf welchem *Friedrich* nach der Bataille von Roßbach ausruhte. (Ibidem, Kleist, 1964: 5)

Eine gewisse Naivität (Kleist ist erst 15 Jahre alt, als er diesen Brief schreibt) äußert sich in der gelegentlichen Unsicherheit seiner Wahrnehmungen:

Aus dem Fuldischen Postamt, kamen wir [...] in Fulda selbst an, die schönste, nein die angenehmste Stadt die ich je gesehen – (doch ich entsinne mich Ihnen Leipzig als die schönste angepriesen zu haben. Sie werden mir diesen Fehler verzeihen, den zuletzt weiß ich selbst das Schönste was ich gesehen habe nicht zu nennen). (Ibidem, Kleist, 1964: 7f.)

Dass er später diese Briefe als Übungen für sein sogenanntes Ideenmagazin zwecks der Ausarbeitung einer privaten Universaltopik benutzte, ist vielfach belegt (Schanze, 1994: 345). Ein gutes Beispiel dafür ist die Wiederkehr einer Vorliebe, die er bereits während der Würzburger Reise entwickelt hatte, nämlich die detaillierten Landschaftsbeschreibungen, in denen der Topikgebrauch einen breiten Raum einnimmt. Das zeigt sich besonders auffällig an der Anthropomorphisierung der Flüsse, die er mindestens aus Goethes Gedicht *Mahomet* kennen musste, als ein beliebtes Verfahren der Naturlyrik⁵. Im Plauenschen Grund auf dem Weg nach Würzburg hatte er über die Weißeritz –einen Zufluss der Elbe– geschrieben: «Die Weißritz stürzt sich gegen die Wand eines vorspringenden Felsens und will ihn gleichsam durchbohren. Aber der Fels ist stärker, wankt nicht, und beugt ihren stürmischen Lauf» (An Wilhelmine von Zenge, 4. September 1800) (Kleist, 1964: 80).

Beim Anblick des Mains in Würzburg entwickelte er das Bild weiter:

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

An Wilhelmine von Zenge, 11. Oktober 1800 (Kleist, 1964: 112 f.)

Dieses anthropomorphe Bild wiederholte er mit ähnlichen Worten in Bezug auf die Elbe während des langen Zwischenaufenthalts in Dresden auf dem Weg nach Paris:

5. Man denke auch an Hölderlins große Stromgedichte *Der Ister*, *Der Neckar*, *Der Rhein*, *Die Teck*.

Der Strom verläßt plötzlich sein rechtes Ufer, und wendet sich schnell nach Dresden, seinen Liebling zu küssen. [...] Er wendet sich bald zu dem rechten bald zu dem linken Ufer, als würde die Wahl ihm schwer, und wankt, wie vor Entzücken, und schlängelt sich spielend in tausend Umwegen durch das freundliche Tal, als wollte er nicht in das Meer.

An Wilhelmine von Zenge, 21. Mai 1801 (Kleist, 1964: 179)

Aber am Rhein bei Mainz lieferte er eine fast wortwörtliche Wiederholung der Mainbeschreibung. Diesmal ging der Brief an Karoline von Schlieben:

Pfeilschnell strömt der Rhein heran von Mainz und gradaus, als hätte er sein Ziel schon im Auge, als sollte ihn nichts abhalten, es zu erreichen, als wollte er es, ungeduldig, auf dem kürzestem Wege ereilen – aber ein Rebenhügel (der Rheingau) tritt ihm in den Weg und beugt seinen stürmischen Lauf, sanft aber mit festem Sinn, wie eine Gattin den stürmischen Willen ihres Mannes, und zeigt ihm mit stiller Standhaftigkeit den Weg, der ihn ins Meer führen wird – und er ehrt die edle Warnung und gibt, der freundlichen Weisung folgend, sein voreiliges Ziel auf, und durchbricht den Rebenhügel nicht, sondern umgeht ihn, mit beruhigtem Laufe dankbar seine blumigen Füße ihm küssend.

An Karoline von Schlieben, 18. Juli 1801 (Kleist, 1964: 190 f.)

Diese liebgewordene Formulierung, die sicherlich nicht frei von mitschwingenden privaten Hintergedanken ist (die Gattin, der Mann), kehrt noch in einem Briefe an Adolphine von Werdeck wieder. Es ist bemerkenswert, dass die geradezu exzessive Wiederholung von Topoi nur in diesen frühen Briefen (etwa bis 1803) vorkommt. Kleist hat später von diesem Ideenmagazin kaum Gebrauch gemacht, und sobald er eine eigene dichterische Sprache gefunden hatte, hörte er mit der poetischen Adaption und Überformung von «Wirklichkeit» in seinen Briefen auf (Müller-Salget/Ormanns, 1997: 528). Seine Reisebeschreibungen gehen damit zu Ende, und in seinen dichterischen Werken kehren sie nicht wieder. Er hatte sie nicht mehr nötig. Seine persönlichen Reisen gingen aber weiter.

BIBLIOGRAPHIE

- HENTSCHEL, Uwe (1999): *Studien zur Reiseliteratur am Ausgang des 18. Jahrhunderts. Autoren – Formen – Ziele*, Frankfurt am Main et al., Peter Lang.
- KLEIST, Heinrich v. (1964): *Briefe 1793-1804*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv Gesamtausgabe 6).
- MICHALZIK Peter (2011): *Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher*, Berlin, Propyläen.
- MÜLLER-SALGET, K. und S. ORMANN (eds.) (1997): *Briefe von und an Heinrich von Kleist*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- SCHANZE, Helmut (1994): «Romantische Rhetorik», in H. Schanze (ed.): *Romantik-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 336-350.

- SCHMELZER, Hans-Jürgen (2011): *Heinrich von Kleist. Deutschlands unglücklichster Dichter. Sein Leben, seine Persönlichkeit, sein Werk*, Stuttgart/Leipzig, Hohenheim.
- SEMBDNER, Helmut (1992): *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, Frankfurt am Main / Leipzig, Insel.

LA HUELLA DE KLEIST EN LA NARRATIVA DE FRIEDRICH HALM

Olga García
Universidad de Extremadura

Bajo el pseudónimo Friedrich Halm se encubre Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellingshausen, nacido en Cracovia en 1806, un aristócrata y alto funcionario nombrado prefecto de la Biblioteca de la Corte de Viena, intendente general de los dos teatros de la Corte, miembro de la Academia de las Ciencias y de la Cámara de los Nobles.

Fue su posición, pero también la constante inseguridad con respecto a su talento literario, lo que le llevó a adoptar el pseudónimo de Friedrich Halm.

En vida alcanzó celebridad por sus obras dramáticas, inspiradas buena parte de ellas en Lope de Vega; mientras que su obra narrativa breve, compuesta únicamente por tres títulos, fue relegada por el propio autor. Tan solo la *Novelle Die Marzipan-Lise* se publicó en la revista de Karl Gutzkow *Unterhaltungen am häuslichen Herd* en el año 1856, es decir, en vida del autor, y tuvo el destino de la mayoría de las narraciones y *Kalendergeschichten*: fue leída y olvidada.

Sin embargo, si el nombre de Friedrich Halm no ha caído totalmente en el olvido, ha sido gracias a esta *Kriminalgeschichte* con tintes propios de la narrativa fantástica.

Los escasos estudios sobre la obra en prosa de Halm señalan, sin excepción, la limitada fantasía creadora del autor, pero por el contrario, su don para combinar motivos, ideas y situaciones procedentes de sus profundas lecturas. En su correspondencia con Michael Enk von der Burg, quien fue su maestro en el *Stiftsgymnasium* de Melk, Halm le revela su dificultad para encontrar argumentos y este trata de encaminar sus pasos con recomendaciones del tipo: «Stoffe müssen Sie nicht suchen; nur Titel

bearbeiteter Stoffe. Um die vage Phantasie auf etwas zu fixieren; mehr soll es nicht leisten».¹

Sus tres únicas narraciones, *Die Marzipan-Lise* (1854), *Die Freundinnen* (1860) y *Das Haus an der Veronabrücke* (escrita entre 1862 y 1864), apenas participan de la corriente estética del Realismo, como tampoco presentan concomitancias con la prosa de contemporáneos, piénsese en Grillparzer o Stifter. Friedrich Halm permanece anclado en tradiciones estilísticas anteriores; en su narrativa, la impronta sigue siendo la de Achim von Arnim, E. T. A. Hoffmann, pero sobre todo la de Kleist. En ella da muestras de su talento para reproducir motivos, así como de un marcado eclecticismo, pero a la vez destaca una depurada técnica a la hora de articular las narraciones; Halm sigue un esquema dramático y demuestra con ello ser con creces mejor dramaturgo en los relatos que en sus piezas teatrales.

De Friedrich Halm se sabe que era no solo un versado lector, sino un profundo estudioso de Shakespeare y Schiller. Entre sus pecados literarios de juventud figura el haber tratado de escribir *Gedichte* a lo Schiller. Y en este contexto, un testimonio del autor puede resultar revelador para explicarnos su posterior proceder:

Wie wir jungen Leute gewöhnlich von der Bewunderung zum Versuchen der Nachahmung nur einen Schritt zu tun haben, so kam ich bald zu dem Gedanken, ein dem «Lied von der Glocke» nachstrebendes Gedicht zu versuchen (Reinecke, 1912: 23).

Tras abandonar tales intentos, que al final apenas tuvieron repercusión, comenzó una carrera dramática que le situó entre los dramaturgos austriacos de mayor éxito de mediados del siglo XIX.

No sin reparos decide probar un nuevo género; pero eso sí, siguiendo la pauta de un modelo, el de la *Novelle*, y además tras las huellas del que consideraba el maestro en el género, Kleist. En su carrera literaria, Halm siempre tuvo el afán de moverse entre formas reconocidas como ejemplares, cabría decir canónicas, mientras que la pretensión de lograr cierta originalidad parece resultarle irrelevante.

Así, varios son los motivos y la problemática que Halm combina y acuña en sus tres *Novellen*; aparecen sin borrar el sello originario, que no es otro que el de Kleist. Por ejemplo, la ira y la necesidad de venganza que sufre Michael Kohlhaas a causa de su amancillado sentido de la justicia tiene su correspondencia en el personaje de *Das Haus an der Veronabrücke*. Este mismo motivo, el de la venganza, también presente en *Die Marzipan-Lise*, recuerda, aunque su tratamiento sea distinto, a *Das Bettelweib von Locarno*. También los títulos (*Die Marzipan-Lise*/*Das Bettelweib von Locarno*) muestran una coincidencia: ambos contienen dos figuras femeninas sobre las que recaerá el papel sancionador de Némesis.

1. Briefwechsel zwischen Michael Enk von der Burg und Eligius Freih. Von Münch-Bellinghausen (1890). Viena, Kessinger Publishing, 32.

A su vez, en el relato *Die Freundinnen*, es sintomática la influencia motivica de Kleist, no tanto por la inclusión del motivo del embarazo inconsciente, que consideramos más bien una constante temática de la literatura europea, sino por el motivo de la seducción que recuerda a *Die Marquise von O...*; si en Kleist la catástrofe se produce por un desmayo, en Halm se debe a un aturdimiento somnoliento.²

Pero si en lo tocante a los motivos las coincidencias parecen más que evidentes, en los aspectos formales y en la estructura de la acción, la deuda de Halm con Kleist es tan notoria que sitúa a este en la posición de sucesor, aunque en más de una ocasión se hace difícil eludir un enjuiciamiento que no incluya el calificativo de *imitador*.

Las tres únicas *Novellen* de Friedrich Halm poseen una ineludible coherencia en la acción y una extremada objetividad en el modo de presentación analítica. El autor mantiene el punto de atención en el foco que ha predeterminado. Desde la primera frase introduce al lector en su mundo. Tras haber dado las pinceladas necesarias para que pueda entenderse quiénes son los personajes, empieza la acción, evitando cualquier matiz subjetivo. Sin desvíos, sin pausas, sin saltos, todo transcurre de forma consecuyente y todo se precipita a un ritmo imparable hasta el final.

Cabría pensar que Halm, al igual que Kleist, en primera instancia dramaturgo y hábil a la hora de trasvasar recursos propios del drama a la prosa narrativa, supo poner en práctica, con independencia de su antecesor, esa concisa composición de estructura dramática que da la marca característica a sus relatos. No obstante, parece más plausible que Halm, de quien sabemos su extremada falta de autoconfianza en cuanto a sus dotes literarias, intentase repetir la técnica de su maestro.

Este enjuiciamiento se confirma si se observa el parecido formal entre el comienzo de *Die Marzipan-Lise* y *Der Findling*.³

La *Kriminalgeschichte Die Marzipan-Lise* se basa en su suceso real: el asesinato en la ciudad de Graz de una anciana dama, la posterior huida del asesino a Hungría y la muerte del criminal en extrañas circunstancias. Este singular caso lo transforma Halm en una *Novelle* cuya trama detalla el ascenso y la caída de Franz (es decir, el asesino), así como sus planes en casa del comerciante Paul Horváth. Además, presenta un conflicto que recuerda también a *Der Findling*: el del joven extranjero sin recursos pero espabilado que es acogido en una casa pudiente, y allí inicia relaciones con la hija de su amo. El extranjero traerá la desgracia y cierta aparición fantasmagórica (me estoy refiriendo ahora a la *Novelle* de Halm) será la causante de la catástrofe. En este último punto, *Die Marzipan-Lise* también evoca a otra obra de Kleist ya mencionada *Das Bettelweib von Locarno*.

Die Marzipan-Lise, aparecida casi cincuenta años después de las *Erzählungen* de Kleist, parece casi un duplicado del estilo narrativo de este. Su autor sigue escripu-

2. Germán Garrido, en su tesis doctoral *La invención del término «Novelle». La fuerza de la sangre como texto ejemplar de la Novelle alemana*, tiene un espléndido estudio de esta obra de Halm. Y es posiblemente en la germanística española la única aproximación a la obra de Friedrich Halm.

3. El inicio de ambos textos aparece en un cuadro al final de este artículo.

losamente el modelo de su maestro en cuanto a *Satzbau* y *Satzstil*, pero ignorando la singularidad de la novelística de Kleist.

En más de una de las aportaciones a la obra de Kleist incluidas en este volumen se menciona esa estructura paradójica que tienen sus *Novellen*, también la referencia a un mundo ambiguo e indescifrable, en el que se encadenan el azar, el equívoco y el engaño, y en el que el desastre y el desenlace imprevisible son una constante. Kleist no ofrece a sus lectores ninguna clave que permita un esclarecimiento de lo extraordinario del acontecer en el que están imbuidos los personajes. Sin embargo, Halm ofrece de forma demasiado clara tales claves, como en el caso de *Die Marzipan-Lise*, donde en última instancia se acaba por recordar el dicho de la sabiduría popular «Dios lo ve todo» y, por tanto, ante toda culpa, ante todo pecado, es imposible esconderse. De ahí que el elemento aparentemente sobrenatural acabará siendo explicado como instrumento del que se vale la justicia divina.

Pero observando en paralelo el comienzo de *Der Findling* y el de *Die Marzipan-Lise*, cautelosamente preferimos no hablar de préstamo directo; sin embargo, sí de reproducción del mismo motivo. De imitación calificamos el modo y la frecuencia con que Halm emplea las formas participiales y las construcciones con *indem*. También desde el punto de vista estilístico, la prosa exageradamente hipotáctica delata la imitación. Bien es cierto que Halm incluso supera a Kleist en la longitud de las frases. Pero entre ambos hay una diferencia fundamental. Si el estilo de Kleist es contenido y concentrado, el de Halm a menudo se pierde en detalles, aunque sin llegar a ser prolijo.

A pesar de todas las semejanzas, nos resistimos a utilizar la palabra *plagio*. En cuanto a la repetición del motivo, pensamos más bien que el autor tomó inconscientemente como producto de su propia fantasía aquello que en realidad había conocido de otros a través de sus muchas lecturas.

Por otro lado, ¿por qué no pensar que, al igual que había hecho con la poesía en su juventud, no iba a tener una parecida forma de actuar con el arte narrativo? Es decir, la experimentación de la técnica tomando como modelo las *Novellen* de Kleist.

Cabría imaginar que Halm estudió exhaustivamente *Der Findling* y, años más tarde, cuando escribe *Die Marzipan-Lise*, vuelve a aparecer en su memoria, aunque de forma inconsciente, la obra de Kleist. Solo así sería explicable la coincidencia casi literal del comienzo de ambas *Novellen*. Si no, estaríamos ante un caso de plagio.

Y, justamente, el escrupuloso comportamiento demostrado por el autor en una ocasión ante una potencial sospecha de este tipo desmiente esta conjetura.

Su amigo y posterior editor Faust Pachler es quien refiere el siguiente hecho: Halm planeaba una composición con el título *Glück, Klage, Trost*; sin embargo, esta no vio nunca la luz, de hecho nunca fue concluida, dada la aparición de la colección *Kanzonen Totenkränze* (1828) de Joseph Christian von Zedlitz (1790-1862), que según Halm participaba de «dieselbe Tendenz» que su proyecto no terminado. Pachler detalla la renuncia del autor a seguir trabajando en esta composición con las siguientes palabras:

Aber so etwas nach Zedlitz! Um am Ende eines Plagiats beschuldigt zu werden. Der Freund wisse, wie ich stets auf das ängstlichste bemüht war, den geringsten Anschein eines solchen Diebstahls zu vermeiden, und dieses Motiv bewegt ihn, sein Unternehmen aufzugeben (Reinecke, 1912: 23-24).

En este sentido, queremos abogar por un caso de imitación o de préstamo semiinconsciente para explicar las evidentes sincronías en *Die Marzipan-Lise*.

Kleist, <i>Der Findling</i>	Halm, <i>Die Marzipan-Lise</i>
Antonio Piachi, ein wohlhabender Güterhändler in Rom, war genötigt, in seinen Handelsgeschäften zuweilen große Reisen zu machen. Er pflegte dann gewöhnlich Elvire, seine junge Frau unter dem Schutz ihrer Verwandten zurückzulassen.	Zu Wessprim in Ungarn lebte ... ein Kaufmann, namens Paul Horváth, in Wohlstand und Fülle des Gedeihens ... Das Bedürfnis, vorteilhafte Handelsverbindungen anzuknüpfen, hatte ihn in früheren Jahren genötigt, sich bald hier bald dort auf Märkten und Messen herumzureiben ..., so daß die Erziehung seiner einzigen Tochter Crescenzia und die Verwaltung seines verwaisten Haushalts monatelang der alten Margit, einer Base seiner verstorbenen Frau, überlassen blieb...
Er bemerkte, da er im Freien war, einen Knaben neben seinem Wagen, der ... in großer Gemütsbewegung zu sein schien. Piachi ließ halten; und auf die Frage: was er wolle? antwortete der Knabe in seiner Unschuld: er sei angesteckt; die Häscher verfolgten ihn, um ihn ins Krankenhaus zu bringen, wo sein Vater und seine Mutter schon gestorben wären; er bitte ... ihn mitzunehmen, und nicht in der Stadt umkommen zu lassen.	Er ließ eben ... sein Rößlein eine kleine Anhöhe im Schritt hinangehen ..., als er ... einen jungen Menschen gewahrte, dessen Haltung ... tiefe Erschöpfung und Niedergeschlagenheit ausdrückte ... Horváth, indem er die Zügel anhielt ..., warf ... die Frage hin, wie er heiße, was er bisher getrieben und ob er Zeugnisse seines Wohlverhaltens habe? Der Fremde ... berichtete ..., in Fünfkirchen sei er schwer erkrankt und durch Diebstahl ... seiner Habe beraubt worden ... und sitze nun hier und wisse sich nicht Rat noch Hilfe.
Piachi ... fragte ihn, ... ob er mit ihm reisen wollte? Der Junge ... sprach: 'o ja! sehr gern', ... so hob ihn Piachi ... in den Wagen, und nahm ihn an seines Sohnes statt mit sich nach Rom.	'ich will ihm für heute Nacht Herberge geben und morgen ... soll sich auch das Unterkommen finden! Sitz er auf!' ... Der junge Mann schwang sich an Horváths Seite, der nun sein Rößlein ... auf Wessprim zutreiben ließ.

Kleist, <i>Der Findling</i>	Halm, <i>Die Marzipan-Lise</i>
Er dankte späterhin einen Commis ab, mit dem er ... unzufrieden war, und hatte, da er den Nicolo, statt seiner, in dem Comtoir anstellte, die Freude, zu sehn, daß derselbe die weitläufigen Geschäfte, in welchen er verwickelt war, auf das tätigste und vorteilhafteste verwaltete.	... als Horváth dem jungen Mann zur Probe eine der vielen Rechnungen vorlegte, die ... durch den ... Tod seines Buchhalters in Unordnung geraten waren, zeigte sich bald, daß Franz Bauer den Verstorbenen nicht nur an Richtigkeit der Auffassung, ..., sondern auch an Kenntnissen weit übertraf, so daß Horváth sich auf der Stelle des jungen Mannes ... versicherte ... Die ... Leichtigkeit, mit der er die verwickeltsten Geschäfte gleichsam spielend bewältigte, ... machten ihn seinem Dienstgeber bald ganz unentbehrlich.

BIBLIOGRAFÍA

- HALM, Fr. (1982): *Die Marzipan-Lise*. Olten/Freiburg im Breisgau, Walter Verlag.
- KLEIST, H. (1984): *Verlobung in Sto. Domingo, Das Bettelweib von Locarno, Der Findling*. Stuttgart, Reclam.
- REINECKE, Ch. (1912): *Studien zu Halms Erzählungen und ihrer Technik*. Tübingen, Verlag von J.C.B. Mohr.
- VEDDA, M. (2009): *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires, Editorial Biblos.

BEMERKUNGEN ZUR KLEIST-REZEPTION IM EXPRESSIONISMUS

Peter Staengle
Universität Heidelberg

In einem von «Deutschlandradio Kultur» am 8. August 2011 ausgestrahlten Interview hat der Kleist- und Bühnenerpreisträger Martin Mosebach auf die Frage nach seinen literarischen Vorbildern geäußert: «Für mich ist Kleist kein literarisches Vorbild, aber er ist einer der einflußreichsten Autoren für das 20. Jahrhundert gewesen. Kleist zählt mit Büchner zu den Vorläufern des Expressionismus». Das war freilich ebenso zutreffend wie unverbindlich gesagt, ein Gemeinplatz, der sich mit einer Fülle von Zeugnissen unschwer belegen läßt. Einschlägig sind hierzu insbesondere die beiden umfangreichen Dokumentationen, Standardwerke der Kleistforschung, die wir Helmut Sembdner (1996; erstmals 1967) und Peter Goldammer (1976) verdanken. Der Blick auf das von ihnen versammelte Material darf indes nicht zu der Annahme verleiten, als habe die literaturwissenschaftliche Forschung die Kleist-Rezeption des Expressionismus schon hinreichend erschlossen. Das ist keineswegs der Fall. So taucht, um nur ein Beispiel zu nennen, in dem umfangreichen wie maßgeblichen Forschungsbericht zum Expressionismus, den Richard Brinkmann 1980 vorgelegt hat, der Name Kleist lediglich an zwei Stellen und nur *en passant* auf, einmal insignifikant, das andere Mal im Kontext der Vorläufer des expressionistischen Theaters zusammen mit Büchner, Strindberg und Wedekind. An dieser Forschungslage hat sich in den vergangenen drei Jahrzehnten praktisch nichts geändert, sieht man von einigen wenigen Ausnahmen ab: auf seiten der Kleistforschung die Überblicksarbeiten von Lütteken (2004) und in geringerem Maße Blamberger (1995), auf seiten der Expressionismusforschung – klammert man das intensiv bearbeitete Gebiet Kleist und Kafka aus – kaum eine Handvoll näherer Untersuchungen (besonders Ribbat, 1987; Pirsich, 1988). Die Erschließung der Spuren, die Kleists Texte in den Arbeiten der Expressionisten hinterlassen und provo-

ziert haben, ist ein noch weitgehend unbearbeitetes Feld. Es fehlt an detaillierten Einzeluntersuchungen, von einer monographischen Gesamtdarstellung ganz zu schweigen.

*

Das Thema expressionistische Kleist-Rezeption hat einen klaren zeitlichen Umriß. Sofern man den bloß heuristischen Wert von literarischen Epochenbezeichnungen konzidiert, darf man sagen, daß das «expressionistische Jahrzehnt» annähernd jenen Zeitraum umgreift, der von zwei Kleist-Gedenktagen markiert ist, nämlich 1911, dem 100. Todestag, und dem 150. Geburtstag im Jahr 1927. Der Beginn der expressionistischen Literatur fällt zeitlich ziemlich genau zusammen mit dem Anlaufen einer Gedächtnisindustrie, die wahre Triumphe feiern wird. Kleist, schreibt Robert Walser (1986: 259) rückblickend, «erlebte ums Jahr 1910 eine an exotisches Wachstum mahnende Auferstehung aus dem wenig oder überhaupt Nichtbekanntsein. [...] Er wurde lange unter- und plötzlich überschätzt.» Den Auftakt bildete 1910 die Einweihung des Denkmals in Kleists Geburtsstadt Frankfurt (ausführlich Lütteken, 2004: 286-291), nachdem es bisher lediglich einen 1848 enthüllten Denkstein und seit 1890 eine im Berliner Victoriapark errichtete Denkmalsherne gegeben hatte. 1911 zeigte sich der Kulturbetrieb, schon damals auf «runde» Jahreszahlen fixiert, dann auf Hochtouren, mit einer Flut von Zeitungsartikeln, zahlreichen Buchveröffentlichungen, Kleist-Gedichten (auch von expressionistischen Lyrikern wie Johannes R. Becher oder Paul Zech), einer Fülle von Gedenkveranstaltungen, der Entdeckung der *Penthesilea* für das Theater – kurz, wie Julius Bab 1915 (Lütteken, 2004: 350) bemerkte: «Als das Dezimalsystem die übliche Begeisterung für Kleists 100. Todestag entfachte, erlebte man viele dicke Bücher, Festaufführungen und sogar eine Kleiststiftung. Es schien überhaupt etwas wie eine Kleistmode im letzten Jahrzehnt umzugehen.»

Diese mit großem Aufwand betriebene Dichtermemorierung galt nun freilich nicht mehr der historischen Figur Kleist. Die ist in den Hintergrund getreten. Stattdessen hat man um das Jahr 1911 einen Kleist gefeiert, in welchem Leben und Werk miteinander verschmolzen worden sind, ein Amalgam bilden. Gefeiert und dabei konstruiert worden ist der Mythos Kleist. Vorbereitet hatte sich dies mit Erich Schmidts fünfbandiger Kleist-Ausgabe von 1904/06, die Kleist den Weg in den klassischen Kanon geebnet hatte. In dieser Position war es zur Verklärung Kleists als eines Genies nicht mehr weit.

Den zum Klassiker nobilitierten, mythisch überhöhten Kleist haben die unterschiedlichsten ideologischen und politischen Richtungen für sich in Anspruch genommen. Zum einen das deutsch-nationale Lager, für das die Berufung auf Kleist gleichbedeutend war mit dem kulturellen Hegemonialanspruch Preußens über die anderen, vor allem süddeutschen Länder des Reichs; Erich Schmidt, Berliner Lehrstuhlinhaber und Oberhaupt der «preußischen» Literaturwissenschaft, rühmte Kleist als Preußens größten Dichter. Ferner das dezidiert antipreußische Lager, das, wie etwa der Schriftsteller Kurt Eisner, der im Februar 1919 ermordete erste bayerische Ministerpräsident, in Kleist den Protest gegen alles Preußentum schlechthin verkörpert sah. Und nicht

zuletzt die Exponenten der, wenn man so will, «anti-politischen» Moderne: für sie repräsentierte Kleist eine reine, unbedingte, politisch nicht verrechenbare Künstlerexistenz; eine Ausnahme ist Carl Sternheim (1965: 315), der Kleist zeitlebens ablehnend gegenüberstand und ihn schlichtweg als «Abgott der Plüschkritiker» bezeichnet hat.

*

Um die disparaten intellektuellen und künstlerischen Strömungen, die 1909/10 zum Ausbruch gekommen sind und sich Geltung verschafft haben, unter einen Titel zu bringen, bietet es sich an, den Expressionismus als das Projekt eines Generationszusammenhangs zu begreifen, der in den vielfältigsten Ausprägungen auf die Kulturkrise zu Beginn des 20. Jahrhundert reagiert. Die Expressionisten, fast ausnahmslos junge Männer der Jahrgänge 1880 bis 1895, sind die Söhne der «Wilhelminischen Generation», einer Generation des Übergangs, die von dem Gefühl geprägt war, im Zuge der verschärften Industrialisierung anachronistisch zu werden, und dieses Gefühl mit einem enormen Erwartungsdruck auf ihre Söhne zu kompensieren versucht hat. Die Rebellion gegen diese Väter ist bekanntlich ein zentraler Mythos der expressionistischen Kunst. Gleichsam paradigmatisch inszeniert ihn Walter Hasenclevers (2010: 35) Drama *Der Sohn* von 1914. In II/2, dem ersten Auftritt des Vaters, muß der Sohn ihm gestehen, beim Abiturrexamen versagt zu haben. Darauf:

Der Vater geht zum Bücherschrank und wirft höhnisch die Bücher um: Anstatt diesen Unsinn zu lesen, solltest Du lieber deine Vokabeln lernen. [...] Was tust du den ganzen Tag? Du singst und deklamierst [...]. Nur du bist der Tagedieb in meinem Haus.

Der Sohn geht hin zum Schrank und stellt die Bücher wieder auf: Dein Zorn galt Heinrich von Kleist; er berührt das Buch zärtlich der hat dir nichts getan.

In der Zärtlichkeit der Berührung des Buchs deutet sich womöglich die Übergängigkeit von Kunst und Leben an, die von den Vätern als den Repräsentanten des Realitätsprinzips schroff dementiert wird. Und es kann als signifikant gelten, daß gerade in diesem Kontext Kleist figuriert.

Die Ideologie der Vätergeneration, durch und durch epigonal, war mit den Erfahrungen der Jungen nicht mehr kompatibel. Angesichts der Krise der Subjektivität, die um die Jahrhundertwende zunehmend verschärft in den Vordergrund trat, erwiesen sich die bürgerlichen Wertvorstellungen als erstarrt, der hochgehaltene Humanismus als entleert und die Kunst zu repräsentativen Zwecken degradiert. Das Rationalitätsprinzip erodierte, als die Eigengesetzlichkeit psychischer Vorgänge (Ich ist nicht Herr im eigenen Haus) und die Skepsis gegenüber der Sprache sich massiv Geltung verschafften, die Seele zum Widersacher der Wissenschaft wurde und der Wahnsinn eine positive Umwertung erfuhr. Der Relativismus der Werte entpuppte sich als Alltagserfahrung, und es spiegelte sich in ihr, was die Jungen in Nietzsches Deklaration vom Tod Gottes gelesen hatten.

An die Stelle aller dieser verlorengehenden Gewißheiten rückte die Kunst als die letzte metaphysische Tätigkeit. Nurmehr Kunst allein schien den Anspruch auf Authentizität zu befriedigen. Freilich nicht die Kunst der autoritären Vterwelt. Indem die expressionistische Generation sich als radikalen Gegenentwurf definierte, zugleich aber mit dem Dilemma konfrontiert war, einerseits anti-autoritär zu sein, andererseits nicht ohne Autoritäten auszukommen, griff sie, um sich eine Legimittsgrundlage zu verschaffen, auf verschüttete Traditionen zurück und konstruierte auf dem Wege einer Umwertung einen eigenen Kanon. Durchaus exemplarisch stellte Kasimir Edschmid (1978: 182) 1918 die Frage: «Gibt es eine Tradition, wo die Besten, so viele der Auserwählten im Wahnsinn erst, im Tod Erlösung fanden? Gibt es nicht die unsterblichen Namen?», um sie sogleich mit der Ahnenreihe Hölderlin, Büchner, Grabbe, Lenz, Hebbel, Kleist und Nietzsche zu beantworten. Und mit Nachdruck erklärte Herwarth Walden (1915: 98) in *Der Sturm*: «Uebrigens hat es noch früher einen Expressionisten gegeben, der hieß Heinrich von Kleist.»

Nietzsche hatte die Stichworte geliefert. Er wurde zum Gewhrshelfer für die Entdeckung des anti-bürgerlichen Kleist, der am *juste-milieu* der Kulturbourgeoisie tragisch zugrundegegangen war, wenn Nietzsche (1980: 352) im dritten Stück der *Unzeitgemssen Betrachtungen* schrieb: «Unsere Hölderlin und Kleist [...] hielten das Klima der sogenannten deutschen Bildung nicht aus; und nur Naturen von Erz wie Beethoven, Goethe, Schopenhauer und Wagner vermögen standzuhalten.» Diesen Faden weitergesponnen hat Ernst Stadler in seinem berühmt gewordenen Vortrag über die *Penthesilea*, 1909 in Straßburg zur Einleitung einer Rezitationsveranstaltung. Mit direkter Bezugnahme auf Nietzsche entwirft er anhand der Amazonentrgdie ein Kleistbild, in welchem Leben und Werk identisch geworden sind. Das Stück nennt er «eine ganz subjektiv gestaltete Seelentrgdie», «nichts als ein leidenschaftliches schmerzvolles Selbstbekenntnis», das als ein Werk der Dichtung in einem emphatischen Sinne unzeitgemäß war und erst mit Nietzsches Deutung der Geburt der Trgdie den ihm angemessenen Deutungsrahmen fand:

Von solchem Werke führte keine Brücke zu jenem verklärten Idealbild der Antike, wie es die klassische Dichtung Goethes und Schillers eben damals in Deutschland errichtet hatte. Vor dieser, von der Maßlosigkeit ihres Gefühls bis zum Wahnsinn fortgerissenen Heldin, verschwand jene Vorstellung von dem ruhmvoll Ausgeglichenen, versagte jene bequeme Winckelmannsche Formel von der schlichten Einfalt und der stillen Größe, die bis dahin die Welt der Antike zu umspannen schien (Stadler, 1983: 263-264).

Aus dieser Perspektive bewirkt die Verschmelzung von Leben und Werk, daß dem so konstruierten Kleist mrtyrerhafte Attribute zugeschrieben werden – ein Vorgang, der analog auch die anderen vom Expressionismus adoptierten Vorläufer betrifft. Biographie wird zur Leidensgeschichte umgedeutet, deren Insignien sind Kompromilosigkeit, Ablehnung, Isolation und Selbstmord. Die erste umfassende Darstellung, die diesem Muster folgt, gibt Wilhelm Herzog 1911 mit *Heinrich von Kleist. Sein Leben*

und sein Werk. Der Kritiker Herbert Jhering (Sembdner, 1996: 199) hat das voluminöse Buch als «philologisch oberflächlich» abgetan, vor allem aber moniert, Herzog zeige «nur das typische Bild eines abseitigen Menschen». Genau dies aber war an der Zeit. Die von Herzogs Monographie vorgezeichnete Deutung sollte sich bis weit in die zwanziger Jahre hinein fortsetzen, daraus hervorzuheben die beiden 1925 erschienenen Bücher von Arnold Zweig (*Lessing. Kleist. Büchner – Drei Versuche*) und Stefan Zweig (*Der Kampf mit dem Dämon – Hölderlin, Kleist, Nietzsche*).

*

Daß Kleist freilich keineswegs eine Entdeckung der Expressionisten war, hat Anett Lütteken (2004: 283) in ihrem Standardwerk eindrucksvoll dargestellt: «Kleist [...] war um die Jahrhundertwende ein weithin bekannter Autor, der eine Entdeckung gar nicht nötig hatte, weil er vom Mädchenpensionat bis zur Universität rezipiert wurde, wenn auch zumeist nur über eine zugegebenermaßen kleine Auswahl seiner Werke.» Diese Auswahl bestand im wesentlichen aus *Kohlhaas*, *Herrmannsschlacht* und *Homburg*. Zur Kräftigung patriotischer Gesinnung fand Kleist ab der Jahrhundertwende Eingang in die Lehrpläne an höheren Schulen. Von Georg Heym weiß man, daß in der Abiturklasse 1905/6 des Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums Neuruppin *Homburg* traktiert worden ist. Ein frühes Zeugnis für die Inspiration durch Kleist bietet August Stramms literarischer Erstling, das im Nachlaß überlieferte sozialhistorische Drama *Die Bauern*, das Stramm im Januar 1905 bei einem Preisgericht eingereicht hatte. Der Stoff ist Kleists *Kohlhaas* entnommen, jedoch unter Verzicht auf alle romantisch-wunderbaren Ingredienzien auf eine soziale Tendenz hin ausgerichtet, die eine Abhängigkeit von den frühen Stücken Gerhart Hauptmanns verrät.

Mit der Aufwertung Kleists zum patriotischen Klassiker gewann auch die Grabstätte am Kleinen Wannsee zunehmend an Attraktivität. Und für die jungen Schriftsteller, die sich mit dem zum Märtyrer stilisierten Kleist identifizierten, wurde sie nachgerade zur Pilgerstätte. Ein häufiger Besucher dieses Orts war Georg Heym, den die schicksalhafte Ironie treffen sollte, im Januar 1912 beim Schlittschuhlaufen in der Havel zu ertrinken. Anlässlich eines seiner zahlreichen Grabbesuche notiert er am 21. Mai 1908 ins Tagebuch: «Ja, fände ich ein Mädchen, das mit mir in den Tod ginge, ich bedächte mich nicht mehr. Ein Sonnenuntergang beschlösse zweier Menschen Tage. Ich kann nicht allein sterben. Will's auch nicht. Es wäre zu alltäglich und nichts wert...» (Heym, 1960: 108-109) Über dergleichen schwärmerische Wallfahrten hat sich Carl Sternheim (1964: 14) in seinem 1919 erschienenen Roman *Europa* mokiert:

Aber auch, als ein junger Dichter, den Professor Walzel aus Dresden schon als deutschen Parnasses zukünftigen Gipfel gebrandmarkt hatte, sie [i.e. die Titelheldin Europa Fuld] nicht deutlich genug als seiner Metaphern Anlaß nannte, mußte sie nur entschieden die Rolle der Muse an sich reißen, daß zu gemeinsamem Grabhügel im Grunewald nach Doppelselbstmord er bereit war; der ihr nicht konvenierte.

*

Das Identifikatorische bildet eine der Hauptströmungen der expressionistischen Kleist-Rezeption. Die Nachfolge Kleists wird zur Folie für die Selbststilisierung der jungen Avantgardisten als Opfer und Märtyrer. Ein prominentes Beispiel ist Johannes R. Becher (ausführlich Pielenz, 2010), der Kleist neben Rimbaud und Baudelaire als die «Leitsterne seiner Jugend» bezeichnet hat. Am Ostersonntag 1910 tötete der 19jährige Gymnasiast, Sohn des Münchner Oberlandesgerichtspräsidenten, beim Versuch eines «Doppelselbstmords» seine sieben Jahre ältere, an einer Lungenkrankheit leidende Geliebte und wurde selber schwer verletzt – der nachmals erste Kulturminister der DDR wird 67jährig an den Spätfolgen der Schußverletzung sterben. 1911 gibt Becher sein literarisches Debüt mit der Kleist-Hymne *Der Ringende*, die im November in 500 Exemplaren erscheint, kaum verkauft, doch von der Kritik positiv aufgenommen wird. In Bechers Hymne artikuliert sich eine hochgestimmte Seelenverwandtschaft mit Kleist im Pathos dessen, der an der eigenen Kraft und Stärke leidet, der in der Qual der Einsamkeit sich selbst verzehrt. Allusionen auf die Passion Christi (Ecce Homo, Gethsemane-Szene) und einmontierte Bibelzitate führen zu einer Ineinanderblendung von Kleist und Jesus und öffnen das Kleistbild zu einer christologischen Deutung. Dieses Muster kehrt in anderen expressionistischen Gedichten wieder, beispielsweise in Paul Zechs Sonett *An Heinrich von Kleist*, im selben Jahr wie Bechers Hymne gedichtet: «... der du strahlend nun vor der Gezeiten Tor | Hoch wie ein *Welterlöser* und *Erlöster* ragst...» In Bechers Sonett *Kleist* von 1912/13 figuriert Kleist als einziges Gegenbild in einer dämonischen Weltfinsternis und wird zu einem Lichtbringer und einer Führergestalt, die aus einer erstarrten Welt in eine offene Zukunft führt, stilisiert.

Im Zusammenhang mit solchen Stilisierungstendenzen, die in der Identifikation der expressionistischen Dichter mit Kleist eine erhebliche Rolle spielen, sollte nicht übersehen werden, daß es neben allem anderen auch um Werbeeffekte ging. Die Berufung auf Kleist diente nicht nur hehren Zwecken, sondern hatte auch eine propagandistische Funktion – mit der auch das Bildungsbürgertum angesprochen werden sollte? Zwei Zitate mögen dies illustrieren. Herwarth Walden (1918: 30) in seiner Totenrede auf den Dramatiker Hermann Essig: «Von den Dichtern der Wirklichkeit kann nur ein Name neben den Namen Hermann Essig in Deutschland gestellt werden: Heinrich von Kleist. Was mit der ersten deutschen Komödie *Der zerbrochene Krug* vollendet begonnen wurde, Hermann Essig hat es zahlreichen Komödien vollendet. Auch [!] Hermann Essig wurde nicht erkannt.» Und Paul Zech (1987: 191) in dem Aufsatz «Expressionismus – ein neuer Kunststirrtum» (1923) über Alfred Mombert: «... Alfred Mombert, mit seiner *Aeon-Trilogie*, steht sogar heute noch als der unentdeckte größte Dramatiker seit Kleist, tief im Schatten des unbekanntesten deutschen Dichter; wiewohl er [i.e. Mombert], nimmt man die Ortsbezeichnung “expressionistisch” ernst –: leuchtendes Beispiel expressionistischen Dichtens wäre.»

Georg Kaiser, der meistgespielte expressionistische Dramatiker bis 1933, hat mit Blick auf die literarische Kleist-Rezeption bisher nur gelegentliche Beachtung gefun-

den. An Kaiser ließe sich die problematische Ambivalenz einer Identifikation mit Kleist studieren. Kurz vor seinem Prozeß – Kaiser stand Frühjahr 1921 in München wegen Diebstahls vor Gericht und war während der Untersuchungshaft psychiatrisch untersucht worden – schrieb der Dramatiker an seine Frau: «Keiner ist mir auch nur entfernt vergleichbar: ich weiss, dass ich der Bruder Kleists Büchners Goethes bin. Ich bin ein Weltwunder. Ich bin der äusserst mögliche Exponent des Menschen. [...] Und wenn die Hölle um mich aufbrennt – Du mußt sie lächelnd bestehen. Und wenn ich – schwach werdend – das Schicksal Kleists zu meinem mache, mußt Du Dich für mein Andenken erhalten –» (Kaiser, 1980: 169) Ähnliche Aussagen überliefert auch das psychiatrische Gutachten. Sie finden sich *mutatis mutandis* in vielen Briefen Kaisers, besonders zahlreich in den Briefen aus der Emigration.

Die Kehrseite einer solchen Identifikation ist die bedrückende Last des Vorbilds und die schmerzvolle Einsicht in dessen Unüberbietbarkeit. Als die Berliner *Vossische Zeitung* 1927 eine Rundfrage unter Schriftstellern zu Kleist veranstaltete, gab Kaiser (1971: 593) ein Eingeständnis zu Protokoll: «Ich würde ein ganzes Jahr brauchen, um Worte über Heinrich v. Kleist niederzuschreiben. Zwanzig Jahre lang skizziere ich schon ein Schauspiel um die Person Heinrich v. Kleist. Kann ich deutlicher meine Bemühung um Heinrich v. Kleist formulieren, die mich nicht entläßt?» Das erwähnte Schauspiel ist nicht zustande gekommen, im Nachlaß finden sich lediglich eine wohl von 1917 stammende Skizze zu einer dreiaktigen Kleist-Tragödie (mutmaßlicher Arbeitstitel *Der verlorene Groschen*) sowie einige Zettel mit Exzerpten aus Otto Brahmss Kleist-Biographie. Kaisers frühe Tragikomödie *Rektor Kleist* (1903) hat, abgesehen vom Namen im Titel, keinen erkennbaren Bezug auf den Dichter oder dessen Werk; ebenso das frühe Drama *Hete Donat* (1904), dem ein Zitat aus dem *Käthchen* als Motto vorangestellt ist. Nur in zwei Stücken tritt Kaiser Kleist-Referenz deutlich zutage. In dem mehrfach aufgeführten und in mehrere Sprachen übersetzten Schauspiel *Oktober-tag* (1927), einer dramatisierten Variation der *Marquise von O...*, und vor allem in *Zweimal Amphitryon* (1943). Während der Arbeit daran offenbart Kaiser das ehrgeizige Ziel, das er mit dem Stück verbindet; fast gleichlautend an mehrere Briefpartner: «... mir ist ein neuer herrlicher Amphitryon aufgegangen. Ich will Molière und Kleist übertreffen. Das will ich.» (1980: 876-877)

Einen anderen, von Identifikationsversuchen freien Zugang zu einer produktiven Kommunikation mit Kleist fand Alfred Döblin, wobei bemerkenswert sein kann, daß es sich hier um einen Romanautor handelt, der vor allem von dem Dramatiker Kleist gelernt haben dürfte. Döblin beschritt einen anderen Weg, obschon freilich auch er (1977: 207-208) generationstypisch im Rückblick auf seine Schulzeit später bekannte: «Kleist und Hölderlin wurden die Götter meiner Jugend. [...] Diese beiden, Kleist und Hölderlin, wurden meine geistigen Paten. Ich stand mit ihnen gegen das Ruhende, das Bürgerliche, Gesättigte und Mäßige.» Ernst Ribbat (1987: 97), dem ich folge, hat Döblins Kleist-Rezeption so charakterisiert: «Von den ersten bis zu den letzten Werken ist Kleist, sind seine Dichtungen offenbar Partner eines Dialogs für Döblin gewesen, einer nicht abbrechenden Auseinandersetzung, auch wenn diese zuweilen höchst kritisch, ja

aggressiv geführt wurde.» Nach Ribbat sind vor allem drei Aspekte hervorzuheben. Zunächst das Interesse an Kleists dichterischem Verfahren. Indem Döblin sein Augenmerk auf Kleist als einen «gerissenen eisigen Techniker» richtet, trennt er scharf zwischen Künstler und Werk; damit ist, wie man ergänzen kann, die für den expressionistischen Dichtermythos fundamentale Verschmelzung von Biographie und Werk verabschiedet. Des weiteren zeigt Döblin sich fasziniert von der *Penthesilea*; deren «schwarze Anthropologie» und den dargestellten Rückfall ins Vorzivilisatorische sieht er in direktem Zusammenhang mit den politischen Kämpfen gegen Ende der zwanziger Jahre. Der dritte Aspekt betrifft Döblins Sprach- und darüber hinaus Kulturkritik. Anhand einer Passage aus dem zweiten Buch von *Berlin Alexanderplatz* macht Ribbat aufmerksam auf den komischen Kontrast zwischen gesprochener Sprache und einmontierten Zitaten aus dem *Homburg*, zwischen Alltagssprache und Kunstsprache, und zeigt, daß Döblin darin die Kunstsprache als hohl und funktionslos gewordenen Bildungsgut kritisch entlarvt. Von dem expressionistischen Kleistkult ist dies schon weit entfernt.

*

Autoren in die Nachfolge Kleists einzurücken und als dessen legitime Erben zu feiern, war nicht nur eine Strategie zur literarischen Selbstbehauptung der jungen Avantgarde, sondern ebenso ein Verfahren der Literaturkritik. Das läßt sich etwa an den zeitgenössischen Rezensionen zu Franz Kafka ablesen. Oskar Walzel (Born, 1979: 143-149) nimmt in einer Besprechung 1916 viel «Kleistisches» an Kafkas *Der Heizer* wahr, wie er mit Blick auf *Kohlhaas* ausführt. 1920 rühmt Kurt Tucholsky (Born, 1979: 93-969) *In der Strafkolonie*: «Seit dem Michael Kohlhaas ist keine deutsche Novelle geschrieben worden, die mit so bewußter Kraft jede innere Anteilnahme anscheinend unterdrückt und die doch so durchblutet ist von ihrem Autor.» Und über die Erzählungen des *Landarzt*-Bandes schreibt Albert Soergel (1925: 865), es seien «Gebilde [...], die Kleists kristallklare Art zu erzählen anwenden...» Es spricht für die Sensibilität der frühen Kafka-Leser, daß sie eine Nähe von Kleist und Kafka gesehen haben – mittlerweile ist das Allgemeingut, wissen wir doch längst, daß Kafka, auch er ein Pilger zum Kleistgrab, Grillparzer, Dostojewski, Flaubert und Kleist als seine «eigentlichen Blutsverwandten» bezeichnet und beispielsweise den *Kohlhaas* («Das ist eine Geschichte, die ich mit wirklicher Gottesfurcht lese»; an Felice Bauer, 10. Februar 1913) in einer öffentlichen Lesung wie auch im Freundeskreis vorgetragen hat. Nicht von der Hand zu weisen ist die Vermutung, daß die Aufmerksamkeit der Literaturkritik für die Bezüge zwischen Kafka und Kleist im Kontext der Aufwertung zu verstehen wären, die die kleine Form der Prosa in der frühen Moderne erfährt. 1911 bringt Julius Bab bei Rowohlt in Leipzig den schmalen Band *Heinrich von Kleist's Anekdoten* heraus, über den Kafka eine ungedruckt gebliebene Rezension verfaßt hat. Und zeitgleich schreibt Kurt Pinthus (Anz/Stark, 1982: 655) zu Babs Sammlung: «Es muß einmal betont werden, daß auch die wertvolleren Menschen unserer Zeit gern im Kino jene komprimierten Handlungen, stenographisch-mimisch aufgezeichneten dramatischen und grotesken Ereignisse betrachten. Und nicht nur im Kino. [...]. Man schlürft wie ein halb Dutzend

Austern schnell und intensiv etliche jener lang vergessenen, harten Anekdoten Heinrichs von Kleist.»

Einen Sonderfall der Kleist-Rezeption im Expressionismus bildet Fritz v. Unruh, den man nach dem Erfolg seiner frühen Stücke nicht zuletzt auch aufgrund biographischer Parallelen – Herkunft aus preußischem Uradel, der Vater General, Besuch der Kadettenschule, dann bis 1912 Offizier – als den eigentlichen Kleist-Nachfolger betrachtet hat. Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs geht er als Freiwilliger an die Front, wird bereits Herbst 1914 schwer verwundet und wandelt sich zum Kriegsgegner. Seine beiden frühen Dramen, *Offiziere* (1911) und *Louis Ferdinand* (1913) – ersteres erlebt 1911 eine glanzvolle Uraufführung durch Max Reinhardt – sind von patriotischem Pathos getragen und besitzen stoffliche Analogien zu Kleists *Prinz von Homburg*. Die Kritik sieht in Unruh eine der stärksten dramatischen Hoffnungen, 1914 wird ihm der Kleist-Preis zugesprochen. Das lange autobiographische Gedicht *Vor der Entscheidung*, an der Marne 1914 entstanden, mit Zensurverbot belegt und erst 1919 gedruckt, markiert Unruhs Wende zum Pazifisten und mithin zum Kleist-Renegaten. Dem Protagonisten des Gedichts erscheint in einer Vision der «Geist Kleists», nurmehr ein patriotischer Einpeitscher, der an die «Liebe zu dem Preußenland» appelliert und «der Ahnen Schwerterkraft» martialisch befiehlt.

*

Um die Faszination zu verstehen, die Kleist für die Avantgarde ab dem ersten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts gewonnen hat, sollte man sich dem Theater zuwenden. Kleists «Wiederentdeckung» durch die Moderne geschieht wesentlich auf dem Theater, dessen Bedeutung, wie Ludwig Marcuse (1960: 68) in seinen Memoiren ausführt, schwerlich überschätzt werden kann:

Die Vormacht des Theaters innerhalb der Literatur war damals unbestritten. [...] Dieser gesellschaftlichen Bedeutung des Theaters (vor allem der großen literarischen Premieren) entsprach die Rolle, die ihm in der Presse eingeräumt wurde. Man blättere in alten Zeitungen! Wie wenig Platz wurde einem bedeutenden Buch gegeben und wieviel allen dritten Besetzungen der dritten Amazone in Kleists «Penthesilea».

Im Hinblick auf die Bühnenpräsenz expressionistischer Autoren ist allerdings zu berücksichtigen, daß deren Stücke im wesentlichen ab 1912/13 entstanden sind und zum größten Teil erst nach dem Ende des Krieges und des Kaiserreichs öffentlich gespielt werden konnten. Anders gewendet: Bis 1918 besetzten die neuentdeckten Antiklassiker Kleist, Büchner, Hebel und Grabbe vorläufig den Raum für die bis dato noch nicht präsente expressionistische Dramatik, in gewisser Weise als Expressionisten *avant la lettre*. Hinzukommt, daß die Stücke der neuen Dramatikergeneration selbst unter Expressionisten durchaus nicht unumstritten waren, auch wenn bei einem Verdikt wie dem von Paul Zech (1987: 191) persönliche Motive mitgespielt haben mögen:

Dennoch sind sie [Reinhard Goering, Ernst Toller, Hanns Johst] zuchtlos, literatenhaft und besessen von dem alten Bühnengedanken: daß ein Drama allemal «Figuren» stellen muß. Welch ein fundamentaler Irrtum der Jugend, die doch über Menschen noch fliegen muß ins Grenzenlose! Als ob Shakespeare jemals, oder Kleist, mit Blut aufgepumpte Puppen hat tanzen lassen.

Die Entdeckung des «anderen», vom bürgerlichen Kanon ausgeschlossenen Dramatikers Kleist ist datierbar auf zwei *Penthesilea*-Inszenierungen in Berlin 1911 (ausführlich Weigel, 2003). Sie hätten unterschiedlicher nicht sein können, und doch war es wohl gerade die enorme Gegensätzlichkeit dieser beiden zeitgleichen Produktionen, die für das Moderne an Kleist und die bis dato als unaufführbar geltende *Penthesilea* wegweisend geworden ist. Bis zum Gedenkjahr hatte man Kleist in Berlin vergleichsweise wenig und, abgesehen von Max Reinhardts erfolgreicher *Homburg*-Inszenierung 1907, ohne nennenswerte Bühnenkünstlerische Ambitionen gespielt. Gleiches gilt für die *Penthesilea*, die am 16. September 1911 unter dem Direktorat des bereits 72jährigen Paul Lindau im Königlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt Premiere hatte. Den Charakter dieser Produktion mag eine Äußerung des Kritikers Siegfried Jacobsohn (Weigel, 2003: 171) illustrieren: «Der Hoftheaterdirektor hat geglaubt, aus einem dampfenden Hexenkessel einen handlichen Futternapf für höhere Zivilanwärter mit Töchtern machen zu sollen. Sein Reclamheftchen gibt eine glatte, geleckte, schillerähnliche Jambenaffäre.» Lindau hatte die Verse durch Streichungen verstümmelt, das Stück in vier Akte eingeteilt und die Handlung mit einem konventionellen Bühnenbild eingekleidet.

Den Gegenentwurf zum Klassiker- und Unterhaltungstheater präsentierte eine Woche später die *Penthesilea* von Felix Hollaender (Regie) und Theodor Commichau (Bearbeitung) in Max Reinhardts «Deutschem Theater». Bis Mai 1913 erlebte die Produktion, die eindrucksvoll den Beweis erbrachte, daß Kleists Stück nicht dem unsichtbaren Theater angehört, mehr als fünfzig Aufführungen. Der Einsatz moderner Technik wie der Drehbühne ermöglichte, die Bewegung von Massen zu inszenieren. Sogar echte Hunde (nicht aber Elefanten und Sichelwagen) wurden auf die Bühne gebracht. Nochmals Jacobsohn (Weigel, 2003: 172): «Die Griechen kommen wirklich aus der Schlacht; die Amazonen sind halbnackte, staubbedeckte, furiose Asiatinnen [...] und die Rosenjungfrauen halten sich von schablonenhafter Süßlichkeit in Kleid und Zier erfreulich fern.»

Penthesilea, die eine eher offene Dramenform aufweist und von allen Stücken Kleists wohl am nächsten mit dem Stationendrama, das im Expressionismus Furore macht, in Verbindung gebracht werden kann, fand in Hollaenders Inszenierung eine neue Deutung (Lütteken, 2004: 355). Grundiert von einer produktiven Nietzsche-Lektüre, eröffnete sie die Verbindung von Klassischem mit Modernem; als nachgerade revolutionär empfunden wurde der Mut der Theatermacher zu einer Ästhetik des Häßlichen und die scharfe Akzentuierung von Psychopathologischem und kulturell Verdrängtem.

Daß die Inszenierung des «Deutschen Theaters» auf fruchtbaren Boden fiel, hing aber gewiß auch mit dem Stoff selbst zusammen. Der Mythos des «Weibes», der dä-

monischen, Männerphantasien ebenso wie Männerängste erregenden Frau, bevölkerte in Stücken von Oscar Wilde, Hofmannsthal oder Wedekind mit Salome, Lulu, Medea und Elektra die Bühnen. Zwischen 1850 und 1930 war der Geschlechterkampf in Literatur und bildender Kunst ein wesentliches Thema, insbesondere im *Fin de siècle* bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Einen Kampf der Geschlechter entwickelte Oskar Kokoschka – 1970 von ihm ein *Penthesilea*-Zyklus mit zwölf Kaltnadelradierungen – in seinem Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen*, das 1908 in Wien Skandal machte, einen Presse Sturm auslöste und zu Kokoschkas Entlassung aus der Kunstgewerbeschule geführt hat. Kokoschka hat das Stück, das Elemente von Oper, Pantomime, Ballet und Oratorium verbindet und Kollektive von Frauen und Männern unverzüglich aufeinander prallen läßt, «sein „expressionistisches Morgenlied“ genannt, das er einer anonymen Penthesilea [i.e. Alma Mahler] zuliebe angestimmt habe.» (zitiert nach Wilk-Mincu, 2003: 178) Die Opernfassung, vertont von Paul Hindemith, sei, wie ein Musikkritiker anlässlich der Uraufführung 1921 schrieb, «ein mit Perversität und Sadismus gespickter Brunschrei von Mann zu Weib, von Weib zu Mann.» (zitiert nach Jäger, 1982: 216)

Hollaenders Inszenierung bei Max Reinhardt war, wohlverstanden, Reinhardt-Theater, kein expressionistisches Theater. Bis Kleists *Penthesilea* von der expressionistischen Bühnenrevolution ergriffen wurde, sollte noch ein ganzes Jahrzehnt verstreichen, in dem neben der *Penthesilea* erneut *Die Familie Schroffenstein* und auch der erst 1901 uraufgeführte, besonders 1911 häufig gespielte *Guiskard* vermehrt auf die Spielpläne gekommen sind. Zu einem Höhepunkt der Etablierung Kleists auf dem Theater wird die Jubiläumsspielzeit 1927/28 mit über 870 Aufführungen an 65 Spielorten (Nebbrig, 2002), als die Zahl der Inszenierungen von *Penthesilea*, *Schroffenstein*, *Guiskard* und *Amphitryon* statistische Spitzenwerte erreicht hat.

Ein Muster expressionistischer Dramatik und des expressionistischen Gesamtkunstwerks überhaupt ist die *Penthesilea*, die 1920 in Frankfurt am Main realisiert wurde (Regie: Richard Weichert; Bühnenbild: Ludwig Sievert). Die Schauspieler agierten mit höchstem Tempo auf einem Einheitsschauplatz, in den gleichsam der Blitz eingeschlagen hatte (Beil/Dillmann, 2010: 174). Um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die innere Handlung zu konzentrieren, war das Szenische asketisch gehalten, und es wurde, wie der Regisseur (Weichert, 1927: 291) später erläuterte, «alle opernhafte Außenregie» vermieden:

Wir spielten in einem unendlichen Raum, in den der Horizont symbolhaft herreindunkelnde. Drei rostbraune Schrägen (Felsmassive in lapidarer Wucht ansteigend) in spitzem Winkel zueinander gestellt, einander überschneidend und sich übereinander erhebend, gaben in dreifacher Staffelung die Projektion der Spracharchitektur Kleists im Raum.

Der Bühnenaufbau war revolutionär. Die Schrägen haben die Bewegung der Schauspieler stark dynamisiert. Raum, Licht, Bewegung und Körper sind dramatisiert und haben eigene Wirkungs- und Ausdrucksqualitäten entfaltet.

*

Blickt man auf die expressionistische Publizistik, kann man feststellen, daß sie während ihrer Frühphase den Anspruch auf Kleist mit aggressiver Lautstärke vorgetragen hat. Anlaß und bevorzugtes Ziel der Attacken war die Gründung der Kleist-Stiftung 1911, einer norddeutschen Parallelaktion zu der bereits seit 1859 bestehenden Schiller-Stiftung, die mit der Vergabe eines Literaturpreises die wirtschaftliche und ideelle Förderung junger Schriftsteller verband. Waldens Wochenschrift *Der Sturm* tat sich mit Angriffen besonders hervor. In mehreren Artikel wurde die Stiftung als bildungsbürgerlicher Honoratiorenverein scharf denunziert, zu dessen Mitgliedern namhafte Autoren des Verlags S. Fischer zählten und somit das Establishment der bis dato modernen Literatur repräsentiert war, dessen kulturelle Dominanz es zu brechen galt. Exemplarisch Kurt Hillers (1911: 693) polemischer Ausfall gegen die Unterzeichner des Gründungsaufrufs:

... ja, sind sie es denn nicht gewesen, die vor hundert Jahren Kleist in den Tod getrieben haben? [...] Welch eine Heuchelei, wenn die Übelsten der Üblen, wenn die Schädlinge, die jedem Guten, Ehrlichen, Starken Platz, Licht, Nahrung rauben, jetzt sich geniebeschirmt in die Brust werfen! Welch eine ohrfeigenwürdige Jahrhundertsheuchelei!! Die Blattlaus will das Grünen schützen, und das gefräßige Krokodil markiert die besorgte Großmama.

Der 1912 bis 1932 verliehene Kleist-Preis wurde bekanntlich zu einer Erfolgsgeschichte (Sembdner 1968). Bereits der erste Preisträger, Reinhard Sorge, stammte aus dem expressionistischen Lager, mit Hermann Essig, Walter Hasenclever oder Paul Zech sollten weitere folgen. Letzte Preisträgerin wurde Else Lasker-Schüler, der Gottfried Benn am 11. November 1932 mit einem Telegramm gratuliert hat: «der kleistpreis so oft geschändet sowohl durch die verleihier wie durch die praemierten wurde wieder geadelt.»

Mit Beginn der zwanziger Jahre sind die früheren Fronten durchlässig geworden. Den Aufruf zur 1920 gegründeten Kleist-Gesellschaft – wiewohl in deren Programm der markige Spruch steht: «Zu Kleist stehen heißt deutsch sein!» – unterstützen Repräsentanten der unterschiedlichsten Lager. Gelegentliche Kritik an der Kleist-Gesellschaft, etwa von Walter Muschg (Sembdner, 1996: 397), der ihr eine Akademisierung von Kleist vorwirft und «die Künstler unter den Forschern und die dem Tiefsinn zugelegten unter den Dichtern» aufruft, «an die Stelle jener dilettantischen Parksulptur, die man hundert Jahre lang als Kleist ausgab, ein anderes Monument zu setzen», gehört bereits zu den Nachhutgefechten. Und vollends die nurmehr schwach auflodernde Empörung expressionistischer Organe anläßlich der Jubelfeiern zu Kleists 150. Geburtstag. Nochmals kramte man die alten Muster hervor, deren *épater le bourgeois* im Jahr 1911 für so viel Furore gesorgt hatten, in der Zwischenzeit aber schal geworden waren.

BIBLIOGRAPHIE

- ANZ T. und M. STARK (eds.) (1982): *Expressionismus. Manifeste und Dokumente*, Stuttgart, Metzler.
- BEIL R. und C. DILLMANN (eds.) (2010): *Gesamtkunstwerk Expressionismus*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- BLAMBERGER, G. (1995): «„nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss“. Zur Typogenese des Kleist-Bildes in der deutschen Literatur der Moderne», *Kleist-Jahrbuch*, pp. 25-43.
- BORN, J. (ed.) (1979): *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten. 1912-1924*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- BRINKMANN, R. (1980): *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Stuttgart, Metzler.
- DÖBLIN, A. (1977): *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*, Olten/Freiburg im Breisgau, Walter.
- EDSCHMID, K. (1978): «Über die dichterische deutsche Jugend» (1918), in B. Hillebrand (ed.): *Nietzsche und die deutsche Literatur*, I, München, DTV, S. 182.
- GOLDAMMER, P. (ed.) (1976): *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation*, Berlin/Weimar, Aufbau.
- HASENCLEVER, W. (2010): *Der Sohn. Ein Drama in fünf Akten*, Stuttgart, Reclam.
- HERZOG, W. (1911): *Heinrich von Kleist. Sein Leben und sein Werk*, München, Beck.
- HEYM, G. (1960): *Dichtungen und Schriften*, III, Hamburg, Ellermann.
- HILLER, K. (1911): «Gegen die Kleist-Stiftung», *Der Sturm* 86, S. 693.
- JÄGER, G. (1982): «Kokoschkas Mörder Hoffnung der Frauen», *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 32, S. 215-233.
- KAISER, G. (1971): *Werke*, IV, (ed.) W. Huder, Frankfurt am Main/Berlin/Wien, Propyläen.
- (1980): *Briefe*, (ed.) G. M. Valk, Frankfurt am Main/Berlin/Wien, Propyläen.
- LÜTTEKEN, A. (2004): *Heinrich von Kleist – Eine Dichterrenaissance*, Tübingen, Niemeyer.
- MARCUSE, L. (1960): *Mein zwanzigstes Jahrhundert. Auf dem Weg zu einer Autobiographie*, München, List.
- NEBRIG, A. (2002): «Genie und Gefühl. Heinrich von Kleist im Spiegel der Theaterkritik des Kleistjahres 1927», *Beiträge zur Kleist-Forschung*, S. 283-296.
- NIETZSCHE, F. (1980): «Unzeitgemässe Betrachtungen», in G. Colli und M. Montinari (eds.): *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke*, I, München/Berlin/New York, DTV/de Gruyter.
- PIELENZ, A. (2010): «Der zerbrochne Becher», *Heilbronner Kleist-Blätter*, 22, S. 41-58.
- PIRSICH, V. (1988): «Die Rezeption Goethes, Heines und Kleists in der Zeitschrift *Der Sturm*. Ein Beitrag zur Rezeption der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts im Expressionismus», *Heine-Jahrbuch*, 27, S. 142-161.

- RIBBAT, E. (1987): «„Ein roher Hund ist der Mensch, wenn er dichtet“». Zur Kleist-Rezeption im Werk Alfred Döblins», *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 37, S. 90-98.
- SEMBDNER, H. (ed.) (1968): *Der Kleist-Preis 1912-1932. Eine Dokumentation*, Berlin, E. Schmidt.
- (ed.) (1996): *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, München/Wien, Hanser.
- SOERGEL, A. (1925): *Dichtung und Dichter der Zeit*, Leipzig, Voigtländer.
- STADLER, E. (1983): «Penthesilea» (1909), in K. Hurlbusch und K. L. Schneider (eds.): *Ernst Stadler. Dichtungen, Schriften, Briefe*, München, Beck, S. 263-271.
- STERNHEIM, C. (1964): «Europa» (1919), in F. Hofmann (ed.): *Carl Sternheim. Gesammelte Werke in sechs Bänden*, V, Berlin/Weimar, Aufbau.
- (1965): «Privatcourage» (1924), in F. Hofmann (ed.): *Carl Sternheim. Gesammelte Werke in sechs Bänden*, VI, Berlin/Weimar, Aufbau, S. 312-317.
- WALDEN, H. (1915): «Paul Scheerbarth», *Der Sturm*, 17/18, S. 98.
- (1918): «Hermann Essig», *Der Sturm*, 4, S. 30.
- WALSER, R. (1986): «Weiteres zu Kleist» (1936), in J. Greven (ed.): *Robert Walser. Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, vol. 19, Zürich/Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 257-259.
- WEICHERT, R. (1927): «Die Frankfurter Penthesilea», *Die Scene*, 18, S. 291-292.
- WEIGEL, A. (2003): «Penthesileen: Siegfried Jacobsohn, *Die Schaubühne* und die Kleist-Ehrung 1911 in Berlin», *Beiträge zur Kleist-Forschung*, S. 164-175.
- WILK-MINCU, B. (2003): «„Selig“ – „Überselig!“ – „Ganz reif zum Tod“». Betrachtungen zu einigen Penthesilea-Darstellungen», *Beiträge zur Kleist-Forschung*, S. 176-207.
- ZECH, P. (1987): «Expressionismus – ein neuer Kunststirrtum» (1923), in P. Raabe (ed.): *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, Zürich, Arche, S. 189-194.

DEN BLICK ÖFFNEN FÜR DAS NIE GESEHENE. MAX ERNST – HEINRICH VON KLEIST

Silke C. Schuck

Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main

Heinrich von Kleists Werke rufen eine Auseinandersetzung hervor, die keineswegs nur auf dem Theater, in der literarischen Transkription oder in der Philosophie stattfindet. Auch die bildende Kunst führt –ebenso wie die Musik, der Film und der Tanz– einen produktiven Dialog mit seinen herausfordernden Texten. Wenn Künstler des 19. Jahrhunderts wie Moritz von Schwind oder Adolph Menzel versucht haben, einzelne Erzählmomente aus den Dramen oder Novellen mit Illustrationen zu bebildern, zeigen die Maler und Bildhauer des 20. und 21. Jahrhunderts ein anderes Interesse an Kleist. Zugunsten des eigenen produktiven Prozesses richten sie ihren Blick auch auf die kleinen Schriften, die Briefe und kunsttheoretischen Reflexionen. Sie suchen in Kleists komprimierten Bild- und Wortgefügen das Scheitern und die Zerrissenheit und finden in seinen Texten den Wagemut und die Experimentierfreude. Denn indem Kleist die Zweifel am Gelingen der Darstellung poetisch ernst nimmt, setzt er die Widersprüche und Aporien, das Beben des Denkens, mit seinen Werken eindrucksvoll in Szene. Diese verweigern sich, fasziniert vom Unaussprechlichen und Unausdrückbaren, der Ruhe der Repräsentation, auch um die krisenhafte Erfahrung uneindeutiger Wirklichkeit zu vermitteln.

Wie verfährt die Kunst der Moderne mit Kleists Werken der Fassungslosigkeit? Kann die kleist'sche »gebrechliche Einrichtung der Welt«¹ in bildhafter Darstellung

* Ich möchte der Vereinigung von Freunden und Förderern der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main e.V. herzlich danken für die finanzielle Förderung dieses Beitrags.

1. Sie wird in den Briefen und insbesondere in den Erzählungen *Michael Kohlhaas* und *Die Marquise von O...* benannt.

fortleben, wenn sich bildende Künstler auf seine Texte beziehen? Lässt sich überhaupt die Ambivalenz der Sprache in die Bestimmtheit figurativer oder abstrakter Bildflächen transformieren, d.h. in Form und Farbe, in Licht und Schatten, in Perspektive und Komposition? Für den produktiven Prozess der Kunst ist die Nicht-Berechenbarkeit der Texte, ihre Emphase und Kontingenz, eine Einladung. Zudem adressiert Kleists affektuelle Poetik wirkungsvoll die Wahrnehmung: überfordert von Denk-Bildern, deren Figuration im Maßlosen entschwindet, flackert das Bewusstsein halsbrecherisch zwischen Sinnesreizen und Verstandeskontrolle. Oder wie Alexander Kluge notiert: «Kleists Kunst hat etwas Kontaminierendes, Ansteckendes, es ist die Krankheit der Fantasie, mit der er uns infiziert, und auch dafür wurde er von Goethe abgelehnt. Er verkörperte das Waghalsige, Riskante, das groß gedacht Zerstörerische eines Jahrhunderts, das 1789 begann und von dem jemand einmal gesagt hat, dass es schon 1815 wieder zu Ende war, das kürzeste aller Jahrhunderte» (Kluge, 2011).

Im Folgenden konzentriere ich mich auf ein einziges Beispiel des Fortwirkens kleist'scher Werke in der Kunst der Moderne:² 1972 realisiert der Maler und Dichter Max Ernst ein Künstlerbuch mit einem Text der *Berliner Abendblätter*, den er um reproduzierte Collagen und eine Lithographie ergänzt.³ In der Rekomposition interveniert die Bildstrecke in die komplexe Genese des von Kleist überarbeiteten Textes, der ein Gemälde Caspar David Friedrichs kontrovers betrachtet. Das Verbindende zwischen Kleists Dichtung mit ihrer revolutionären Pose und dem künstlerischen Projekt des bildenden Künstlers besteht dabei in der Risikobereitschaft, sich der sicheren Fügung des Abbildes zu verweigern: Der Surrealist Ernst setzt auf die Paradoxie des Absurden. Er greift zur visionären Spielart der Collage, die Ausschnitte aus der Realität zu neuen Fügungen kombiniert und die Dinge verfremdet, bis Banales die «geheimsten *Begierden*» (Ernst, 1937: 33) enthüllt. Der produktive Prozess führt so zu einer Sichtbarmachung dessen, was als Bild ein Widerspruch bleibt: ein still gestellter Augen-Blick des Absurd-Schönen.⁴

Ernsts mediale Kopplung unterstreicht die Diskrepanzen der Textüberarbeitung Kleists. Wort- und Bildkünste treffen zusammen, was jedoch nur mit Einschränkung als Fragestellung zur Intermedialität zu untersuchen ist. Denn Analysekategorien wie *Einfluss* und *Rezeption* gehen unhinterfragt von einer Vorbildfunktion des Textes aus. Bildende Künstler adaptieren jedoch Ideenanstöße der Literatur. Sie eignen sich Texte an, indem sie deren Texturen aufdecken und zergliedern, subtil assoziativ und nicht

2. Ausgelassen wird hier aus Platzgründen die Werkserie von Wandbildern und -skulpturen des Amerikaners Frank Stella. Diesen abstrakten Arbeiten, deren Werktitel in der Art eines Zitats auf Texte und Briefe Kleists verweisen, widmet sich mein Beitrag in dem Sammelband zur Tagung der Universität Bonn 2011: A. Fleig, C. Moser, H. Schneider (2013): *Schreiben nach Kleist*, Freiburg i. Brsg., Rombach.

3. Zu Ernsts surrealistischer Kollaboration von Malerei und Dichtung siehe Riese Hubert 1988: 164ff.

4. Das Absurd-Schöne in seiner ausschnittshaften Ordnung des Erzählens verdeutlichen auch Ernsts Collage-Romane *La femme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au carmel* (1930) und *Une Semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (1934). Vgl. Lund, 2000: 222ff.

wörtlich übernehmend. Aus Sicht des künstlerischen Verfahrens hat der Impuls unterschiedliche Funktionen: der eine Künstler bebildert die durch den Text gegebene Wirklichkeit, um die inneren, stummen Schichten der Sprache freizulegen; der andere Künstler kreiert im Rahmen seiner Malsprache eine Bilderwelt, die der unerhörten Begebenheit, die ihm durch die Textwelt imaginär aufgezeigt wurde, eine ihr entsprechende, sie aber nicht abbildende Visualität verleiht. Die materialgebundene Bildlichkeit der Kunst stiftet somit Räume des Sehens: sie konfrontiert die «Ortlosigkeit der Sprache» (Foucault, 1974: 19) mit einer visuell stimulierenden Fläche, die das Denken dazu zwingt, die Dinge wie auf einem «Seziertisch», so Foucault, in ihrer Willkür des Zusammenhangs kritisch zu besehen.

Weil mir immer das entsetzliche Bild vorschwebt —⁵

Max Ernst prägt mit seinen Werken entscheidend den Dadaismus und Surrealismus des 20. Jahrhunderts. Der Vision des Comte de Lautréamont, der die so wirkmächtige Maxime des absurd-Schönen mit dem Satz von der «unvermuteten Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch» (Lautréamont, 1990: 223)⁶ ausgegeben hatte, geben sie eine sinnliche Konkretion. Dabei bringen Ernst Bilder mittels der Collage Welten zur Sichtbarkeit, die außerhalb der realen Wirklichkeit liegen und dieser doch angehören. Sie sind, so schreibt der Künstler, das Ergebnis einer «systematische[n] Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammenstreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene» und des Funkens «Poesie», der «bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt» (Ernst, 1962: 24). Die kombinatorische Methode basiert auf der dadaistischen Schnitt- und Klebetechnik. Mit dieser fügen sich, ausgehend von der unvermuteten Begegnung, Dinge aus den Archiven der Lebenswelt zu anspielungsreichen Bildwelten. Das Unzusammenhängende der Bruchstücke wandelt sich mit dem Prinzip der Collage zu einer Bildfügung ohne Schnittstellen. Aus dem Unwillkürlichen entspringt eine poetische Idee. Sie entfacht durch magische Durchdringung, nicht Fragmentierung, das Sich-Erheben über die Wirklichkeit und das Weiterschreiten zum Traum. Die Sur-Realität konstituiert sich also aus der kalkulierten Distinktion der Dinge und dem Spiel mit dem Zufall.

Mit seiner Hommage an die Romantik Friedrichs und ihrer kontroversen Bildrezeption durch Kleist demonstriert Ernst das Verbindende von romantischer und surrealistischer Ästhetik: mit strategischer Inkohärenz einen poetisch wirksamen Effekt zu erzielen. Das Künstlerbuch von 1972, aus seinem Spätwerk, setzt sich zusammen aus einem Text, seiner Verdopplung durch die beigelegte Übersetzung und einer Folge von sechs illustrativ zu verstehenden Abbildungen sowie einer Lithographie im Frontispiz. Die Broschüre erscheint unter dem Titel *Paysage marin avec un capucin / Seeland-*

5. Kleist, 1999, IV/2: 170.

6. Im Original heißt es: «la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie», Lautréamont, 1969: 327.

schaft mit Kapuziner. Sie rekurriert mit dem Zusatz «Kleist Brentano Arnim»⁷ zweifelsohne auf jenen Text, den Kleist am 13. Oktober 1810 in den *Berliner Abendblättern* veröffentlicht, und der als «Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft» auf höchst eigensinnige Weise das Gemälde des romantischen Malers diskutiert, das heute besser bekannt ist als *Mönch am Meer*.⁸ Allerdings sind diesem, teils in Anführungszeichen gesetzten Text trickreich jene Elemente angefügt, die Kleist bewusst von der Veröffentlichung ausschloss, indem er die ihm vorliegende Bildrezension von Brentano und von Arnim radikal umarbeitete.⁹ Invertiert ist damit das Kennzeichen des Palimpsests. Wie aus seinen Schichten collagiert wird dieser Text bei Ernst sichtbar; darüber hinaus übersetzt der dichtende Maler ihn erstmals in die französische Sprache, als ob er sein Fortleben nicht nur im Bildlichen, sondern auch im Wörtlichen bestätigen wolle. Mit Benjamin gesprochen erfüllt Ernst die Aufgabe des Übersetzers, der das Gegebene durch «Wandlung und Erneuerung» (Benjamin, 1977: 53) tradiert.



Abb. 1. Max Ernst, *Seelandschaft mit Kapuziner / Paysage marin avec un capucin*, 1972 (p. 10-11)

Die Universitätsbibliothek Frankfurt besitzt ein Exemplar des schlanken 33-seitigen Buches.¹⁰ Im Exemplar 304 steht aufgrund der geraden Nummer der montierte Text vor der französischen Fassung.¹¹ Auf der rechten Seite folgt die Sequenz der sechs

7. Dieser Zusatz, der eine dreifache Autorschaft angibt, steht in der Reihung auf dem Titelblatt an erster Stelle. Der Urheber der Broschüre, Max Ernst, folgt am Schluss in Versalien und vergrößerter Schrifttype.

8. Innerhalb meiner Dissertationsschrift habe ich diesen Komplex sowohl aus literaturwissenschaftlicher als auch aus kunsthistorischer Perspektive ausführlich behandelt.

9. Eine klärende Gegenüberstellung der Mischhandschrift und des Drucks gibt der Ausst.-Kat. des Kleist-Museums Frankfurt/O., vgl. Jordan, 2004: 40ff. Ernst hatte für seine Montage Zugriff auf den von W. Waetzold edierten Band *Deutsche Kunstwerke beschrieben von deutschen Dichtern*, vgl. Lindau, 1997: 191. Dessen Fassung verfügt Kleists Text mit Teilen der Erstfassung und reiht darüber die drei Autorennamen. Andere Varianten und irrtümlich zugeschriebene Fassungen kursieren weiterhin.

10. Es gibt 607 nummerierte Exemplare: Die ersten 77 Ex. enthalten zwei nummerierte und signierte Lithographien, die erste bläulich, die zweite in grauem Tonwert. Den Ex. 78-577 wurde die Lithographie in Grau als Frontispiz beigegeben. Die Steine für den Druck ebendieser wurden nach dem Druck abgeschliffen.

11. Das Nachwort von Werner Spies klärt über die Montage der Textgestalt leider nicht auf.

Graphiken.¹² Sie entsprechen im Titel und Motiv den Zwischenüberschriften, die im Textfluss der nun wieder abgedruckten Galerieszene das Defilée von Ausstellungsbesuchern strukturieren. Als erstes zu sehen sind mit wenigen Linien auf gelbem Grund und im Detail hellblau getönt zwei junge Damen. Sie missverstehen die Bemerkung eines als «geistreich» apostrophierten Herrn –«Ossian schlägt vor diesem Bild in die Harfe»–, der dies einer Dame entgegnet, die über die «erstaunlich tiefe» See des Bildes staunt (Ernst, 1972: 10).¹³ Darauf sagt die eine junge Frau, das Bild wäre von Ossian, woraufhin die andere korrigiert, es sei «der Ozean» (ebd.). Ernst bebildert die unvermutete Begegnung der Gespräche, indem er zwischen die ahnungslosen zwei Damen ein Medaillon mit Harfenspieler positioniert. Es zeigt Ossian, den gälischen Barden, nicht Apoll, den griechischen Gott der Künste. Ernst lenkt also die Aufmerksamkeit auf die Mehrdeutigkeit der Worte, indem er die Assonanz der Verschleifung von Ossian zu Ozean in ein sichtbares Motiv überträgt. Anstatt besagtes Seestück der Ausstellung zwischen den Damen zu zeigen, ist das Versehen bzw. Versprechen zum Bild geronnen; mit diesem öffnet sich kein Fenster zur Kunst, vielmehr verstellt das Medaillon den Blick der Verständnislosen auf das Objekt der unauslotbaren See-/Seh-Landschaft.



Abb. 2a-b. Max Ernst, *Seelandschaft mit Kapuziner* / *Paysage marin avec un capucin*, 1972 (p. 15, 19)

12. Die Reihung der Texte bestimmt sich durch die Nummerierung der Exemplare, welche die Sprache definiert: bei ungeraden Nummern folgt auf den französischen Text der deutsche Originaltext, bei geraden Nummern steht dieser an erster Stelle, gefolgt vom französischen Text. Im permutativen Wechsel folgt somit auf den Abdruck in der einen Sprache der Wiederabdruck in der anderen Sprache. Die reproduzierten Collagen sind im ersten Textteil illustrierend auf der rechten Buchseite zu sehen.

13. «Unendlich tief und erhaben!» (ebd.), ruft der Herr zuerst aus, was die Dame aber falsch interpretiert, weil sie es auf das Motiv, nicht auf die Empfindung anwendet, so dass nun die See tief und der Mönch erhaben ist.

Spielerisch geht der Text in seinem Verlauf, im Wortlaut der Erstfassung, auf die Fremdheit der *Seelandschaft in Öl*¹⁴ ein. Ernsts Collagen zu den nicht anders als ironisch zu verstehenden Dialogen illustrieren dabei das Sprachlose, das in den Schatten, nicht Licht werfenden Reden waltet.¹⁵ Das Gemäldegespräch, mit dem die romantische Kunstkritik mit Worten und Imaginationen «diese Art von Landschaftsmahlerei» (Kleist, 1997, II/7: 62) zu reproduzieren versucht, kommt in der Bildstrecke zum Stocken. Was keine Sehnsucht weckt, können die selbst ernannten Kunstsachverständigen auf keinen Begriff bringen, so dass die Dialoge am Abwesenden scheitern. Wir sehen also eine stumme, modisch gekleidete Gesellschaft.¹⁶ Es sind einsame Subjekte, deren Blicke in die Leere gehen. Während Kleist den Sehvorgang vor und in dem Bild sprachlich als Enttäuschung über den versperrten ästhetischen Zugang vergegenwärtigt, und sich das Gemälde affektiv aneignet, verweisen Ernsts Collagen auf das Fehlen eines Gegenstands für die Wahrnehmung. Das Scheitern, das Kleist schmerzhaft ausdeutet, kommt im Fehlen des Gemäldes zum Ausdruck. Ernst bildet nicht das Wahrzunehmende ab, sondern die auf sich selbst zurückgeworfenen Gestalten, deren Produktivität gefordert ist. Man könnte meinen, er habe für seine Illustrationen die Perspektive des Gemäldes gewählt, das amüsiert jenen Gestalten, den hilflosen Betrachtern vor dem Bild, zusieht. Im Ergebnis thematisieren sie das bildhafte Sehen. In der letzten Collage wandelt sich sogar der «Kunst-Führer» zu einem Spiegel: Die Frau blickt in ihn hinein wie in das Gemälde, das eine das Subjekt verunsichernde, unbestimmte Empfindung weckt. Möglicherweise stellt sie sich erschreckt die Frage, die Alkmene in Kleists Komödie *Amphitryon* bedenkenenswert vorbringt: «Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt?» (Kleist, 1991, I/4: 71)¹⁷

Im Frontispiz des Buches platziert Max Ernst seine Interpretation des modern anmutenden Ausgangsbildes. Die monochrom gedruckte Lithographie summiert dessen merkwürdig leeren Charakter, mit seinem zur Sichtbarkeit gebrachten Nicht-Sehen-Können. Es führt eine Fassungslosigkeit vor Augen, welche die Texte nach und nach befragen und die Collagen mit ihrer scharfen Zeichnung sezieren. Ernst verwirft die romantische Ambivalenz aus übergroßer Natur und vereinzelt Menschen, deren Dissonanz der Verhältnisse die Modernität von Friedrichs Landschaftsbild bestimmt. Selbst die menschliche Figur ist ausgespart. Vershoben ist auch die räumliche Aufteilung, so dass die Oberfläche nicht mehr in drei Zonen –den Seestrand, das Meer und den Himmel– unterteilt ist. Es bleiben zwei flächige Bereiche übrig, markiert durch die horizontale Linie. Oberhalb davon geben gekrümmte Linien in ihrer Bewegtheit

14. Diesen Titel trägt das Gemälde Friedrichs bei seiner ersten Nennung im Anhang des Katalogs der Berliner Akademieausstellung 1810.

15. Strategisch ist eine Schatten werfende literarische Rede, wenn sich die Sprachlosigkeit in eine Rhetorik des Schweigens wandelt, so wie Kleist das «Unsägliche» zeichenhaft umspielt. Vgl. Hart Nibbrig, 1981: 105.

16. Ernst findet die Gestalten in einem Modekatalog der Zwanziger Jahre, vgl. Lindau, 1997: 197.

17. Alkmenes tragisch-komische Verstrickung in das Bewusstsein der Differenz diskutiert Stierle, 1997: 47ff.



Abb. 3. Max Ernst, *Kleist Brentano Arnim. Caspar David Friedrich. Seelandschaft mit Kapuziner*, 1972

eine andere Struktur zu erkennen als die größere Fläche, die an die Maserung eines Holzbrettes erinnert. Sie erzeugt mit ihren durchbrochenen, in die Tiefe des Bildraums gestaffelten Linien den Eindruck von Weite. Wieder bleibt der perspektivische Zugang verwehrt: das Bild ist wie eine Mauer. Das wiederum ist als die affektive Wirkung von Friedrichs Gemälde erkannt worden.¹⁸ Das traditionelle Prinzip des Sehens verweigern beide modernen Kunstwerke mit ihrer Bildfläche. Auf die Notwendigkeit eines gesteigerten Sehvermögens, um das Sur-Reale zu denken, weist auch Kleist mit seiner Metapher der «weggeschnittenen Augenlieder» hin (Kleist, 1997, II/7: 62). Sie bringt die Überwältigung der Wahrnehmung durch das sichtbare Unsichtbare poetisch zum Ausdruck. Was sich als Sehnsuchtsort nicht beschreiben lässt, die Leere des Gemäldes, macht sie über die Sinne und das Negativbild des Schmerzes spürbar. In der Lithographie nimmt Ernst noch eine weitere Formulierung Kleists zur Kenntnis, der zufolge

18. «Penetrability has been called the essence of the landscape painting, but Friedrich has indeed created the paradox of a vast, inviting distance against geometric horizontality which suggests flatness and opposes penetration.» Miller, 1974: 207.

man, um die gleiche Wirkung wie Friedrichs Bild zu erzielen, eine «Landschaft mit ihrer eigenen Kreide» (ebd.) malen müsste. Ernst bringt hier die Technik der Frottage zum Einsatz, die Abnahme von Strukturen aus der Natur durch das Durchreiben ihrer Oberfläche auf Papier. Damit erhalten gleichsam Kleists poetische Idee und Friedrichs Ästhetik eine sie bezeugende Gegenwart, ohne dass das eine oder das andere durch den Rückfall in das Abbildhafte banalisiert wäre. Vielmehr setzt der Dichter und Maler Ernst der Konstellation Kleist-Brentano-Arnim eine Assoziation hinzu. Er zerlegt die Bastion der Sprache Kleists und setzt sie wieder zusammen, um die Textur der Bild- und Wortgefüge in ihrem Grund zu erkunden.¹⁹

Zauberer kaum spürbarer Verrückungen²⁰

Kleist versucht mit seinen Texten eine Gratwanderung zwischen Fiktion und Realität, indem er das Dazwischen von Ordnung und Chaos, den Aushandlungsprozess selbst, thematisiert. Die permanente Bewegung, die Ruhelosigkeit ist Kennzeichen seines Schreibens, das den nie still stehenden Verstehensprozess darzustellen sucht. In Entsprechung dazu geht es Max Ernst nicht darum, klassische Illustrationen zu schaffen. Wenn Ernst den vorgefundenen Worten die Gesichter der Kunstbetrachter an die Seite stellt, überträgt er die paradoxalen Aussagen, welche diese Sprache in Szene setzt, in das Visuelle einer sprechenden Mimik und Gestik. Zweitrangig ist der philologisch belegbare Rezeptionsakt der Lektüre. Dagegen zielen strukturelle und stilistische Affinitäten, mit denen sich die Kunstwerke der Sprache Kleists ähnlich machen, auf eine mit seinen Werken assoziierte, affektive Wirkung. Die Kunst der Moderne, die darum kämpft, der traditionellen Repräsentationsaufgabe des illusionistischen Bildes zu entsagen und das subjektive Erleben in das kreative Zentrum zu stellen, entdeckt so gesehen in Kleist eine vertrauenswürdige Referenz: es geht um ein Bewältigen jener Krise, wie in der Kunst die äußerlichen Mittel zugunsten des unfasslichen Gedankens «möglichst verschwinden zu machen» (Kleist, 1997, II/8: 24) sind. In den gebrochenen Bildern Kleist'scher Texte, in ihrer trotzigen Aneignung einer gebrechlich eingerichteten Welt, erkennt der Objekte schaffende, doch Bildillusionen negierende Künstler Max Ernst das Versprechen einer affektiv überzeugenden Darstellungsform des Nichtdarstellbaren. Nicht das Scheitern, sondern das Gelingen in der Wende von der Krise zum Experiment motiviert sein Treiben. Seine Kunst verbraucht sozusagen jene explosiven Energien, die Kleist in seinen Erzählungen im Unwillkürlichen dramatisch gebunden und in die Exzesse seiner tragischen Figuren eingelagert hat.

19. Ernsts Kleist-Lektüre zeigt sich darin, hier durch die Kenntnis des Textes «das in ihm sichtbar werdende zu umgrenzen und hinauszuprojizieren», vgl. Duplessis, 1991: 62.

20. Als ebendiesen titulierte René Crevel, oftmals kolportiert, Max Ernst, was sich auch von Kleist sagen ließe.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, W. (1977): «Die Aufgabe des Übersetzers», in ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt/M., Suhrkamp, pp. 50-62.
- DUPLESSIS, Y. (1991): *Der Surrealismus*, Berlin.
- ERNST, M. (1937): «Au-delà de la peinture», *Cahiers d'Art*, 11, H. 6-7, p. 33ff.
- (1962): «Biographische Notizen. Wahrheitsgewebe und Lügengewebe», in *Max Ernst*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln und Kunsthaus Zürich, Köln/Zürich, pp. 19-35.
- (1972): *Kleist Brentano Arnim. Caspar David Friedrich. Seelandschaft mit Kapuziner / Paysage marin avec un capucin*, illustriert und ins Französische übertragen von Max Ernst, Zürich, Edition Hans Bolliger.
- FOUCAULT, M. (1974): *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- HART NIBBRIG, Chr. L. (1981): *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- JORDAN, L. und H. SCHULTZ (2004): *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, Ausst.-Kat. Kleist-Museum und Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, u.a., Frankfurt/O., Kleist-Museum.
- KLEIST, H. von: *Sämtliche Werke. Brandenburger (anfangs Berliner) Ausgabe*, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern 1988ff. [jeweils mit Jahreszahl und Angabe des zitierten Bandes].
- KLUGE, A. (2011): «Wie gefährlich ist Kleist? Eine Antwort», *Die Zeit*, 5. Januar.
- LAUTRÉAMONT, Comte de (1969): *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, Paris, José Corti.
- LAUTRÉAMONT, Comte de (I. Lucien-Ducas) (1990): *Die Gesänge des Maldoror*, übers. von Ré Soupault, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- RIESE HUBERT, R. (1988): *Surrealism and the Book*, Irvine, University of California Press.
- STIERLE, K. (1997): «Amphitryon. Die Komödie des Absoluten», in W. Hinderer (ed.): *Kleists Dramen. Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, pp. 33-74.

Abbildungsnachweis / Copyright

Abb. 1-3: aus Ernst 1972: 10f., 15, 19, 2 / © VG-Bild Kunst 2012.

DER PRINZ VON HOMBURG, EIN «TRAUMSTÜCK»:
WIRKLICHKEITSVERHÄLTNISSE IN DER
OPERNBEARBEITUNG VON INGEBORG
BACHMANN UND HANS WERNER HENZE

Linda Maeding
Universitat de Barcelona

Wer Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* auf seine Szenerien hin liest, stellt fest, dass sich seine Auftritte größtenteils im Dunkeln vollziehen: Sie spielen, wie gleich zu Beginn, zur Nachtzeit, oder später während der entscheidenden Schlacht bei Fehrbellin im Morgengrauen. Dunkelheit und Dämmerlicht sind aber nicht nur der Welt des Träumers verwandt, als der sich der Prinz in der ersten Szene entpuppt, sondern auch Ausdruck der grundlegenden Ambivalenz dieses letzten, im Todesjahr 1811 beendeten Kleistschen Dramas. Jenseits der nationalistischen Verklärung des Stücks im Wilhelminismus sowie der ideologischen Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten ist das Registrieren seiner Widersprüchlichkeit von Beginn an Teil der Rezeptionsgeschichte. So verzichtete etwa M. Kommerell (1942: 203) in seinem einflussreichen Kleist-Kommentar auf eine Auflösung der Widersprüche und ließ das Werk elegant als Ausdruck von «Verrätselung» stehen. Insgesamt lässt sich allerdings in *Homburg*-Lektüren des 20. Jahrhunderts eine zunehmende Faszination für die Figur des Prinzen ausmachen. Nicht mehr der Konflikt zwischen Staatsraison und Individuum steht im Vordergrund, sondern der brüchige Held und Protagonist des Dramas.

Richten sich die Blicke der Interpreten aber verstärkt auf den zwischen Traum und Wachsein schwankenden Prinzen, so stellt sich unweigerlich auch die Frage nach den im Schauspiel angelegten Wirklichkeitsverhältnissen. Nachdem sich der adelige Offizier den Schlachtsieg und die Liebe Natalies, Tochter des Kurfürsten, herbeigeträumt hatte und beides auch tatsächlich erringt, vermag er das auf seinem militärischen Ungehorsam gründende Todesurteil des Kurfürsten nicht einzuordnen in sein Weltverständnis. Als sich in der letzten Szene mit der unerwarteten Begnadigung Homburgs durch den Kurfürsten erneut eine Kehrtwende vollzieht, ist die Verwirrung des Prinzen nicht mehr aufzulösen. Dabei stellt Kottwitz' Entgegnung auf Homburgs Unglauben

über die Begnadigung – «Ein Traum, was sonst?» (V, 11, 1856) – ganz und gar keine Klärung her, hält vielmehr selbst die Frage nach den Wirklichkeitsverhältnissen im Vagen: Handelt es sich um eine metaphorische Redeweise, um eine rhetorische Frage, um spöttelnde Ironie? Es kann daher nicht darum gehen, Traum und Wirklichkeit in der Interpretation voneinander abzugrenzen als vielmehr darum zu ergründen, welche formalästhetischen Merkmale und epistemologischen Konsequenzen sich aus dieser bipolaren Anlage des Dramas ergeben.

Ingeborg Bachmanns Bearbeitung des Stücks als Libretto für Hans Werner Henzes Oper *Der Prinz von Homburg* (1960) wird im Folgenden als eine zeitgenössische Lesart des Dramas sowie als Reflexion seiner Vielschichtigkeit herangezogen. Die Arbeit der befreundeten Künstler zeigt auch die Probleme auf, denen sich eine Kleist verpflichtet bleibende Relektüre des Dramas zu stellen hat – aufgrund ihres Anspruchs, das Stück einerseits möglichst unberührt in Musik zu überführen, es andererseits aber für ein mit Blick auf die «vaterländische» Kleist-Rezeption hoch sensibilisiertes Publikum zu aktualisieren.

DIE WIRKLICHKEITEN DES *PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG*

Nicht so sehr die *Gegenüberstellung* von Traum und Wirklichkeit ist es, die an Kleists Stück irritiert. Vielmehr ist es die Kontamination von Wirklichkeit durch Traum und umgekehrt, die dem Drama seine zur Interpretation, gar zur Spekulation einladende Opazität verleihen. Im ungefähr zeitgleich entstandenen Aufsatz *Über das Marionettentheater* legt Kleist dar, «welche Unordnungen [...] das Bewusstsein anrichtet» (Kleist, 1993b: 343). Auch im Homburg-Drama sind die Wirklichkeitsverhältnisse als Bewusstseinsproblematik aufzufassen. «Träum ich? Wach ich? Leb ich? Bin ich bei Sinnen?» (II, 10, 765),¹ fragt sich Homburg nach seiner Verhaftung: Der Prinz kann zwischen beiden Ebenen nicht mehr differenzieren; diese Aufgabe bleibt dem Leser überlassen. Während die Themenkomplexe der Insubordination und des Verhältnisses zu Autorität und Gesetz von Interpreten viel beachtet wurden, wirft die eigentliche *Struktur* des Dramas zunächst einmal die Frage nach dem Verhältnis von Traum und Bewusstsein, von Traum und Wirklichkeit auf. Tatsächlich ist es ein *Konflikt* mit der Wirklichkeit (nicht nur mit der Staatsraison), der im Drama ausgehandelt, nicht aber gelöst wird. Von einem «klassisch-idealistische[n] Dreischritt von präexistentem, träumerischem Sein über die Konfrontation mit der Welt zum individuellen Dasein» (Tummat, 2004: 174) auszugehen, wie in der Forschung geschehen, würde daher zu einer unzulässigen Begrädigung des Dramas führen. Zwar ist ein Entwicklungsprozess im Protagonisten angelegt, der sich über verschiedene «Bewusstseinsstufen» (H. Arntzen) vollzieht. Mit Bezug auf Kleists *Marionetten*-Essay ließe sich der anfängliche Traum-

1. Zitate aus Kleists Schauspiel erfolgen nach der Sembdner-Ausgabe (©1993) und werden mit Angabe von Akt, Szene und Vers abgekürzt.

zustand des Prinzen dann als ein Stadium unbewusster Unschuld interpretieren, aus dem er allmählich zur Erkenntnis – der Akzeptanz des Todesurteils – gelangt.² Die Textanalyse ergibt allerdings, dass es sich um keine lineare Progression handeln kann. So steht der suggerierten Teleologie nach der Begnadigung Homburgs dessen letzte Frage «Nein, sagt! Ist es ein Traum?» (V, 11, 1854) entgegen, die auf eine Verstörung hinweist, die, so R.-P. Janz' Fazit, auch durch die triumphalischen Schlussfanfaren des letzten Bildes nicht aufgehoben wird (2005: 231). Es handelt sich um eine Verstörung, die auch durch den so innig erträumten und nun realisierten Sieg nicht ausgeräumt werden kann. An dieser Stelle tritt die Modernität des von Kleist noch freiheraus «vaterländischen Dramas» bezeichneten Werks zu Tage. Denn es ist die so moderntypische Fragilität des Verhältnisses zu sich selbst und der Welt (vgl. Janz, 2005: 228f.), die der Traum, aufgefasst als Infragestellung von Wirklichkeit, vor Augen führt. Diese Entwertung der Umwelt geht zwingend mit einer Aufwertung des Subjekts einher, so dass Mayer (1972: 10) das Stück gar zugespitzt als «Monodrama mit Statisten» bezeichnen konnte.

Von daher scheint sich die Frage nach den Wirklichkeitsverhältnissen beinahe zu erübrigen, rückt hier doch primär die innere Handlung und damit der Selbstbezug ins Blickfeld. Diese subjektivistische Rezeptionslinie ist in Absetzung von nationalistischen Deutungen prägend für die Homburg-Lektüren nach 1945. Sie übersieht jedoch, dass sich die Traumhandlung nur in *Interaktion* mit der außersubjektiven Wirklichkeit vollzieht und dadurch selbst eine intersubjektive Handlungsebene determiniert: Vergessen wir nicht, dass der Prinz im Schlossgarten schlafwandelnd nicht allein ist, sondern, deutlich vom Rest der Schlossgesellschaft isoliert, beobachtet wird. Die Frage nach Traum und/oder Wirklichkeit ist somit auch eine Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft. Die Störfunktionen des Subjekts, Somnambulismus und Ohnmacht, können daher mit Janz (und womöglich gegen Kleist) auch als «Krisenindikator» (2005: 231) aufgefasst werden: Er verweist auf eine streng reglementierte Gesellschaft, der sich der Träumer verweigert. Nur der (drohende) Tod stellt eine Wirklichkeit, die durch keinen Traum mehr beiseite geschoben werden kann: «Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben,/ Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei!» (III, 5, 1003 f.) Etwas haben beide dennoch gemein: Sowohl die Wirklichkeit des Traums als auch die des Todes bilden ein «Außer sich sein». Erst im Brief des Kurfürsten, in dem dieser dem Prinzen das Urteil über sein Verhalten anvertraut und ihn damit zum Souverän seiner selbst adelt – «Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,/ So bitt ich, sagts mir mit zwei Worten» (IV, 4, 1307f.) –, bietet sich dem Träumer ein Weg, «zu sich» zu kommen: durch die Anerkennung des Anderen. Wenn der Prinz im 5. Akt genau jene Trophäen in Empfang nimmt, die er sich erträumt hatte (Lorbeerkranz und Kette, beide wie im Traum als eine kurfürstliche Gabe von Natalie überreicht), fungiert die traumhaft anmutende Wirklichkeit des Endes (V, 10-11) wie ein Spiegelbild

2. Vgl. für diese Argumentation ausführlich den Beitrag von W. Nehring (1971): «Kleists „Prinz von Homburg“ - die Marionette auf dem Weg zum Gott», *The German Quarterly*, 44, S. 172-184.

der Traumszene vom Anfang (I, 1-2). Es ist dieser Rückverweis von Wirklichkeit auf Traum, ihr Ineinandergreifen, der das teleologische Deutungsmodell der Bewusstseinsstufen hinfällig macht.

DER PRINZ VON HOMBURG 1960: EIN TRAUMSTÜCK

Am Anfang standen die Bedenken gegenüber dem Stoff. Im April 1958 bittet Henze seine Freundin, doch baldmöglichst nach Italien zu kommen, um zu «homburgeln» (Henze/Bachmann, 2004: 193): «es muss da vieles geändert werden, ein schlusschor muss hin, und die ganze anfangserzählung muss natürlich weg z.b. (der prinz von homburg, unser tapfer vetter, etc.)» (Bachmann/Henze, 2004: 194).

Der Prinz von Homburg ist die erste von zwei Opern, die aus der Zusammenarbeit des Künstlerpaars Bachmann und Henze resultieren (*Der junge Lord* wird 1965 ungleich erfolgreicher sein) und eines aus einer ganzen Reihe in gemeinsamer Arbeit entstandener Werke, die Musik und Dichtung vereinen.³ Nachdem Luchino Visconti in Rom eine Opernbearbeitung des Dramas angeregt hatte,⁴ mussten sowohl Bachmann als auch Henze große Zweifel ausräumen, bevor sie sich zur Librettoeinrichtung und Vertonung entschieden. Ihre Skrupel gingen auf die noch frische Wunde einer propagandistischen Kleist-Aneignung im Dritten Reich zurück – und damit auch auf die Frage, ob es sich dabei tatsächlich um einen Missbrauch gehandelt habe, oder dieser vielmehr im Werk schon angelegt gewesen sei.⁵ Träumt Kleist in seinem Stück nicht «einen Traum in Preußischblau» (Tumat, 2004: 583)? An erster Stelle stand daher die Aufgabe, das Stück aus der Tradition von Militarismus und Nationalismus zu befreien und es auf seine Aktualität hin zu befragen. Henze versteht seine Oper in diesem Sinne als «eine Äußerung zu unserer Gegenwart», die nicht nur rein musikalische Aussagen treffe, sondern «auch solche um unser Leben, unsere Zeit, ihre Wirklichkeiten und unwirklichen Realitäten.» (Henze, 1992: 21)

An der Handlung wurde in diesem Zusammenhang erstaunlich wenig geändert, das Stück von fünf auf drei Akte gekürzt. Wo Bachmann Textänderungen vornahm, vorzugsweise in Form von Textmontagen unter Verwendung von Zitaten aus anderen Kleist-Werken wie *Penthesilea* und *Amphitryon*.

Im Programmheft des 1960 an der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführten Werks erläutern Bachmann und Henze ihre Arbeit, die in ihrer Intensität zu einem «Röntgenbild» (Bachmann, 1993b: 372) des Kleistschen Werks führte. Davon zeugen zwei Texte, die zu den wertvollsten Quellen einer zeitgenössischen Homburg-Inter-

3. Vgl. zur verbindenden Ästhetik der beiden Künstler die Studie von Bielefeldt, 2003.

4. Vgl. den ersten Hinweis darauf in den Briefen vom Dezember 1957 (Bachmann/Henze, 2004: 176).

5. Bachmann spricht von «Bedenken gegen den Text selbst» (1993b: 373) und erklärt ihr Zögern mit der Zugehörigkeit zu einer Generation, «die nicht nur dem Volk misstraute, das seine Klassiker politisch missbraucht hatte, sondern auch den Dichtern misstraute, deren Werke sich so hatten missbrauchen lassen» (1993b: 369).

pretation zählen: Bachmanns «Entstehung eines Librettos» und Henzes Aufsatz «Der Prinz von Homburg» von 1960, später komplettiert durch die Schrift «Warum ich den ‚Prinz von Homburg‘ komponiert habe».⁶

Warum aber gerade dieses Stück,⁷ dem beide doch nur mit Bauchschmerzen begegnen konnten? «Aber konnte man das Stück noch lieben, wenn Brandenburg wieder Brandenburg war und bei dem Kanonendonner, der den Prinzen zurück ins Leben ruft, sich die schlimmsten Assoziationen einstellten?» (Bachmann, 1993b: 370)

Es ist die Traumhandlung, die beide in genau dem Maße faszinierte, in dem sie der Militarismus abschreckte. Die Betonung der Traumhandlung steht zudem ganz im Einklang mit Bachmanns literarischer Produktion, die seit der frühen Prosa Traum-motive verarbeitet. Auch überlegt Henze in seinen Briefen an Bachmann, den Titel der Oper abzuändern in *Der Schlafwandler*, *Der Nachtwandler* oder besser noch: *Der Traumwandler* (Bachmann/Henze, 2004: 194). Verstand Brecht den preußischen Offizier in seinem Gedicht über Kleists *Prinz von Homburg* (auf das auch der schlussendliche Operntitel anspielt) noch als «Ausbund von Kriegerstolz und Knechtsverstand» (1993: 612), so wird er im Libretto gezeichnet als Träumer, und das heißt für die von Ideen der Frühromantik beeinflussten Freunde: als Künstler. Henze spricht in diesem Zusammenhang von der «Verherrlichung eines Träumers» (1984: 79), verbunden mit der «Idee von der künstlerischen Freiheit in scharfem Kontrast zu der Idee von Unterwerfung, zu Dienstbarkeit unter Gesetzen, Regeln und Konventionen» (1996: 185). In Henzes Partitur werden diese oppositionellen Sphären unter anderem durch die parallele Verwendung von Tonalität und Zwölftontechnik markiert.⁸

Trotz der von Henze kommunizierten konzeptuellen Klarheit halten sich die Sorgen über die Kleist-Arbeit. Zwei Jahre vor der Uraufführung, im Mai 1958, gesteht der Komponist der Freundin, ihm sei «ein bisschen bange, [...] es ist mehr [...] libretto-arbeit, als ich dachte, und bevor ich überhaupt daran denken kann, anzufangen, brauche ich Deines rats, und langer colloquien.» (Bachmann/Henze, 2004: 198) Vier Monate später ist es der problematische Schluss, der die Nachkriegskünstler noch immer beschäftigt. Seine Bearbeitung kostete insbesondere Bachmann größte Mühe: Obwohl

6. Beide Texte erschienen unter der Überschrift «Prinz von Homburg» 1984 in *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. Hrsg. von Jens Brockmeier, München, dtv, S. 76-82. Von entscheidender Bedeutung für Bachmanns Opern-Arbeit und Musikästhetik ist ihr Essay «Musik und Dichtung» (vermutlich verfasst im Jahr 1958, und damit aus der Entstehungszeit des Librettos), auf den hier nicht näher eingegangen werden kann. In dem Aufsatz erhält die Verknüpfung von Musik und Poesie eine epistemologische Dimension, insofern die durch Auschwitz verschuldete Sprache erst in der Musik wieder «wahr» werden kann.

7. Bachmann hatte sich allerdings schon in ihrem Jugenddrama *Carmen Ruidera* (1942) mit dem Kleist-Drama beschäftigt. Statt der Liebe wurde hier das Kriegsgesetz von der Protagonistin verteidigt (vgl. Bachmann/Henze, 2004: 488).

8. Im Programmheft zur Aufführung einer revidierten Opernfassung in München 1992 expliziert Henze (1992: 24): «Der Konflikt Traum-Wirklichkeit, Freiheit-Zwang [...], ist in dieser Komposition durch die Schaffung deutlich vernehmbarer Gegensätze zwischen streng strukturiertem Serialismus [...] und freier Tonalität nachvollzogen worden.» Vgl. für umfassende musikologische Analysen der Oper Bielefeldt, 2003: 178-214 sowie Tumat, 2004: 217-278.

unterschiedliche Entwürfe im Nachlass existieren, wurden die berüchtigten Schlussverse, «In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!» (V, 11, 1857), schließlich ins Libretto übernommen. Vielleicht ist Bachmanns Erklärung, die Dichtung «so unbeschädigt wie möglich der Musik [...] übergeben [zu wollen] – nicht zum Gebrauch, sondern für ein zweites Leben in der Musik und mit der Musik» (1993b: 372), vor diesem Hintergrund auch als Rechtfertigung zu verstehen.

So entfernte sich letztlich auch der Komponist von seiner brieflich geäußerten Ansicht, dass der Schluss «nicht oratorisch werden darf, sondern funktional und damit kurz und ‚sachlich‘» (Bachmann/Henze, 2004: 205) – die Forderung nach Sachlichkeit als ein Gegenmittel zum preußischen Sieges- und Kampfesgeheul. Erst im März 1959 hat Henze den Eindruck, den Prinzen nun «einigermassen» in der Hand zu haben; der zweite Akt als «Akt der Ängste» (Bachmann/Henze, 2004: 219), der die berühmte Todesfurchtszene enthält, geht dem Komponist aufgrund seines menschlich anrührenden und verallgemeinerbaren Gehalts besonders nahe und entspricht damit seiner eingangs zitierten Aussage, die Oper gebe Antwort auf heutige Fragen.

Bei Bachmann allerdings hält sich das Unbehagen über die Beibehaltung der Kleistschen Verse «In Staub...» Henze mahnt die Autorin, «nicht zimmerlich [zu] sein» und mit einem Text im Programmheft der Uraufführung Klärung zu suchen: «Du musst die Germanisten tranquillisieren, hypnotisieren» (Bachmann/Henze, 2004: 234) so der Komponist vor der Premiere. Entgegen dieses Appells erlaubt der Text «Entstehung eines Librettos» sehr persönliche, von Zweifeln durchsetzte Einsichten in die Bachmann/Henze-Werkstatt: Die Autorin gesteht, sich noch immer zu fragen, ob «die Lösung die richtige ist» (Bachmann, 1993b: 374). H. Höller, Herausgeber des Briefwechsels, spricht angesichts der überlieferten Typoskripte der Endszene von «poetische[n] Vermeidungsstrategien gegenüber dem – martialischen – Schluss des Kleistschen Homburg-Dramas» (Bachmann/Henze, 2004: 500). Der Entschluss, den Träumer Homburg in den Mittelpunkt der Interpretation zu stellen, ist somit durchaus mit Widersprüchen behaftet, die solche «Vermeidungsstrategien» erst erforderlich machen. Ob da Henzes Behauptung gegenüber Bachmann, die militärische Dimension des Stücks sei «ja wirklich nur ‚Milieu‘» (Bachmann/Henze, 2004: 235), nicht auch als Beschwichtigung der eigenen Zweifel zu lesen ist? Zu vermuten steht in jedem Fall, dass Bachmann das Homburg-Libretto von Paul Graener (1934), Komponist und NSDAP-Funktionär, kannte; und ihren träumenden Prinzen als Gegenentwurf zu dessen Fürstendiener angelegt haben könnte (vgl. Albrecht/Göttsche, 2002: 101). Auch wenn diese Spur nicht bestätigt ist, so ist in der Arbeit am *Homburg* eine Auseinandersetzung nicht nur mit der Rezeptionsgeschichte des Dramas gesehen worden, sondern gar mit «deutschem Geschichtsbewusstsein im 20. Jahrhundert» (Albrecht/Göttsche, 2002: 100) überhaupt. Fragwürdig ist diese Einschätzung aber gerade angesichts der Absicht von Librettistin und Komponist, den Geist des Werks trotz beibehaltener Orts- und Zeitangabe möglichst «fern von Preußen» «neu und richtig zu benennen» (Bachmann, 1993b: 369) – und das heißt in diesem Fall, zugunsten eines wirklichkeitsentrückten Künstlerideals vom historischen Gehalt des Kleistschen Schauspiels zu abstrahieren.

TRAUM UND AMBIVALENZ: DER PRINZ ALS «UNAUSSPRECHLICHER MENSCH»

«Was ist das für ein Stück, das des Geistes der Knechtschaft und des Geistes der Freiheit in gleicher Weise beschuldigt wird?» (Bachmann, 1993b: 369), fragt sich Bachmann knappe 150 Jahre nach Entstehung des Dramas. In der Libretto-Arbeit bekennt die Autorin wie angesprochen auch ihre *eigene* Ambivalenz dem von den Nationalsozialisten missbrauchten Stück gegenüber. Gerade angesichts der Offenheit des Texts für gegensätzliche Lektüren schien auch Henze «eine helle Provokation» (1960: 151) in dem Drama zu liegen. Dies betrifft natürlich in erster Linie die berühmte, im Zentrum des Stückes angesiedelte Todesfurchszene (III, 5). Tatsächlich handelt es sich um eine die Ambivalenz des gesamten Dramas in sich aufnehmende und zugleich repräsentierende Schlüsselszene, die sich bei Kleist in berichtender Rede vollzieht und das jähe «Erwachen» des Prinzen signalisiert: «Ach!», so der Prinz gegenüber der Kurfürstin, «Auf dem Wege, der mich zu dir führte, Sah ich das Grab, beim Schein der Fackeln öffnen, das morgen mein Gebein empfangen soll.» (III, 5) Nicht träumen will der Prinz nunmehr, sondern nur noch leben; «Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei» (III, 5). In der Oper wird diese Szene von verdeckter in offene Handlung überführt und gewinnt auf diese Weise noch an Intensität. Die Einfügung dieser Szene bezeichnet die bedeutendste Änderung, die Bachmann am Libretto vornimmt: Auf dem Weg ins Schloss, wo der Prinz um Gnade flehen will, sieht er die Totengräber sein eigenes Grab schaufeln. Während er bei Kleist diese Episode nur erzählt, *sehen* wir sie in der Oper (vgl. Bachmann, 1993b: 373): Entscheidende Stationen des Stücks werden – und das deutet auf opernhafte Elemente in Kleists Schauspiel hin – nicht sprachlich artikuliert, sondern stumm kommuniziert. Die pantomimische Komponente verstärkt in Kombination mit der auf ein Minimum reduzierten Rolle des Kurfürsten in der Oper die Irrealität des Geschehens, kommt aber auch dem Ausdruck einer verbal nur unzureichend zu fassenden Grenzerfahrung entgegen. Die Musik als Stellvertreterin von Sprache markiert in dieser Szene die Grenze zum Unsagbaren und trägt zur Charakterisierung des von Todesangst erfüllten Prinzen als «unaussprechlichem Mensch» (Bachmann, 1993b: 371) bei.

TRAUM UND/ALS UTOPIE

Zwar ist Musik bei Bachmann mit dem romantischen Unsagbarkeitstopos verknüpft. Ihre Kleist-Adaptation ist aber durch die Konzentration auf *eine* Dimension des Stücks – die Traumbene – insgesamt dennoch von der Anstrengung geprägt, eine klärende Antwort auf dessen schwer fassbare Ambivalenzen zu finden. Ihre Antwort ist eine konsequent humanistische Lektüre des Dramas, die Bachmanns andernorts entwickelter Idee einer «Literatur als Utopie» (Bachmann, 2011: 99) folgt und den patriotischen Dichter Kleist für ein «Missverständnis» (Bachmann, 1993b: 371) hält. Wichtiger als die naive Apotheose der Schlussverse sind der Autorin Natalies Worte: «Ach,

was ist Menschengröße, Menschenruhm» (Bachmann, 1993b: 374). Für Bachmann und Henze handelt es sich bei der Homburg-Handlung nicht um das Drama eines preußischen Offiziers, sondern um den Konflikt eines Mannes, «der in seiner eigenen Welt, in seiner eigenen Freiheit lebt und daher mit dem Gesetz überhaupt in Konflikt kommt», der letztlich «über sich selbst siegt [...] Es ist ein Stück der absoluten Freiheit».⁹ Aus dem auf Kottwitz' Bittgesuch folgenden Ausruf des Kurfürsten, «Der [Homburg] wird dich lehren [...] / Was Kriegszucht und Gehorsam sei!» (V, 5, 1616f.); wird bei Bachmann folglich: «Was Freiheit und was Würde sei». Das Stück beruft sich nun nicht mehr auf das «heilige Gesetz des Kriegs» (V, 7, 1750), sondern auf die träumerische Order, die das Herz empfängt (II, 2, 474) und nach Freiheit verlangt.

Ganz anders als Peter Steins Homburg-Inszenierung an der Berliner Schaubühne 1972, die das Stück als politische Parabel vorstellte und dabei die Nähe von ahistorischem Traum und historischem Trauma auslotete, folgt Bachmanns Brandenburg einer utopischen Staatsvision, «in de[r] Gerechtigkeit lebbar wird, Freimut kein Wagnis ist» (Bachmann, 1993b: 372),¹⁰ die sich damit aber auch der Kritik einer «ungeschichtliche[n] Leere» (Kreutzer, 1994: 142) aussetzt.

Denn Bachmann setzte im Libretto-Ende trotz der beibehaltenen Schlussverse auf das geschichtslose Konzept der Empfindung: «Dass die Empfindung einzig retten kann» (1993a: 367), singt ein Damenchor bereits im ersten Entwurf der Opernarbeit. Am Ende der Oper steht das (Wunsch-)Bild einer utopischen Gesellschaft, die den nachtwandelnden Sonderling in sich aufnimmt. Dass der Prinz selbst aber diese Versöhnungsgeste gar nicht nachvollziehen kann und die Wirklichkeit nun für einen Traum hält, zieht dem vermeintlich utopischen Schlussbild einen doppelten Boden ein. Auf diese Weise wird erneut eine Ambivalenz erzeugt, die Bachmann und Henze aus humanistischer Perspektive aufzulösen vorgeben.

Bachmann hat der wörtlich zu nehmenden Dunkelheit des Kleistschen Dramas im Sinne einer Klärung den «ständigen Lichteinfall der Sprache» entgegengesetzt; eine Freiheit, die sich durch «große Klarheit und Helligkeit» auszeichne (Bachmann, 1993b: 379). Daran bindet die Autorin die Beobachtung, dass es nicht einen einzigen niederen Charakter gebe in Kleists Drama; keinen Intriganten, keinen Bösewicht. Die Figuren sind Teil eines Staatswesens, das Vision ist, und in dem die Menschen nicht in ihrem Schicksal gefangen und verstrickt sind:

So musste der Prinz uns erscheinen als der erste moderne Protagonist, schicksallos, selber entscheidend, mit sich allein in einer «zerbrechlichen Welt» und uns darum nah, kein Held mehr, komplexes Ich und leidende Kreatur in einem,

9. Diese Aussage Henzes stammt aus einem unveröffentlichten Interview (zitiert nach Tumat, 2004: 181).

10. Vgl. zum Ende als traumhaft-utopischem Hoffnungsbild z.B. Tumat, 2004: 175. Zur utopischen Lesart des Kleistschen Dramas zählt auch die engere Verknüpfung von Traum und Liebe im Libretto: So fügt Bachmann für das zweite Duett von Natalie und dem Prinzen nach dessen Sieg in der Schlacht eine Textmontage ein, die folgendermaßen beginnt: «Du standst, ich weiß nicht, vor mir, wie im Traum/ Und ein unsägliches Gefühl ergriff/ Mich eines Glücks, wie ich es nie empfunden.» (Bachmann, 1993a: 346)

[...] ein Träumer, Schlafwandler, der Herr seiner selbst wird (Bachmann, 1993b: 371).

Es ist nicht zu verbergen, dass diese durchaus faszinierende Lektüre ihren Preis hat. Subjekt-Freiheit und Traum stehen bereits im Diskurs der Romantik und bei Kleists Zeitgenossen in einem Spannungsverhältnis zueinander. Die Frage nach dem freien Willen interessierte Kleist anders als die Aufklärer vor allem von seiner Negation her. Bachmann blendet dagegen die Assoziation von Somnambulismus als Störmechanismus aus, und konzentriert sich stattdessen auf die Gleichung von Traum und Poesie. Von einem guten Teil der Spannungen, von denen Kleists Schauspiel lebt, muss Bachmann folglich abstrahieren. Der Prinz, dessen Somnambulismus von seiner Umgebung als «Unart des Geistes» (I, 1, 39) abgekanzelt wird, erweist sich dafür in gewisser Weise als sehend: nicht, indem er das Geschehen im Traum klarsichtig vorwegnimmt, sondern indem er das Ineinandergreifen von Traum und Bewusstsein als Wirklichkeit konstituierend zwar nicht begreift, aber doch erspürt; und damit auch eine eigene Antwort auf Kleists Kant-Krise liefert.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBRECHT, M. und D. GÖTTSCHE (Hrsg.) (2002): *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, Metzler.
- BACHMANN, I. (1993a): «Der Prinz von Homburg», in dies., *Werke*, hrsg. von Ch. Koschel, I. von Weidenbaum und C. Münster, München/Zürich, Piper, vol. 1, S. 331-368.
- (1993b): «Entstehung eines Librettos», in dies., *Werke*, hrsg. von Ch. Koschel, I. von Weidenbaum und C. Münster, München/Zürich, Piper, vol. 1, S. 369-374.
- (2011): «Literatur als Utopie», in dies., *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, München/Zürich, Piper, S. 99-117.
- BACHMANN, I. und H. W. HENZE (2004): *Briefe einer Freundschaft*, hrsg. von H. Höller, mit einem Vorwort von H. W. Henze, München/Zürich, Piper.
- BIELEFELDT, Ch. (2003): *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*, Bielefeld, transcript.
- BRECHT, B. (1993): «Über Kleists Gedicht ‚Der Prinz von Homburg‘», in ders., *Werke. Schriften 4. Texte zu Stücken*, hrsg. von Werner Hecht u. a., Frankfurt, Suhrkamp, vol. 24, S. 612.
- HENZE, H. W. (1960): «Warum ich den ‚Prinz von Homburg‘ komponiert habe», *Neue Zeitschrift für Musik*, 71, S. 161-162.
- (1984): «Der Prinz von Homburg», in ders., *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, mit einem Vorwort herausgegeben von J. Brockmeier, München, dtv, S. 76-82.

- HENZE, H. W. (1992): «Zur Münchner Neufassung», in *Der Prinz von Homburg*, Programmheft der Bayerischen Staatsoper München, S. 24.
- (1996): *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*, Frankfurt, Fischer.
- JANZ, R.-P. (2005): «Schwindel und Traum. Zwei Ausnahmestände des Subjekts bei Kleist», in P.-A. Alt und Ch. Leiteritz (ed.): *Traum-Diskurse der Romantik*, Berlin, de Gruyter, S. 217-321.
- KLEIST, H. von (1993a): «Prinz Friedrich von Homburg», in H. Sembdner (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. 2 Bände*, München, Carl Hanser, I, S. 629-709.
- (1993b): «Über das Marionettentheater», in H. Sembdner: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. 2 Bände*, München, Carl Hanser, II, S. 338-345.
- KREUTZER, H.-J. (1994): «Vom Schauspiel zur Oper. Ingeborg Bachmanns Libretto für Hans Werner Henzes ‚Der Prinz von Homburg‘», in ders. (Hrsg.): *Obertöne: Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*, Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 217-261.
- MAYER, H. (1972): «Denkspiel oder Traumspiel? Kleists Prinz von Homburg im Schillertheater und bei der Schaubühne», *Theater heute*, 12, S. 9-14.
- TUMAT, A. (2004): *Dichterin und Komponist. Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes «Prinz von Homburg»*, Kassel, Bärenreiter.

AUF DEN SPUREN KLEISTS: HEINER MÜLLER UND FRIEDRICH DÜRRENMATT

Rolf-Peter Janz
Freie Universität Berlin

Kleists Figuren, das ist vielfach beobachtet worden, zeichnen sich dadurch aus, dass sie ständig von Ohnmachten bedroht sind oder wahnsinnig werden, gelegentlich auch schlafwandeln, in Trance geraten oder Schwindelanfälle ausgesetzt sind. Ebenso kennen wir Kleists Vorliebe für affektive Ausbrüche wie die «zuckende Wildheit» Penthesileas,¹ den eigenartigen «rasenden Starrsinn», der Kohlhaas von seinen Gegnern angelastet wird (Kleist, 3: 98) oder auch für erotische, religiös gefärbte Ekstasen, die Käthchen wie auch Elvire, die Protagonistin im *Findling*, erleben. Kaum eine Figur, die nicht mehrmals in Raserei gerät. Heftiger als bei jedem anderen Autor seiner Zeit werden die Konflikte, in die seine Figuren geraten, körperlich ausagiert. Penthesilea stürzt sich auf Achill «mit schaumbedeckter Lipp' [...] der Mänade gleich» (Kleist, 2: 238), und Nicolos Bestürzung im *Findling* darüber, dass Elvire nicht ihn, sondern einen Toten liebt, verrät «ein hässliches Zucken der Oberlippe» (Kleist, 3: 279). Wir haben es, kurz gesagt, mit psychischen und physischen Ausnahmezuständen zu tun,² zwischen denen eine Trennlinie oft schwer zu ziehen ist.

Kleists Dramen und Erzählungen erheben Einspruch, wie ich zeigen möchte, gegen die verbreitete Auffassung, dass man Ausnahmen vernachlässigen kann, weil sie im Grunde nur die Geltung der Regel bestätigen. Seine literarisch inszenierten Ausnahmefälle führen vor Augen, dass es den Normalfall gar nicht gibt, der die Abweichungen

1. Ich zitiere nach: Heinrich von Kleist (1987ff.): *Sämtliche Werke und Briefe*, 4 Bde., Frankfurt a.M. mit Angabe des Bandes und der Seitenzahl, hier: Kleist, 2: 231.

2. Als einer der ersten hat Jochen Hörisch auf Ausnahmezustände bei Kleist, vor allem in seinen Komödien, aufmerksam gemacht.

als solche erkennbar macht. Dieser Autor kehrt das uns vertraute Verhältnis von Normalfall und Ausnahme um. Seine Ausnahmen geben, genau gelesen, darüber Auskunft, dass alle Ordnungen, denen sich seine Figuren anvertrauen – die staatliche Ordnung, die Rechtsordnung, die soziale Ordnung, die familiäre Ordnung – unverlässlich sind. Unverlässlich ist auch die Vernunft, also die Ordnungsmacht, in die eine dem Rationalismus verpflichtete Aufklärung die größten Erwartungen setzte, ganz zu schweigen von den Sinnen, deren Täuschungsanfälligkeit Kleists Personal ein ums andere Mal schmerzlich erfahren muss. Wenn in Kleists Werk alle Ordnungen zweifelhaft sind, dann nimmt es nicht wunder, dass der Verlust des psychischen und physischen Gleichgewichts als Regelfall, nicht als Ausnahme eintritt. Dass es scharfsichtig und illusionslos die Unverlässlichkeit aller angebotenen Orientierungen auf die Bühne bringt und von ihnen erzählt, spricht für seine Modernität.

Kleist wählt – in einer Zeit, in der Experimente in der Physik und Chemie eine bis dahin kaum vorstellbare Aufmerksamkeit finden – das Handlungsmuster des Experiments.³ Er fragt danach, wie sich jemand unter extremen Bedingungen verhält, etwa dann, wenn unerwartet eine natürliche Katastrophe wie ein Erdbeben oder die Pest (*Der Findling*, *Robert Guiskard*), Kriegsfälle oder eine familiäre Katastrophe wie die Schwangerschaft ohne Zeugung (*Marquise*) eintreten? Ein extremes Beispiel bietet die Erzählung *Das Erdbeben in Chili*: hier brechen mit der Natur, die man gerade nach dem Erdbeben von Lissabon im Jahre 1755 für berechenbar und beherrschbar hielt, zugleich die staatliche, die gesellschaftliche, die kirchliche und die familiäre Ordnung zusammen.

In einem Wort, Kleist stellt externe Ausnahmezustände vor, also Kriegsfälle, Rechtsbrüche oder Naturkatastrophen, mitunter aber auch scheinbar harmlose Begebenheiten, um interne Ausnahmezustände wie Ohnmacht, Wahnsinn, Raserei, Schwindel, Ekstasen etc. zu erkunden. Die mentalen Ausnahmezustände interessieren ihn vor allem deshalb, weil sie über die condition humaine weit besser Aufschluss geben können als eine den gesellschaftlichen Konventionen folgende Biographie. Sie verraten mehr, als seinen Zeitgenossen lieb oder wenigstens erträglich war. Goethe, und nicht nur ihm, war die *Penthesilea* – Kleist hatte ihm das «organische Fragment» aus der ersten Nummer des *Phöbus* zugeschickt – mehr als befremdlich (Goethe an Kleist, 1.2.1808).

Ich gehe zunächst auf *Das Käthchen von Heilbronn* und anschließend auf die *Herrmannsschlacht* ein. Als Käthchen dem Grafen Wetter zum ersten Mal begegnet, geschieht nach dem Bericht des Vaters vor dem Femegericht Folgendes:

leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz nieder ge-

3. Zum Experimentalcharakter der Werke Kleists und zur «Experimentalkultur» um 1800 vgl. u.a. die Studie von Werner Frick (1997), die Bände *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen*, hg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle (2001) sowie *Literarische Experimentalkulturen*, hg. von Marcus Krause und Nicolas Pethes (2005).

schmettert hatte! Und da ich sage: Herr meines Lebens! Was fehlt dem Kind? Und sie aufhebe: schlingt sie, wie ein Taschenmesser zusammenfallend, den Arm um mich, das Antlitz flammend auf ihn gerichtet, als ob sie eine Erscheinung hätte (Kleist, 2: 328).

Käthchens Körpersprache weist sie als Ekstatikerin aus, und ihre exquisite Form des Außer-sich-Seins trägt gleichermaßen religiöse wie erotische Züge. Was ihr widerfährt, vermag weder ihr Vater noch Graf Wetter noch sie selbst zu erklären. Fassungslos fragen sich auch die Richter: «Ward, seit die Welt steht, so etwas erlebt?» (Kleist, 2: 337) Vor ihrer traumwandlerischen Sicherheit und ihrer obsessiven Liebe, die alle Welt skandalisiert, versagen alle hermeneutischen Anstrengungen, versagt auch die machtgestützte Deutungskompetenz des Grafen Wetter, als er das träumende Käthchen in der Holunderszene (Kleist, 2: 405) einem Verhör unterzieht.

Kleists *Herrmannsschlacht*, geschrieben 1808, zwei Jahre nach der Niederlage Preußens gegen Napoleon bei Jena und Auerstedt, bringt die Befreiung von der römischen und damit auch, für jedermann erkennbar, von der Napoleonischen Herrschaft auf die Bühne. Der Cheruskerfürst entscheidet – ein Souverän im Sinne Carl Schmitts (Riedl, 2009: 39) – allein und außerhalb aller Rechtsnormen über den Ausnahmezustand der Insurrektion und entfesselt gegen das römische Heer einen Aufstand, der Züge eines Guerillakriegs trägt. Ob man allerdings mit Carl Schmitt von der *Herrmannsschlacht* als der «größten Partisanendichtung aller Zeiten» sprechen kann (Schmitt, 1963: 15), ist zweifelhaft und wäre eigens zu erörtern. Gegen die These vom Partisanenkrieg spricht u.a., dass es nach einem strategischen Plan Hermanns eine Entscheidungsschlacht mit regulären Armeen gibt (Riedl, 2009: 39). Es ist ein Krieg, der die politischen Gegner ausnahmslos zu Feinden erklärt, die vernichtet werden müssen. Auch alle moralischen Standards sind außer Kraft gesetzt. Auf Thusneldas Bitte, einen der Römer zu begnadigen, antwortet Herrmann: «Was! Die Guten! / Das sind die Schlechtesten! Der Rache Keil / Soll sie zuerst, vor allen Andern, treffen!» (Kleist, 2: 514)

Mit Herrmann entwirft Kleist einen «Techniker der Macht» (Riedl, 2009: 39) der sich so verhält, dass ihn alle Gegner unterschätzen; einen überlegenen Spieler, der bereit ist, auch das höchste Risiko, den Tod seiner Kinder, einzugehen. Doch verfügt er zugleich auch über ein nüchternes Kalkül, das das Risiko abzuschätzen weiß. Begabt mit einem Höchstmaß instrumenteller Vernunft, weiß er skrupellos den Verrat ebenso wie die Gräuelpropaganda zu nutzen. Die von römischen Soldaten geschändete und von ihrem Vater getötete Hally kommt ihm gerade recht, um den Hass der Germanenfürsten auf die römische Besatzungsmacht zu steigern. Dabei ist Herrmann alles andere als ein Held. Den militärischen Sieg überlässt er dem Verbündeten und Rivalen Marbod. Er ist kein Löwe, sondern, wie im Drama Marbods Berater Attarin erkennt, ein «Fuchs» (Kleist, 2: 499), als folge er einer Anweisung Machiavellis. Seine Domäne ist die emotionsfreie, die kalte List (Riedl, 2009: 40f.). Darin gleicht er dem Odysseus in der *Penthesilea*.

Kleist hat mit der *Herrmannsschlacht* im Jahre 1808 fraglos anti-napoleonische Ziele verfolgt, allerdings mit einer Hauptfigur, die Napoleon erstaunlich nahe kommt

(Essen, 1998: 181). Doch in der Figurenrede des Protagonisten, der den Terror anordnet und exekutiert, geht der Gehalt des Stücks nicht auf. Das vermeintliche Propagandastück gibt sich als ein Drama über die desaströsen Mechanismen und Auswirkungen der Propaganda zu erkennen (Angress, 1977: 17-33; Riedl, 2009: 44; Vinken, 2011: 21f.). Die kaum vorstellbaren Grausamkeiten des Krieges werden so exzessiv in den Mittelpunkt gerückt, dass sie den Appell zum Befreiungskrieg unterlaufen. Ein Szenario, in dem die Untaten der Germanen denen der Römer bzw. Franzosen in Nichts nachstehen, taugt wenig zur nationalen Erhebung.

HEINER MÜLLER: *PHILOKTET*

Die Modernität Kleists lässt sich nicht zuletzt auch daran ablesen, dass Heiner Müller, der vielleicht bedeutendste deutschsprachige Dramatiker der letzten Jahrzehnte, in mehr als einer Hinsicht an dessen Werk anschließt. Er teilt mit Kleist, jedenfalls zeitweilig, eine Vorliebe für fünffüßige Jamben (so u.a. in *Philoktet*, *Medeamaterial*, *Landschaft mit Argonauten*, *Wolokolamsker Chaussee* IV und V) sowie für scharf formulierte Antagonismen, die katastrophale Gewaltverhältnisse generieren; bei beiden kommen Aggression und Gewaltakte in einer Gewalt der Sprache, in einer Sprachmächtigkeit, zum Ausdruck, die ihresgleichen sucht.

Vor allem inszeniert Müller ebenso wie Kleist Ausnahmezustände, Extremsituationen wie Kriegsfälle oder moralische Dilemmata, und er wählt ähnlich wie Kleist Versuchsanordnungen («Versuchsreihe», «Modelle»), um sie durchzuspielen.

Das geschieht z.B. in *Philoktet*, in einem 1968 in München uraufgeführten Drama, das die antike Tragödie des Sophokles reformuliert. In einem absoluten Ausnahmezustand befindet sich ohne Frage die Hauptfigur Philoktet; er wurde von den Griechen zehn Jahre zuvor allein mit einer unheilbaren Wunde auf einer kahlen Insel ausgesetzt und vegetiert seitdem unter fürchterlichen Schmerzen dahin. Der tragische Konflikt, hier zwischen den griechischen Kriegszielen vor Troja und den Lebensinteressen des Einzelnen, wird bei Müller noch konsequenter als bei Kleist auf dem Körper ausgetragen. Die Schmerzensschreie des Philoktet und der Gestank seiner Wunde beherrschen das ganze Stück. Müller steigert das physische Leiden des Philoktet ins Unermessliche; so weit konnte Kleist nicht gehen.

In einem Ausnahmezustand befinden sich auch die Griechen. Sie können auch nach Jahren vor Troja nicht siegen, ohne Philoktet mit seiner überlegenen Waffe, dem Bogen, zu Hilfe zu holen, den sie halbtot auf die Insel verbannt haben und der sie deshalb auf den Tod hasst. Was also muss geschehen, um dies Dilemma zu lösen? Um diese Frage geht es in Heiner Müllers radikalem Bühnenexperiment. Die Antwort lautet: Es bedarf eines Protagonisten vom Format eines Odysseus; kein Held, aber listenreich, zynisch, manipulativ, ein Experte der instrumentellen Vernunft. Das Werkzeug des Odysseus ist ausgerechnet der Gutmensch Neoptolemos, der Sohn des Achill, der allen Grund hat, Odysseus zu hassen. Neoptolemos macht sich die Hände schmutzig und ermordet Philoktet im Affekt. Odysseus plant nur und redet nur. In einem Wort: Heiner

Müllers Odysseus gibt sich als Nachfolger von Kleists Herrmann zu erkennen. In beiden Fällen, so scheint es, «glückt» das Experiment: Kleists Herrmann siegt am Ende über die Römer und damit stellvertretend über die Franzosen. Heiner Müllers Odysseus und Neoptolemos werden mit dem toten Philoktet nach Troja zurückkehren und dort, um die Kampfmoral der Griechen zu stärken, die Falschmeldung verbreiten, die Trojaner hätten Philoktet auf Lemnos ermordet. So bereiten sie den Sieg der Griechen vor.

Aber um welchen Preis? 160 Jahre nach der *Herrmannsschlacht* kommt Müllers Drama *Philoktet* zu einem ähnlichen Urteil wie Kleist: die Welt ist und bleibt eine Welt im Ausnahmezustand, und das meint: eine Welt des Terrors. Wie diese Welt funktioniert, wie Gewalt entsteht und exekutiert wird, mit welchen Mitteln sie gerechtfertigt und propagandistisch genutzt wird – das jedenfalls lässt sich auf der Bühne demonstrieren. Eine Positivierung des tragischen Gehalts, wie sie nach antikem Vorbild die Katharsis in Aussicht stellt, die Wiederherstellung einer zukunftsfähigen Ordnung nach der Katastrophe, sieht man auf *Penthesilea*, auf die *Herrmannsschlacht* und auf *Philoktet*, kommt für beide Autoren nicht in Betracht. Heiner Müllers Drama verhandelt immerhin, ob die Tötung des Philoktet hätte vermieden werden können, ob ein untragischer Ausgang möglich gewesen wäre. Diese Frage wird in *Penthesilea* ebenso wie in der *Herrmannsschlacht* gar nicht erst gestellt.

FRIEDRICH DÜRRENMATT: *DER BESUCH DER ALTEN DAME*

Auch Friedrich Dürrenmatts Drama, das 1956 in Zürich uraufgeführt wurde, gibt sich in mehr als einer Hinsicht als eine Fortschreibung der Dramen Kleists zu erkennen. Ich beschränke mich auf wenige Beobachtungen. Nicht nur bringt es wie die *Familie Schroffenstein*, das *Käthchen*, *Der zerbrochne Krug* oder *Der Zweikampf* einen Rechtsstreit auf die Bühne. Von der Stadt Gullen verlangt die schwerreiche Claire Zachanassian Gerechtigkeit, d.h. die Aufhebung eines Fehlurteils, das ein bestochener Richter und meineidige Zeugen gegen die schwangere junge Frau verhängt haben. Sie erzwingt die nachträgliche Verurteilung des Schuldigen zum Tode, indem sie eine Milliarde als Belohnung aussetzt. Das Drama zeigt auch eine Versuchsanordnung, die an Kleist erinnert: Mit ihrer Hilfe soll ermittelt werden, wie Menschen sich verhalten, wenn sie unversehens einem ungeheuerlichen juristischen und moralischen Dilemma ausgesetzt werden. Es geht auch bei Dürrenmatt um Macht, hier um die Macht des Geldes, um Verrat, um Gewalt und ihre abenteuerlichen Rechtfertigungen. Claire verlangt die Tötung ihres früheren Geliebten Alfred Ill, und sie erreicht sie schließlich durch ein soziales Experiment: Sie stellt jedem Bürger und der Stadt ein Vermögen in Aussicht, für den Fall, dass einer bereit ist, Ill zu töten. Die verarmten Bürger beginnen, in Erwartung des späteren Geldsegens auf Kredit Kühlschränke, Pelzmäntel oder Autos zu kaufen. Der Verführung zum Reichtum kann niemand widerstehen, auch nicht Ills eigene Frau und die Kinder. Das Kalkül Claires geht auf: je größer der Wohlstand, um so größer die Bereitschaft, kollektiv das Todesurteil zu fällen.

Dabei gelingt Dürrenmatt eine Radikalisierung des moralischen Dilemmas, auf die nicht einmal Kleist gekommen ist. Die Honoratioren der Stadt stellen Ill vor diese Wahl: Wir töten dich nicht, wenn du bereit bist, dich selbst zu töten.

Ill lehnt das ab, er verlangt ein Gerichtsverfahren, das seine Mitbürger denn auch veranstalten, allerdings als Farce. Denn alle Institutionen, Justiz, Exekutive und Kirche versagen – wir haben es mit einem Ausnahmezustand wie in Kleists *Erdbeben* und im *Kohlhaas* zu tun – und auch unter den Bürgern ist keiner, der nicht korruptierbar wäre, doch seelische Abgründe tun sich nirgendwo auf. Claires grandioser Zynismus ist die Folge eines furchtbaren Unrechts, doch einen Blick, vergleichbar dem in Penthesileas «Ruine ihrer Seele» (FA 2: 246), den Kleist geradezu erzwingt, verweigert das Stück. Claires psychische Verletzungen werden, drastisch genug, durch Prothesen markiert. Derlei Mittel der Groteske standen Kleist nicht zu Gebote. Auch wenn die flache Konsumkritik der fünfziger Jahre heute eher altbacken wirkt, mit seiner illusionslosen negativen Anthropologie beerbt Dürrenmatts Stück eindrucksvoll auch die der meisten Dramen Kleists.

In gewisser Weise, eine letzte Beobachtung, zitiert und reformuliert der Schluss der *Alten Dame* den Schluss der *Penthesilea*. Hier die symbolische Selbsttötung der Amazonenkönigin in einem Sprechakt, dort die symbolische Hinrichtung durch das Kollektiv der Mitbürger. Deren Schuld steht außer Frage, doch keiner will es gewesen sein. So wenig wie Kleist die Selbsttötung der Penthesilea konnte Dürrenmatt den Lynchmord an Ill auf der Bühne zeigen. Auch das Drama Dürrenmatts operiert an den Grenzen der Darstellbarkeit. Seine Regieanweisung lautet:

Ill geht langsam in die Gasse der schweigenden Männer. Ganz hinten stellt sich ihm der Turner entgegen. Ill bleibt stehen, kehrt sich um, sieht, wie sich unbarmherzig die Gasse schließt, sinkt in die Knie. Die Gasse verwandelt sich in einen Menschenknäuel, lautlos, der sich ballt, der langsam niederkauert. Stille. [...] Der Menschenknäuel lockert sich auf [...]. Zurück bleibt nur der Arzt, vor einem Leichnam kniend, über den ein kariertes Tischtuch gebreitet ist, wie es in Wirtshäusern üblich ist (Spectaculum, II: 193).

Dürrenmatts dramatisches Programm, das in den «21 Punkten zu den ‚Physikern‘» vorsieht, dem jeweiligen Geschehen die «schlimmstmögliche Wendung» zu geben, lässt erkennen, dass er, ähnlich wie Kleist, das Handlungsmodell des Experiments wie auch den in ihm herbeigeführten Ausnahmezustand zu nutzen wusste. Im Falle des *Besuchs der alten Dame* heißt das nicht zuletzt, dass er mit Entsetzen Scherz treibt, weil das Entsetzen in der Moderne anders nicht darstellbar ist. In diesem Sinne ist der Untertitel *Eine tragische Komödie* zu verstehen.

Die Affinität von Entsetzen und Scherz hat auch Kleist mehrfach erkundet, so in der *Schroffenstein*-Tragödie. In ihr ermorden am Ende die verfeindeten Brüder, nicht ahnend, dass Ottokar und Agnes, um sich zu schützen, die Kleider getauscht haben, jeweils das eigene Kind. Den Kommentar zur Versöhnung der unglücklichen Eltern überträgt Kleist dem wahnsinnigen Johann: «Bringt Wein her! Lustig! Wein! Das ist ein Spaß zum Totlachen! Wein!» (Kleist, I: 232f.) Tod und Gelächter, so fordern es die

moralischen Konventionen, schließen einander aus. Während einer Beerdigung darf nicht gelacht werden. Allenfalls als Metapher ist das Totlachen lizenziert. Davon will Johann nichts wissen, er nimmt die Redewendung beim Wort. Die versehentliche Ermordung der eigenen Kinder ist zum Lachen. Damit antizipiert Kleist, was später zu einer Herausforderung an die Ästhetik wird und u.a. bei Dürrenmatt Eingang in die dramatische Praxis findet: dass es vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist (Brittnacher/Koebner, 2010).

BIBLIOGRAPHIE

- ANGRESS, Ruth K. (1977): «Kleist's Treatment of Imperialism: *Die Hermannsschlacht* and *Die Verlobung in St. Domingo*», *Monatshefte*, 69, pp. 17-33.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1959): «Der Besuch der alten Dame», in *Spectaculum* II, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- (1998): «21 Punkte zu den Physikern», in *Die Physiker*, Zürich, Diogenes, pp. 91-93.
- BRITTNACHER, Hans Richard und Thomas KOEBNER (ed.) (2010): *Vom Erhabenen und vom Komischen. Über eine prekäre Konstellation*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- ESSEN, Gesa von (1998): *Herrmannsschlachten – Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wallstein.
- FRICK, Werner (1997): «Kleists "Wissenschaft". Kleiner Versuch über die Gedankenakrobatik eines Un-Disziplinierten», *Kleist-Jahrbuch*, pp. 207-240.
- HÖRISCH, Jochen (1992): «"Die Not der Welt". Vieldeutige Ausnahmezustände in Kleists semantischen Komödien», in J. Hörisch: *Die andere Goethezeit*, München, Fink, pp. 93-114.
- KLEIST, Heinrich von (1987ff.): *Sämtliche Werke und Briefe*, 4 Bde., Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag.
- KRAUSE, Marcus und Nicolas PETHES (ed.) (2005): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- LUBKOLL, Christine und Günter OESTERLE (ed.) (2001): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- MÜLLER, Heiner (1978): *Philoktet*, in *Mauser*, Berlin, Rotbuch, pp. 7-42.
- RIEDL, Peter Philipp (2009): «Texturen des Terrors: Politische Gewalt im Werk Heinrich von Kleists», *Publications of the English Goethe-Society*, vol. LXXVIII, pp. 32-46.
- SCHMITT, Carl (1934): *Politische Theologie*, München, Leipzig, Duncker und Humblot.
- (1963): *Theorie des Partisanen*, Berlin, Duncker und Humblot.
- VINKEN, Barbara (2011): *Bestien. Kleist und die Deutschen*, Berlin, Merve.

KEINE SCHWESTER FÜR PENTHESILEA: ZU STEFAN SCHÜTZ' ANTIOPE

M. Loreto Vilar
Universitat de Barcelona

Auch ist der Mensch gemacht, sich zu gewöhnen, und am Ende siegt das Vergessen. Vertrocknet wie ein Frosch, lebt weiter das, was man Mensch nennt, frisst und schläft und arbeitet und stirbt. Ich aber, Schwester, bin dem entflohen (Schütz, 1979: 41).

Mit diesen Worten versucht die Amazonenkönigin Antiope im Athener Palast des Theseus ihre Schwester Oreithyia von der Wonne ihrer Liebe zu überzeugen. Erfolglos. Oreithyia begreift nur, wie Kleists Prothoe, dass sie die Schwester verloren hat. Der Dramatiker Stefan Schütz (geb.1944) bedient sich des Vorbilds der Kleist'schen *Penthesilea*, um im Stück *Antiope und Theseus* (1974) den fatalen Konnex zwischen der Zurichtung des Individuums im sozialisierten Kontext und der Missachtung von weiblichem Handeln und Empfinden unter einer patriarchalen Machtstruktur zu erfassen. Im Folgendem soll trotz der Verwandtschaft zwischen Kleists *Penthesilea* und Schütz' Antiope den Spuren der Entfernung der beiden Amazonenköniginnen nachgegangen werden. Dadurch lässt sich ein neues Bild menschlicher Negation im gesellschaftlich bedingten Antagonismus der Geschlechter entwerfen, ein Bild, das andererseits auch die Sicht des Dramatikers auf die Wirklichkeit der DDR der 70er Jahre zu verdeutlichen versucht.

Durch Stückeschreiber wie Christoph Hein, Thomas Brasch und Stefan Schütz vollzieht sich in der DDR der 70er Jahre ein wichtiger Generationswechsel. Zum einen ist ihre Leitfigur nicht mehr Bertolt Brecht sondern Heiner Müller, obwohl diese jungen Autoren sich auch bald von Müller entfernen – wie von der DDR, die Brasch 1976 und

Schütz 1980 verlassen.¹ Zum anderen ist auffällig, wie Wolfgang Emmerich (1996: 353f.) bemerkt, dass sie Gegenwartsstoffe meiden und auf literarische Vorlagen, auf die Geschichte und/oder auch auf den Mythos zurückgreifen, um die Widersprüche und Konflikte ihrer Gegenwart wahrzunehmen und Kritik am realen Sozialismus auszuüben. Diese hintergründige Absicht verfehrend, wird 1977 auf dem vorderen Umschlagdeckel des einzigen in der DDR publizierten Buches von Stefan Schütz auf die «gewaltige Spannweite in der Rezeption von Geschichte und Literatur» hingewiesen, die Tatsache betonend, dass «[s]eine Stücke, vom Hier und Heute provoziert, [...] im Mittelalter und im Bauernkrieg, in der Antike und in der Zeit des Aufbaus der Sowjetgesellschaft nach den Interventionskriegen [spielen und] [...] durch Kleist und Shakespeare, Seneca und Homer, Majakowski und Heiner Müller [inspiriert sind]» (Schütz, 1977). Nach *Odysseus' Heimkehr* (1972, Heiner Müller gewidmet) ist *Antiope und Theseus*, später in *Die Amazonen* umbenannt, Schütz' zweites Antikestück und das erste nach der Kleist'schen Vorlage, dem 1976 das Stück *Kohlhaas* folgt. In *Antiope und Theseus*, 1977 in Basel uraufgeführt und ein Jahr später in Frankfurt am Main publiziert,² revidiert Schütz die Geschichte der Amazonenkönigin, indem er die Gegenüberstellung von individuellem Empfinden und Staatsräson ins Zentrum stellt, die romantische Tragik bei Kleist auf diese Weise politisch modulierend. Die deutlich weibliche Charakterisierung des Menschlichseins im Stück gegenüber der Unmenschlichkeit einer Gesellschaftsform, in der Männer herrschen, legt ferner Zeugnis von der sozio-politischen Dimension der Schütz'schen Revision ab.

DIE ROMANTIK REVISITED

Während Kleist der Vorlage Homers folgt, in dessen *Ilias* die umwälzende Veränderung von Penthesilea und Achilles durch deren fatale Verliebtheit verzeichnet ist, bedient sich Schütz der Biographie von Theseus von Plutarch (Kap. 26-28). Der Kontext ist in beiden Werken folglich ein anderer. Kleists Tragödie findet in der Zeit des Trojanischen Kriegs statt, wobei durch die zentrale Darstellung der Brautjagd der Amazonen als Unterbrechung des – aus der Perspektive der griechischen Helden – viel wichtigeren Kriegs das männliche Konzept des Gefechts als *Naturgesetz* in Frage gestellt wird.³

1. Stefan Schütz erwähnt 2006 in einem Interview mit Verena Thimme die Zusammenarbeit und den Austausch in der «Dreier-Gruppe damals [in den 70er Jahren]. Heiner [Müller] als Oberboss und Bräse und ich». Dazu kommentiert er weiter: «Das war so die kleine Werkstatt unter der Erde, damals in der DDR» (Schütz, 2008: 156). Bezüglich seines Umzugs in die BRD, sagt Schütz: «[I]ch hatte natürlich auch Angst, ich verliere meine Sprache, wenn ich rüber gehe. Das hat mir Heiner [Müller] eingeredet, denn er hat gemeint: „Jeder, der in den Westen geht, der scheitert.“ Er meinte, man sollte es so machen wie er, aber man war ja nicht so privilegiert. Also, im Westen leben, im Osten leben, hin und wieder rüber, aber mit dem Herzen immer links» (Schütz, 2008: 162).

2. Erstdruck in *Spectaculum* 28, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

3. Vgl. Plutarch 1954: 64ff. Schon Plutarch preist die Kriegsführung der Amazonen und nennt den Amazonenkrieg «kein unbedeutendes Weiberunternehmen» (hier S.65).

Zunächst werden Griechen und Trojaner von den Amazonen im Kampf lächerlich gemacht (v. 128-138), dann sondern sich Penthesilea (v. 1226-1265) und Achilles (v. 2507-2526) – von der Leidenschaft getrieben – von ihren Völkern und deren Gesetzen und Sitten ab. Demgegenüber plazierte Schütz sein Drama im Bereich der zwölf Aufgaben des Herakles, Sohn von Zeus und der schönen Alkmene, einer Sterblichen, dem als Belohnung nach Vollbringung der Heldentaten Unsterblichkeit versprochen worden ist. Ausgangspunkt der Geschichte ist der Angriff der Griechen auf die Amazonen. Im ersten Bild lagert Herakles am Fluss Thermodon nahe der Hauptstadt der Amazonen, Themiskyra, dem Auftrag von Eurystheus folgend, um die Rüstung der Amazonenkönigin Antiope – von Kriegsgott Mars geschmiedet und Zeichen ihrer Herrschaft über die Amazonen – zu rauben. Theseus begleitet Herakles, um durch neue Heldentaten seinen Ruhm und dadurch schließlich seine gefährdete Macht in Athen zu festigen, denn vom Feldzug gegen die Amazonen versprechen sich die Athener neues Gold. Dies hat Herakles bald erkannt, Theseus' «Lust auf Amazonen» (Schütz, 1979: 11) durchschauend:

Athen hat dich [Theseus] hierher getrieben, du müder Recke, und nicht die Lust auf Amazonen. Ich weiß, wie schmal deine Macht ist, in Athen. *Lacht*. Auf einem Messer sitzt der, und muß sich die Hornhaut erhärten, sonst schlitzt's ihm Bauch auf und Penis! *Lacht*. Willst Ruhm, was? Hast begleitet den Göttersohn und Gold erbeutet? Einem solchen Helden wird man den Thron nicht streitig machen. Und sprichst du gar von der Rache des Herakles, ist die Stadt auf ewig dein (Schütz, 1979: 11f.).

Trotz der unterschiedlichen mythologischen Folie stimmen Kleist und Schütz folglich in ihrer deutlichen Kritik der Macht- und Goldbesessenheit von Männern überein, und in der Gegenüberstellung von zwei unmenschlichen Gesellschaftsformen – Athen und dem Amazonenstaat –, die sich strukturell lediglich durch das Geschlecht der Herrschenden unterscheiden. Was Schütz' Stück angeht, erläutert Hans-Rainer John diesbezüglich:

Athen wird eindeutig als inhumane Ausbeuterordnung charakterisiert, beherrscht von beutehungrigen und machtgerigen Eupatriden; Krieg ist Alltag, Mut und Kraft sind die gefragtesten Tugenden, sinnliche Ansprüche werden unabhängig von menschlichen Bindungen und Gefühlen befriedigt, Frauen gelten nichts. Der Amazonenstaat erscheint da in günstigerem Licht: er führt einen Verteidigungskrieg. Zudem entstand er einst wohl als Resultat bewaffneten Widerstands der Frauen gegen brutalen Mißbrauch durch die Männer. Aber der Fortschritt zu menschlicherer Gesittung ist widersprüchlich. Die gesicherte Stellung der Frauen wurde erkaufte mit alle Grenzen überschreitenden Männerhaß und unnatürlich übersteigter Militanz (John, 1978: 61).

In den verschiedenen mythologischen Kontexten, dem Trojanischen Krieg und den zwölf Aufgaben des Herakles, unterscheiden sich auch die Heldenfiguren voneinander. Achilles wird von Kleist durch seine Brutalität bei dem Opfer und der Leichenschändung Hektors gekennzeichnet, die Penthesilea bekannt ist (v. 1794-1798) und

wofür sie ihn sogar bewundert (v. 2124-2125). Achilles erinnert sich seinerseits gut daran und gedenkt, die Greuelthat mit Penthesilea, deren Amazonenvolk er missachtet, zu wiederholen (v. 610-615), Gewalt und Liebe verbindend (v. 1513-1524). Doch bei Kleist ist es am Ende Penthesilea, die die Greuelthat des Achilles übertrifft (v. 2669-2674), denn der Romantiker *humanisiert* bekanntlich seine Penthesilea nicht – wie Goethe die Iphigenie des Euripides –, sondern er lässt sie die Nekrophilie ihres Geliebten Achilles teilen. Wie Achilles verbindet Kleists Amazonenkönigin auch Gewalt und Liebe, indem sie den Mord als «Lustmord» (Klüger, 2002: 152) und die Leichenschändung des Geliebten als Befriedigung des Geschlechtstriebes empfindet (v. 2864-2868), die sie in «post-koitaler Erschöpfung» (Klüger, 2002: 152) versinken lässt und schließlich in den Tod führt.

Der Athener König Theseus wird von Schütz einerseits als besonders listig im Krieg vorgestellt, als Strategie, was sein Plan für die Eroberung von Themiskyra belegt:

Abgeschnitten vom Land, die Stadt, in drei Richtungen Wasser, der vierten, Stein zum Himmel, unerklimmbar, werden wir das Flußbett lähmen, und das nasse Volk [der Amazonen] an unserem Ufer erwarten. Die Ertrinkende greift nach den Ringen der Rettung, die unsere Schwerter sind (Schütz, 1979: 14).

Andererseits benimmt sich Schütz' Theseus wie ein vulgärer Macho, der zum Beispiel im Pisswettbewerb mit Herakles den besten Bogen schlägt (Schütz, 1979: 12). Beide, Herakles und Theseus, sind frauenfeindlich und missachten die Amazonen und ihre Gesetze, die sie jedoch nicht kennen. Über die überlieferte Abnahme der rechten Brust bei den Amazonen – der Name bedeutet *ohne Brust* –, wie Theseus glaubt, «um Schwert und Bogen sicherer zu führen» (Schütz, 1979: 13), kann die gefangene Amazone Iope allerdings nur lachen. Damit korrespondierend – jedoch anders als in der Überlieferung des Plutarch⁴ und in Kleists *Penthesilea* – ist Schütz' Antiope männerfeindlich. Männer sind hinterhältig und verlogen, feige, eitel, faul, machtbessenen, tierisch triebhaft und misogyn, wie sie zu Oreithya sagt:

[S]ie [Männer] haben einen Hort von Hinterlist. All zu gern nur stoßen sie in den Rücken und wagen nicht den Kampf. Ihre Siege sind Verbrechen. [...] Sie täuschen nicht nur mit dem Schwert. Alle Handlung ist Gier um Macht, und beherrschen wollen sie auch uns. Ihre Züge sind Grimassen, kocht das Blut ihnen im Unterleib. Der Trieb ist tierisch. [...] Diese Penisbrut, Muskeln und ein After, und der Kopf ist eine Kläranlage. Wagt den Schrei nach Vorherrschaft, und ist doch nur ein Samengeber, lustloser Wind, der eitel und faul aus dem Maule riecht. Euer Frauenglück ist ihr Leichnam, den ihr nach eurem Geschmacke euch legt, und der verwittert dann und ausgekaut auf dem Misthaufen vergeht. Ihr Geier sucht nur Leichenfrauen. Doch lieber den Tod als ein Leben in den wäßrigen Armen eines Mannes (Schütz, 1979: 15ff.).

4. Plutarch berichtet: «[V]on Natur seien die Amazonen durchaus keine Männerfeindinnen» (1954: 64).

Wiederum im Gegensatz zur Theseusbiographie von Plutarch geht Schütz' Antiope ihre Liebe auslebend zu Grunde,⁵ während sich Theseus dem Willen des Athener Rats fügt, den er freilich missachtet, wie im vertraulichen Gespräch mit der Amazone zugegeben:

Im Rat saß ich, Geschrei von Wanzen, Senatoren und Priester, deren Sprache ein wutgebündelter Strauß aus Lumpen war; allein ich lachte über solches Geschwätz. Mich kitzelte an den Sohlen ihre Flut. Welch ein Spaß. Ihre Gesichter waren Grimassen, als ich auszog, in Stein gehauene Idiotie. Übersät ist die Erde mit Löchern; darin haust das Menschsein, und vom Rand fließt der Sand in ihre Köpfe, und die Gier ist noch mehr, daran sie dann ersticken (Schütz, 1979: 29).

Der Wille des Athener Rats wird von deren Boten, den Eupatriden,⁶ ausgesprochen, die im Namen des Demos entscheiden, während der Monarch marionettenhaft wirkt, als Mann im Vordergrund, den die Eupatriden heimlich lenken. Wie ihnen gut bewusst ist und zu ihrem Vorteil ausgenutzt wird, wirkt die sexuelle Befriedigung des Königs als Betäubung für seine politische Aktivität. So vereinbaren die Eupatriden die Hochzeit von Theseus und der Kreter Königstochter Phaidra, durch die sie sich ein militärisch und wirtschaftlich vorteilhaftes Bündnis mit den Kretern versprechen, denn als Amazone kann Antiope nur die erotischen Bedürfnisse des Königs stillen, nicht aber die politischen Interessen des Athener Rats erfüllen. In diesem Sinne spricht der 1. Eupatrid:

Zwei Siege erringen wir: in der Schlacht, und gezwungen durch des Deukalion Beistand, heiratet Theseus die Tochter Phaidra.

So schließt sich der Kreis und verschafft Athen eine sichere Zukunft. [...]

Phaidra ist ein Weib und Theseus Mann; zu lüstern für die Liebe. Neues Fleisch regt ihn an, und die Tochter des Deukalion erblickend, wird sehr schnell die Neigung zum Amazonentier erschaffen. Ein Held wie er erobert gern. Aus dieser Schlinge befreit sich kein Mann, überdies wird bereits die Langeweile in seinen Körper kriechen, zu lange schon ist die Amazone sein. Auch liefern wir ihm einen Grund, sein Gesicht zu wahren. Die Sonnenuhr läuft, und der Schatten wird auch Athen ernähren (Schütz, 1979: 37f.).

Die Labilität des Theseus wird Antiope demzufolge zum Verhängnis, was er auch zu erkennen scheint: «Verzeih, des Mannes Verstand hinkt wie ein Rüde hinterher, und erst spät begreift er die Weisheit der Frau» (Schütz, 1979: 51), spricht er – doch nur zu sich selbst. Solch eine sterile Rechtfertigung des Verrats hätte Antiopes Opfer

5. Vgl. Plutarch 1954: 67: «[W]as der Dichter des Theseusepos von einem Aufstand der Amazonen erzählt hat, daß Antiope den Theseus, als er Phaidra heiratete, mit Hilfe ihres Gefolges von Amazonen überfallen und daß Herakles sie erschlagen habe, das klingt offenkundig nach Fabel und Erfindung. Tatsächlich heiratete er Phaidra nach dem Tode der Antiope, von welcher er einen Sohn hatte.»

6. Die Eupatriden entsprachen im Freistaat Athen dem Adel. Von Theseus erhielten sie den Auftrag, «den Gottesdienst zu versehen, die Beamten zu stellen, die Gesetze auszulegen und göttliche und menschliche Rechte zu erläutern» (Plutarch, 1954: 62).

ohnehin nicht verhindern können. Der Versagerin bleibt allein die Inszenierung eines billigen Eifersuchtsdramas bei der Feier der Hochzeit von Theseus und Phaidra. So fordert sie ihren Geliebten vor der versammelten Hochzeitsgesellschaft zum Kampf auf, um schließlich in sein Schwert zu laufen. Im Tod erscheint sie freilich als Inbegriff der *femme fragile*, als erbärmliche Karikatur der souverän leidenden Penthesilea von Kleist.⁷ Im Gegensatz zur letzten, erotisch beladenen Kampfszene bei ihm, wirkt Antiope's Kampf mit dem Geliebten im 10. Bild von Schütz' Stück tatsächlich als groteskes Koitus-Surrogat. Nur die zwei Helden Achilles und Theseus verbrüdernd sich, nicht in ihrem Ende – Achilles wird brutal ermordet, während Theseus weiterlebt –, sondern in ihrer Ahnungslosigkeit des Weiblichen bzw. des Menschlichen.

ANTIOPE, DIE LIEBENDE

Wie bei Kleist entsteht die leidenschaftliche Liebe zwischen der Amazonenkönigin und dem griechischen Helden auch bei Schutz plötzlich und schlägt mit aller Wucht auf die Liebenden ein. Während Theseus im Kampf Oreithyia besiegt, die dann mit dem Rest der Amazonen flieht, siegt Herakles über Antiope. Der Göttersohn nimmt die Rüstung der Amazonenkönigin, tötet sie aber nicht, sondern will sie den Soldaten übergeben. Doch Theseus, der sich inzwischen in Antiope verliebt hat, tauscht sie gegen das erbeutete Gold. Durch solch eine unerhörte Tat verfeindet er sich zunächst mit Herakles, der im Empfinden des Theseus für die Amazone lediglich ein Beispiel menschlicher – und männlicher – Schwäche sieht. Dann empört Theseus' Benehmen auch die Athener Bürger, die im Monarchen einen «[e]rbärmliche[n] Feigling» (Schütz, 1979: 26) sehen, der krank ist und abgesetzt werden muss. In Antiope sehen sie eine machtgerige Hure und die Verderberin des Staates: «Sie maßt sich Rechte an, die nie eine Frau besitzen kann. Uns regiert ne Amazone; Athen, dein Blut ist weibisch» (Schütz, 1979: 26), sagt einer. Für die Athener ist die Beziehung ihres Königs zur Amazonenkönigin mit nichts anderem als Verrat am eigenen Staat identifizierbar und mit politischer – und auch männlicher – Schwäche. Unter diesen Umständen weiß Theseus jedoch das Appellieren der Eupatriden an die Staatsräson lediglich unter Berufung auf die Demokratie, die er in Athen geschaffen hat, abzuwehren:

Nicht Barbarei beherrscht Athen, Ordnung hab ich hier geschaffen: Entrissen die zwölf Gemeinden dem Würgegriff von Familienclans, hab ich aus Häusern eine Stadt gemacht. Gebaut wurde Ratshalle und Gericht, und in Klassen geteilt das Volk. Meine Verdienste machen mich unantastbar! Die Verfassung meine Rüstung! (Schütz, 1979: 33).

7. Thimme (2008: 51) bewertet dieses Opfer durchaus positiv: «Antiope schützt sich [...] selbst und kommt mit ihrem Selbstmord einem seelischen Mord durch ihren Geliebten zuvor, den seine Hochzeit mit der Tochter des Kreterkönigs für sie bedeuten würde.»

Doch die Königin Antiope, die auf realpolitischem Gebiet deutlich besser bewandert zu sein scheint, warnt ihn: «Dein Rudel zerreißt dich, spürt es Schwäche!» (Schütz, 1979: 34). Zu Antiope gibt Theseus schließlich seine Missachtung der demokratischen Institutionen zu, indem er deren praktischen Nutzen für einen Herrscher erkennt, der am verantwortungsvollen Regieren – und an Demokratie – eigentlich nicht interessiert ist. «Es regiert sich selbst Athen, und man wirds verschmerzen, wozu sonst hätte ich Gericht und Spezialisten!» (Schütz, 1979: 34), mokiert er sich, die kritische Anspielung auf die bürokratische Erstarrung und die polizeiliche Ordnung im DDR-Sozialismus durchblicken lassend.

Im Hintergrund des 15. Auftritts, der Liebesszene, lässt Kleist sowohl die äußere als auch die innere Gefahr für die zwei Liebenden schweben, nämlich die gesellschaftliche und gesetzliche Ordnung von Griechen und Amazonen und die unterschiedliche menschliche Qualität von Penthesilea und Achilles. Der griechische Held zeigt nämlich kein Interesse für den Bericht der Geliebten über die Entstehung des Amazonenstaates und den Sinn des Rosenfests, auch nicht für den wichtigen Gesetzbruch der Königin Otrere, Penthesileas Mutter, die ihr sterbend den Bräutigam verhie, dadurch die Gemtsgrundlagen für die jetzige Situation schaffend. Wie bei Kleist müssen die Titelfiguren von Schütz denselben äußeren und inneren Hindernissen ausweichen, dem sozio-politischen Kontext und der verlogenen-labilen Eigenschaft des Mannes. In der Liebesszene im 6. Bild bekundet Antiope ihre Liebe für Theseus, obwohl sie sich ihrer heiklen Lage zwischen dem Verrat am eigenen Amazonenvolk und dem Hass der Athener bewusst ist. So empfindet sie die Liebe als Krankheit – «Dieser Strudel von Liebe macht mich krank» (Schütz, 1979: 30) – und als Wahnsinn – «Angst, die ich nicht kannte, berührt meine Haut. Einem Wahn gleich hetzt sie von Stelle zu Stelle» (Schütz, 1979: 30) –. Indem sie sich aber der Absolutheit ihrer Liebe ergibt, gelingt Antiope im Gegensatz zu Theseus der Individuationsprozess. Trotzdem versucht sie der bestehenden Staatsräson mit deren eigenen Mitteln zu entgegnen, und bittet Theseus, dass er sie zu seiner gesetzlichen Frau macht: «Wollen sie uns trennen, müssen sie zerschlagen erst ihre Verfassung» (Schütz, 1979: 39), sagt sie. Dazu weigert sich nun Theseus, alle Verantwortung für Antiopes Recht als «Herrin von Athen» (Schütz, 1979: 39) auf sich nehmend: «Wir wollen unser Spiel nicht der Gemeinheit vor die Füße legen» (Schütz, 1979: 39), versichert er ihr. Wie schwach sein Wille und seine Macht sind, zeigt sich bald, als die kampfbereiten Heere der Skyther und der Amazonen vor Athen lagern und es Antiope nicht gelingt, Oreithyia von ihrer Wandlung zu überzeugen. Wie die Oberpriesterin im 19. Auftritt bei Kleist (v. 2312-2341) erinnert auch Schütz' Oreithyia Antiope an den hohen Preis ihrer Liebe für Theseus:

Ich verstehe nichts. Unser Band ist doch nicht zerrissen. Du bist verwachsen mit deinem Volk. Wir schwuren Rache, als man dich fortschleppte. All unsere Hoffnung war, dich zu befreien. Der Pfad zu deinem Kerker ist eine Amazonenbrcke aus Leichen. Das Land der Griechen ist verschieden und oft band sich das Weiterkommen an Kampf. Wir haben Qualen auf uns genommen und einen Pakt mit den Skythern geschlossen. [...] Es muß Narrheit sein oder Erpressung,

sich mit einem [Mann] zu verketten. Komm, Schwester, nun ists genug, laß uns heimkehren ohne Krieg! (Schütz, 1979: 41f.).

Als Antiope ihr aber nicht folgen will, reißt sich Oreithyia die Kleidung von der Brust ihrem Schmerz auf diese Weise Ausdruck verleihend. Danach sehnt sie sich nur noch nach dem Tod und verabschiedet sich von der verlorenen Schwester mit den ahnungsvollen Worten: «Auf bald, Antiope!» (Schütz, 1979: 43). Solch stolz-leidende Haltung stimmt zu diesem entscheidenden Zeitpunkt mit der von Antiope überein, die, vom bevorstehenden Krieg bedroht, sich schließlich bereit erklärt, der scheidenden Oreithyia zu folgen, um Athen «zu bewahren vor dem Untergang» (Schütz, 1979: 43). Im Gegensatz zu ihr reagiert Theseus zum zweiten Mal gelassen und seiner Liebe angeblich sicher: «Wir wollen zusammenliegen diese Nacht, wach! Allein der Tod trennt uns» (Schütz, 1979: 43). Davon jetzt auch selbst überzeugt, beschließt Antiope zu bleiben. Wie Hans-Rainer John erläutert: «Antiope, durch die umwandelnde Kraft der Liebe zu vollem Menschentum gereift, bekennt sich kompromißlos zu Theseus, versteht ihr Bekenntnis als Stärke, bricht alle Brücken hinter sich ab und verliert – da der Partner dieser Größe nicht gewachsen ist – Volk, Schwester, Mann und das Leben» (1978: 61). Nicht Antiopes Sehnsucht nach individueller Liebe und nach einer menschlicheren Gesellschaftsordnung ist folglich als Zeichen von Schwäche zu deuten, sondern Theseus' «Kapitulation vor der Konvention, dem Hergebrachten, Widernatürlichen, Unmenschlichen» (John, 1978: 61). Den Dramatiker Schütz interessiert dabei die Rolle der Frau, die durch die Kraft der Liebe die eigene Identität reklamiert und zur Humanität findet, indem sie dazu fähig wäre, die herrschenden inhumanen Verhältnisse zu verändern, bei Griechen und Amazonen und auch im sozialistischen Aufbruch. In seinen eigenen Worten:

[D]ann hatten wir mit [Heiner] Müller ja die Idee, dass der Sozialismus ein großer Aufbruch ist, ein Aufbruch, der mindestens so stark ist, wie der Aufbruch der Antike. Das hatte was Archaisches. Also war die Hinwendung zur Antike [...] quasi vorprogrammiert. [...] Es war aber auch ein weiterer Gedanke: Die wirkliche Tragödie der Menschheit hat noch gar nicht begonnen, die beginnt erst, wenn Männer und Frauen sich gegenseitig produktiv machen, in der Gänze. Dass sie nicht nur individuelle Wesen sind, sondern dass dieser gesellschaftliche Widerspruch, ohne, dass es von Geld abhängt, aufeinander prallt. [...] Denn der Hauptwiderspruch liegt zwischen Männern und Frauen und das war der Hauptgrund, um sich ganz nach hinten zu wenden (Schütz, 2008: 164f.).

ANTIOPE, DAS OBJEKT

Stefan Schütz' Gedanken über den Sozialismus und dessen geschichtliche Parallele zur Antike folgend, empfiehlt sich nun ein Blick auf die allerletzte Szene vom Stück *Antiope und Theseus* im Kontrast zum Ende von Kleists *Penthesilea*. Allein die Tatsache, dass bei Schütz der verräterische Liebhaber das letzte Wort spricht, während

Kleist dieses in den Mund der liebevoll leidenden Schwester der Amazonenkönigin legt, ist vielsagend. Kleists Prothoe versucht den Tod der geliebten Penthesilea durch die immer wieder zitierte, wunderschöne Naturmetapher zu ergründen:

Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!
 Die abgestorbene Eiche steht im Sturm,
 Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
 Weil er in ihre Krone greifen kann (v. 3040-3043, Kleist, 2010: 500).

Mit dem Hinweis auf den Sturm, eine Naturkraft, die sich vom Menschen nicht steuern lässt, mag sowohl die innere Katastrophe, die Leidenschaft, die Absolutheit der Liebe, als auch die äußere Katastrophe der sozio-politischen Umstände gemeint sein: Penthesilea hätte nur als Mitglied der Amazonengemeinschaft *gesund* und glücklich sein können. Als sie sich als Individuum mit einem eigenen Willen absondert, verdammt sie sich selbst, wie Ruth Klüger (2002: 153) bemerkt. Kleists Prothoe gegenüber beschwört Schütz' Theseus eine idyllische Liebeszene aus der Vergangenheit, um schließlich nur folgende Worte zu sagen: «Sie [Antiope] – ist tot, umlagert von einem Wall aus Stein, gekühlte Nacht» (Schütz, 1979: 56). Der «Wall aus Stein» mag wohl als Metapher für sein eigenes abgestumpftes Herz gedeutet werden, die «gekühlte Nacht» aber für die perspektivlose Zukunft, die nicht nur auf Theseus wartet, sondern auf die Gesellschaft, in der Männer herrschen wie er. Trotz dieser Erkenntnis zeigt sich Theseus bereit, sich mit seiner Königsrolle zu begnügen: «Musik, spielt auf, wir haben Hochzeit» (Schütz, 1979: 56), befiehlt er am Ende.

Während Kleist Prothoe die Trauer um das Individuum und sein Ideal aussprechen lässt, belegt Schütz' Theseus, wie der Mensch, der Mann, auf seine Individualität, auf die Liebe, und auf das von Antiope angekündigte Ideal der Humanisierung menschlicher Beziehungen, verzichtet, wenn für das Materielle reichlich gesorgt ist. Das ist Schütz' Idee im Stück *Antiope und Theseus*, das er als «kleine Bombe[...] oder Torpedo[...] [begriff,] nicht um den Staat [die DDR] zu stürzen, sondern um ihn in Bewegung zu bringen, um zu verändern», denn, wie er sagt, «[d]ie Mehrheit der Leute hatte sich abgefunden mit der Bequemlichkeit in diesem Land» (Schütz, 2008: 158f.). Schütz' Antiope wird in der Tat durch den faulen Kompromiss ihres Geliebten zu Grunde gerichtet, so dass sie gegenüber Kleists Penthesilea, deren Größe als handelndes Subjekt poetisch gewürdigt wird, letztlich nur ein bloßes Objekt sein kann. Verwiesen wird bei Schütz jedoch nicht nur Theseus, der Mann, sondern und vor allem Theseus, der Monarch. Wie Elli Jäger bemerkt:

Ob der einzelne die Möglichkeiten menschlicher Selbstverwirklichung ausschöpft, hängt für Schütz entscheidend davon ab, wie er Trägheit und Resignation überwindet. Alle Individuen haben die Verantwortung für die anderen voll wahrzunehmen und, da die politisch Führenden über mehr und andere Mittel der Macht verfügen als die Geführten, ist ihr Verhalten folgenreicher, kann sogar verhängnisvoll für das einzelne Individuum sein (Jäger, 1977: 242).

Als König von Athen, als einer der «politisch Führenden», hätte Theseus nach dem erlebten Beispiel von Antiope die individualitätsfeindlichen Verhältnisse im Staat verändern können und müssen. In diesem Sinne wird im Stück *Antiope und Theseus* von Stefan Schütz die führende Elite der DDR deutlich angesprochen, wie Jäger weiter schreibt: «Lösungen werden von Schütz manchmal eröffnet, häufiger aber im produktiven Gegensatz zum Vorgeführten, vom Zuschauer gefordert» (1977: 237). Während sich Kleists irrational romantische Penthesilea von den rational aufgeklärten Griechen – und Amazonen – entfernt und majestätisch untergeht, führt Schutz' Antiope das triste Zugrundegehen des Individuums unter der Herrschaft des männlich-dekadenten Realsozialismus vor.

BIBLIOGRAPHIE

- EMMERICH, W. (1996): *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig, Kiepenheuer.
- JÄGER, E. (1977): «Nachwort», in H. Müller: *Odysseus' Heimkehr, Fabrik im Walde, Kohlhaas, Heloisa und Abaelard. Stücke*, Berlin/DDR, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, S. 236-244.
- JOHN, H.-R. (1978): «Die Liebe von Theseus und Antiope. *Die Amazonen* in Basel», *Theater der Zeit* 2, S. 61f.
- KLEIST, H. v. (2010): «Penthesilea. Ein Trauerspiel», in *Sämtliche Werke und Briefe I*, München, Hanser, S. 373-500.
- KLÜGER, R. (2002 [1996]): «Die Hündin im Frauenstaat: Kleists Penthesilea», in *Frauen lesen anders. Essays*, München, dtv, S. 129-155.
- PLUTARCH (1954 [ca. 120 d. C.]): «Theseus», en *Grosse Griechen und Römer I*, Einl. und Übers.. K. Ziegler, Zürich/Stuttgart, Artemis, S. 41-75.
- SCHÜTZ, S. (1977): *Odysseus' Heimkehr, Fabrik im Walde, Kohlhaas, Heloisa und Abaelard. Stücke*, Berlin/DDR, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- (1979): «Antiope und Theseus», in *Heloisa und Abaelard*, Berlin, Rotbuch, S. 7-56.
- (2008): «Auszüge aus einem Gespräch mit Stefan Schütz und Uta Birnbaum», 17.07.2006, in V. Thimme: *Zwischen Rebellion und Resignation. Das dramatische Frühwerk des DDR-Autors Stefan Schütz*, Marburg, Tectum, S. 155-166.
- THIMME, V. (2008): *Zwischen Rebellion und Resignation. Das dramatische Frühwerk des DDR-Autors Stefan Schütz*, Marburg, Tectum.

LA PASIÓN POR LA JUSTICIA DE HAHN, «EL KOHLHAAS DE POSEROW»

Isabel Hernández
Universidad Complutense de Madrid

Gestern abend habe ich Dir nicht geschrieben, weil es über «Michael Kohlhaas» zu spät geworden ist [...], den ich bis auf einen kleinen Teil, den ich schon vorgestern gelesen hatte, in einem Zug gelesen habe. Wohl schon zum zehnten Mal. Das ist eine Geschichte, die ich mit wirklicher Gottesfurcht lese, ein Staunen faßt mich über das andere...

Kafka a Felice Bauer (9/10 de febrero de 1913)

En su libro de apuntes de carácter autobiográfico titulado *Das Geheimnis verbleibt* (1952), se encuentra el siguiente apunte de Werner Bergengruen (1892-1964): «Von fremden Fehlern aber läßt sich viel lernen: etwa von der mißglückten Zigeunerepisode im Kohlhaas» (Bergengruen, 1952: 110). Partiendo de la base de que tal afirmación supone no una mera lectura superficial, sino un conocimiento exhaustivo del texto de Kleist al que el autor de Riga hace referencia, no es en absoluto descabellado pensar que Bergengruen tuviera en mente la figura de Michael Kohlhaas en el momento de configurar la trama de una de sus novelas más conocidas: *Das Feuerzeichen* (1949). No solo porque el autor denomina a su protagonista sin el menor reparo como «der Kohlhaas von Poserow» (Bergengruen, 1959: 116), la localidad báltica en la que reside, haciendo con ello una clara referencia a su filiación kohlhaasiana, sino sobre todo por la estrecha similitud que este Kohlhaas del siglo XX presenta en lo referente a la pasión desenfadada que muestra en su afán por conseguir que se le haga justicia y que tanto recuerda en su actitud al protagonista de la novela de Kleist.

Tampoco resulta extraño que Bergengruen se sintiera atraído por un personaje como Kohlhaas, empeñado en una lucha que mostraba en todo grandes semejanzas con la mantenida por el autor de Riga por continuar escribiendo y publicando sus obras durante los difíciles años del nazismo y la II Guerra Mundial, sin tener que dejar por ello nunca a un lado sus ideales cristianos y su marcado carácter conservador, los cuales, por otra parte, le llevaron a configurar una obra literaria definida fundamentalmente por la relación del individuo con un orden superior establecido, así como por el influjo de la providencia divina sobre este. Tachado por los nazis de autor no deseado, consiguió, después de una férrea lucha, un permiso de publicación para sus obras y, tras una larga emigración interior, llegó a convertirse en uno de los autores más leídos de la posguerra alemana, debido, seguramente, a la constante defensa de los derechos humanos que supo llevar a cabo a través de su ingente obra, marcada por las formas narrativas clásicas, en las que un «acontecimiento inaudito» se convierte siempre en el núcleo de la trama principal.

Coincidente también con la obra de Kleist es el hecho de que una buena parte de estos «acontecimientos inauditos» estén estrechamente relacionados con el tratamiento de la justicia, un tema que interesaba sobremedida a Bergengruen, obligado a vivir los terribles sucesos que deparó al mundo la primera mitad del siglo XX. Durante muchos años, el autor de Riga hubo de comprobar en sus propias carnes y en las de muchos de sus coetáneos cómo la justicia era un bien prácticamente inexistente, y cuya esencia resultaba, por ende, enigmática y misteriosa para el ciudadano de a pie. La justicia ha sido ya desde antiguo objeto constante de reflexión, analizada y estudiada en sus más diversas manifestaciones y recreada en un sinfín de textos literarios en lo relativo a la fuente de poder que emana de ella, entendido este prácticamente siempre como un poder misterioso, al que resulta difícil acceder. La frase inicial que describe a Kohlhaas como «uno de los hombres más rectos y más temibles de su época» («einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit») (Kleist, 1976: 3) lo caracteriza ya de entrada como un héroe trágico en el que confluyen el aspecto clásico-mítico (uno de los hombres más rectos) y el histórico-moderno (más temibles) de la justicia. El protagonista de Kleist es un héroe trágico que vive su destino en un Estado moderno: no necesita, por tanto, ser un personaje de rango superior, sino tan solo un ciudadano más, un individuo común, pero que posee todas las cualidades propias del primero: nobleza, tenacidad, valor y, como muchos héroes clásicos, una virtud en exceso que será, curiosamente, la causa de su perdición. Kohlhaas lleva su virtud, su recta idea de la justicia, hasta el extremo,¹ lo cual tiene como resultado una limitación con relación al ejercicio de otras virtudes y lo lleva a convertirse en todo lo contrario de lo que pretende, esto es, en un ladrón y en un asesino. Su destino no es otro que el

1. Este hecho no deja de ser una contradicción, pues no resulta fácil comprender cómo puede alguien ser justo en exceso. En cualquier caso, se repite aquí una temática, la del exceso o la carencia de una virtud, tratada en la literatura alemana ya desde la Edad Media: la corrección de este defecto y la consecución de la *māze*, esto es, de la medida, del término medio, concluía el proceso de formación del héroe medieval.

de conseguir que se le haga justicia, y este no es nunca el destino de un héroe trágico, para quien la justicia pertenece al ámbito de lo divino, no de lo humano. Kohlhaas, sin embargo, y a diferencia del héroe clásico, vive tan solo para ver que se le hace justicia ante todos los humanos. Conseguir esto, es decir, que se reconozca lo justo de su lucha y que se restituya el honor de su familia, es algo que nunca un héroe clásico sería capaz de conseguir, pues ninguno de ellos puede enmendar el pasado, tal como sí consigue hacer Kohlhaas tras su lucha tenaz.

En la primera escena de su novela, Kleist describe a un tratante de caballos de Brandemburgo, de camino a Sajonia con sus corceles, que, en un paso fronterizo, se encuentra con un individuo que le pide algo que nunca nadie le ha pedido antes y que, por tanto, no tiene: un salvoconducto. De golpe, el apreciado tratante se convierte, sin saber cómo ni por qué, en objeto de humillación y de burla cuando pretende que se le restituyan los dos caballos que ha dejado en prenda exactamente de la misma forma en que los dejó. Al no conseguirlo, Kohlhaas entiende que se ha cometido una injusticia hacia su persona y, confiando en que la justicia corregirá el agravio infligido, se aferra a esta idea y busca, en vano, la protección de las respectivas autoridades de Sajonia y Brandemburgo a fin de lograr que estas le restituyan sus derechos, o lo que es lo mismo, a fin de conseguir simplemente que se le abra un procedimiento judicial a través del cual poder demostrar la verdad de sus afirmaciones.

Bergengruen, por su parte, describe a Hahn, propietario de un pequeño hotel en la costa báltica, quien no duda en encender en una duna una hoguera, gracias a la cual un grupo de huéspedes que se ha aventurado a salir en un bote a pesar del mal tiempo consigue orientarse, regresar a tierra y salvar con ello la vida. Al hacerlo, y sin haberse parado a pensar en ello ni un solo instante, Hahn ha contravenido una antigua ley dictada siglos atrás a fin de proteger a la población frente a los piratas. Un buen día recibe un escrito de contenido absolutamente kafkiano: «Es kam vom königlichen Landgericht Dolzig und enthielt die Mitteilung, Hahn habe sich dann und dann im Landgericht, Zimmer sechszwanzig, zur Vernehmung einzufinden. Ein Grund war nicht angegeben» (Bergengruen, 1959: 18). El abogado que Hahn contrata en un primer momento no duda en absoluto de que el hotelero será perdonado, pero el sentido de la justicia de Hahn le hace ver que, aunque sea perdonado, toda vez que haya tenido que ser sometido a juicio, jamás logrará restaurar la reputación perdida, pues quedará para siempre como acusado por un delito que no ha cometido. Hahn, por tanto, entiende la demanda de la fiscalía contra él y su familia como un ataque a su integridad, pues no comprende que la ley desapruebe una acción gracias a la cual se ha conseguido salvar la vida a varias personas, y por ello se esfuerza en no permitir que el juicio tenga lugar. Su situación es, pues, exactamente la opuesta a la de Kohlhaas, puesto que Hahn mantiene la «desesperada esperanza» de que la ley, de alguna forma, no siga su curso automático y despiadado, mientras que Kohlhaas pone todo su empeño en conseguir que el brazo de la ley caiga sobre quien ha cometido tan terrible atentado contra su persona. A pesar de esta diferencia básica –Kohlhaas tiene fe ciega en la justicia, Hahn la ha perdido del todo–, ambos hombres reaccionan de forma similar cuando se dan cuenta de que se encuentran solos e indefensos ante una justicia que no funciona justa, sino arbitrariamente. No hay

duda de que la actitud de Hahn es, si se quiere, mucho más pasiva que la de Kohlhaas, pero esta pasividad está no solo estrechamente relacionada con el carácter del propio protagonista, sino también con el hecho de que, mientras que Kohlhaas conoce bien a su enemigo primero, el señor de Tronka, Hahn se enfrenta a un enemigo invisible, hasta el extremo de que ni siquiera conoce al fiscal que habrá de decidir si encausarlo es de interés público o no. La ley es, pues, para él, un ente anónimo, de difícil acceso, de características muy similares a las descritas por Kafka a lo largo del difícil e incomprensible «proceso» de Josef K.² Si aquí, desde el personal del tribunal de la buhardilla, hasta el juez de instrucción y el capellán de la prisión, hacen ver al protagonista lo intrincado del camino que lleva hasta ella, a Kohlhaas y a Hahn les sucede exactamente lo mismo: para los tres la justicia no genera justicia, sino culpabilidad.³ Y también, al igual que Kohlhaas y que Josef K., Hahn, que no entiende nada de lo que está pasando («Ich denke immer, ich träume oder das alles ist ein Wahnsinn...») [Bergengruen, 1959: 29]), intentará sin éxito frenar su procesamiento; consultará a abogados y consejeros, escribirá a todas las instancias relacionadas con el caso⁴ y se implicará a sí mismo en la espiral de la justicia, para terminar, finalmente, sin acceder a sus prerrogativas, carentes para él de todo sentido, y tomándose la justicia por su mano. Hahn no transige con lo que su abogado le propone y, al igual que Josef K., decide prescindir de sus servicios, para, valientemente, al igual que Kohlhaas, al que desde un principio se le hace ver que su caso está perdido,⁵ defenderse a sí mismo, pues está convencido de la insensatez de la acusación: avenido a aceptar el incidente como un error con la idea de que la fiscalía necesariamente ha de detener los procedimientos, Hahn no entiende que el abogado trate de hacerle aceptar que la ley ha de seguir su curso inviolable y que, en ocasiones,

2. Cfr. al respecto los siguientes estudios: U. Abraham (1990): «Rechtspruch und Machtwort. Zum Verhältnis von Rechtsordnung und Ordnungsmacht bei Kafka», en W. Kittler y G. Neumann (eds.): *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg, Rombach, pp. 248-278; S. Engelstein (2006): «The Open Wound of Beauty: Kafka Reading Kleist», *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 81, 4, pp. 340-359; L. R. Furst (1985): «Reading Kleist and Kafka», *Journal of English and Germanic Philology* 84.3, pp. 374-395; M. Harman (1980): «An Echo of Kafka in Kleist», en A. Ugrinsky (ed.): *Heinrich von Kleist-Studien*, Berlín, Erich Schmidt, pp. 169-176; M. Harman (1984): «Irony, Ambivalence and Belief in Kleist and Kafka», *Journal of the Kafka Society of America* 8.1-2, pp. 3-13; E. Marson (1966): «Justice and the Obsessed Character in 'Michael Kohlhaas', *Der Prozess und L'Etranger*», *Seminar: A Journal of Germanic Studies* II, 1, pp. 21-33; H. S. Sussman (1994): «Kleists Michael Kohlhaas and Postmodernity, with some Thoughts on Franz Kafka», *Journal of the Kafka Society of America* 18/2, pp. 37-48.

3. En general, en los tres casos nadie sabe a ciencia cierta cómo tienen lugar los procesos; a los abogados no se les hace demasiado caso, sus escritos no se leen, se actúa sin conocimiento ni presencia del acusado y, por lo general, todo termina en un juicio, tras el cual, con empeño, se puede conseguir la absolución. El abogado le dice a Hahn, entre otras muchas cosas de similar calado: «Man tut immer am besten, sich im Umgang mit Behörden an das zu halten, was dort einmal hergebracht und vorgesehen ist, und das Ungewöhnliche zu meiden» (Bergengruen, 1959: 89).

4. «Er schrieb an das Abgeordnetenhaus, an das Herrenhaus, den Bundesrat. Er schrieb an die Justizbehörden der außerpreussischen Bundesstaaten» (Bergengruen, 1959: 166).

5. «... sie nannten ihn einen Elenden und Nichtswürdigen, der Schande und Schmach über die ganze Familie bringe, kündigten ihm an, daß er seinen Prozeß nunmehr unfehlbar verlieren würde...» (Kleist, 1976: 60).

un individuo ha de sacrificarse ante ella por el bien común, aunque sea sufriendo una injusticia. El efecto obtenido es exactamente el contrario, pues Hahn se reafirma en su convicción de que él no ha hecho nada malo («Ich habe aber nichts getan, als was richtig und anständig gewesen ist» [Bergengreuen, 1959: 38]) y de que «lo que es justo ha de seguir siéndolo» («Recht muss doch Recht bleiben» [Bergengreuen, 1959: 45, 55, 200 y 211]).⁶

La actitud de Kohlhaas hasta el momento del entierro de su mujer no resulta en absoluto reproachable, al igual que la de Hahn hasta el momento en que se entera de que también su mujer y su hija han sido citadas a declarar ante el juez y están, por tanto, implicadas en lo sucedido. Las tentativas que Hahn lleva a cabo en sendas conversaciones con el abogado, el Dr. Sollatz, y con el consejero judicial, el Dr. Schröder, en realidad un conocido de la familia a quien se ha dirigido en busca de apoyo legal, han de entenderse en el mismo sentido que los escritos que Kohlhaas hace llegar a Sajonia y Brandemburgo, esto es, como un intento de procurarse la justicia en el marco de la ley. Pero, en realidad, ambos no están haciendo otra cosa más que tratar de servirse de la influencia personal de amigos o conocidos, algo que, ya desde el principio, está condenado a fracasar. Ambos están, por tanto, convencidos de la importancia de la influencia personal y, con ello, de la injusticia de la justicia, y en función de esto actúan en todo momento. Los dos buscan que se aclare la verdad, que esta salga a la luz, pero ello está condenado de antemano al fracaso en un mundo que se rige por la apariencia y la locura. Ambas obras ponen, por tanto, de manifiesto la inexistencia de una justicia reguladora del orden social, de una justicia real, pues la fragilidad del mundo, regido por individuos frágiles, la pone constantemente en peligro y la traiciona. No obstante, en el caso de Kohlhaas, aunque el protagonista haya de morir para expiar el daño que ha hecho con su sed de venganza, habiéndose apartado con ello de la ley, consigue que se haga justicia, aunque sea en la persona de sus hijos, algo a lo que Hahn no dará ni siquiera pie, al quitarse la vida tras decidir que solo autoinmolándose conseguirá demostrar su verdad.

Tras un periodo de angustiosa espera, Hahn recibe el fatal documento del juzgado: la acusación oficial. Aunque, incapaz de admitirlo, la posibilidad de un desenlace de esa magnitud había pasado en múltiples ocasiones por su mente. Decidido a aprovechar el plazo de tres días que se le ofrece para presentar el caso desde el lado humano e intentar así que se retire la acusación, Hahn tiene que escuchar de labios de su abogado cómo este plazo de alegaciones no es más que una mera formalidad, dado que en su caso no se trata de ningún error de identidad y que tampoco se puede negar que los hechos ocurrieran en realidad. La desesperación ante tal situación, que él entiende como una conspiración de la justicia contra el hombre de a pie, lo lleva a iniciar una cruzada personal para la cual se servirá, en cierto modo igual que Kohlhaas, de la palabra escrita, tras comprobar el tono simpático de una noticia en el periódico local relativa a su

6. «Él, cierto, ha de volver el juicio a la justicia». Salmos 94, 15.

acusación.⁷ A partir de ese momento, Hahn concentrará todos sus esfuerzos en atraer la atención de la opinión pública hacia su persona contando su historia en periódicos y revistas por todo el país y escribiendo cartas personales a diferentes organizaciones y personalidades. En un primer momento, Hahn consigue el efecto deseado y toda la opinión pública se pone de su parte: partidos políticos y todo tipo de facciones y movimientos tratan de utilizarlo para promocionar sus propios objetivos. Hahn se olvida del trabajo y presta cada vez menor atención a su familia y su casa, se vuelve taciturno y su carácter se altera a medida que va aumentando su preocupación por la injusticia cometida contra su persona. Y así, al igual que su abogado le había hecho ver en una conversación informal lo transcendental de la justicia suprema, que, como tal, no puede encontrar más que un reflejo informal en la justicia humana, Hahn se obsesiona hasta tal extremo con la injusticia de su acusación que hace de su caso la piedra de toque del orden moral del universo. Esta fusión de sus anhelos personales con el orden moral del mundo tiene un paralelo evidente en la figura de Michael Kohlhaas. Antes incluso de que Kohlhaas comience a desempeñar su papel de ángel vengador,⁸ su rencor personal le ha llevado a una situación similar y a relacionarlo de forma directa con el orden moral del mundo que se encuentra en el caos más absoluto: «Mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, zuckte die innerliche Zufriedenheit, seine eigene Brust nunmehr in Ordnung zu sehen» (Kleist, 1976: 22).

Tal como Erich Hofacker puso hace tiempo de manifiesto en un breve estudio sobre estas dos novelas, «[t]he interesting fact is that Hahn appears more Kleistian than Kohlhaas himself» (Hofacker, 1955: 353): la evolución que experimenta el personaje de Bergengruen es similar a la de muchos protagonistas de Kleist y justamente en torno a esta transformación de su carácter gira toda la novela. Hahn, que vivía en armonía con su entorno y consigo mismo, se ve sumido en la más absoluta confusión al descubrir que el mundo en el que él confiaba se ha vuelto de repente en su contra. Su mente, que en ese mismo instante ha perdido sus amarras, comienza entonces a navegar sin rumbo por el peligroso mar de los razonamientos legales, intentando recuperar en vano la calma natural de su existencia previa. No deja de resultar llamativo que el Dr. Schröder, aun con su mente sin prejuicios en lo referente a asuntos legales, sea incapaz de razonar con él, mientras que su esposa, Düweken, con tan solo algunos comentarios casuales fruto de su intuición femenina, sea capaz de dar en todo momento una respuesta a las necesidades del alma de Hahn. Tal vez por ello Düweken recuerde a algunos de los

7. «Wie wir hören, hat die Staatsanwaltschaft gegen den in Poserow allgemein beliebten und in hohem Ansehen stehenden Gastwirt Hahn Anklage erhoben. Dem Angeklagten wird zur Last gelegt, daß er, um auf See verirrt und bei Dunkelheit in einen Sturm geratenen Badegästen die Anfahrt zu zeigen, auf einer Düne ein Feuer anzündete, was bekanntlich nicht zulässig ist. Auf den Ausgang des Prozesses darf man gespannt sein» (Bergengruen, 1959: 105).

8. Cfr. el siguiente pasaje de la novela de Bergengruen: «Ja, gäbe es etwas wie eine Gerechtigkeit und wäre diese mehr als ein bloßes Wort, so müßte sie selber sich aufmachen, beflügelt wie ein Adler, gegürtet und bewehrt wie ein kriegerischer Engel, und müßte flammend vor ihn und seinen Kampf treten. Und vielleicht erst im äußersten Augenblick, damit sein Kleinmut beschämt und sein Triumph um so leuchtender würde!» (Bergengruen, 1959: 199).

personajes femeninos de Kleist que viven siguiendo en todo momento sus intuiciones. Es ella la que le aconseja mantener una actitud menos rígida y la que lo anima a aceptar el veredicto de los tribunales y su perdón, porque «in dieser und in jener Welt nichts Höheres gibt als die Gnade und wahrscheinlich auch nichts, das uns so notwendig wäre wie diese» (Bergengruen, 1959: 82). Aun con todo, sus observaciones caerán, al igual que las de su marido, en saco roto en el momento en que Hahn se sumerja de pleno en su lucha por la justicia.

Al igual que Kohlhaas, y que Joseph K. en *El proceso*,⁹ también Hahn, la víctima, tiene una larga entrevista con un hombre de iglesia, representado en este caso por el pastor Stöve. Este se esfuerza por hacerle ver la realidad tal cual es, casi de similar manera a como lo había intentado ya antes el abogado, pero, al igual que Kohlhaas, viéndose tratado como presunto culpable cuando aún conserva su estatus de hombre libre, pierde toda su confianza en un posible apoyo de la Iglesia. Si en las novelas de Kleist y Kafka el espacio dedicado a las conversaciones con los hombres de Dios ocupa un lugar relevante (en el primero es una conversación con el propio Lutero, en el segundo la famosa parábola *Vor dem Gesetz*), Bergengruen deja también que su protagonista se expone en las dos entrevistas que Hahn mantiene con el pastor local. Y es que aquí, llegados a este punto, es donde, a diferencia del cuadro trágico desarrollado en la novela de Kleist, en el que el protagonista se convierte en un delincuente «por el honor perdido»,¹⁰ la novela de Bergengruen se semeja en todo a un drama clásico, en el que el protagonista, en su desesperada lucha individual por conseguir la justicia, es empujado hacia su trágico destino, prisionero de su propia desilusión. Una tarde en que Hahn, dando un solitario paseo, llega hasta el lugar en el que encendiera el fuego salvador por el que ahora se le condena, revive la escena con los ojos cerrados en toda su magnitud. Al pensar en la acusación, su ira se aviva y se mezcla en su mente con la convicción, ahora reforzada, de que su misión en el mundo no es otra que la de luchar por la justicia en nombre de toda la humanidad. Sus deseos de armonía, de paz y de felicidad personal le parecen en ese momento una tentación, un signo de debilidad. Todo ello ha de ser sacrificado en aras de una decisión rotunda: o el bien o el mal, o el uno o el otro, habrán de prevalecer en el mundo. No hay espacio para ambos. En ese momento, Hahn se decide a poner en peligro incluso su existencia personal en esa lucha de titanes. Al abrir los ojos, tiene una reveladora visión: la niebla se ha disipado un poco y tras ella puede ver ahora el rojo abrasador del sol de poniente. La visión le recuerda

9. La afinidad entre Kafka y Kleist ha sido puesta de manifiesto en numerosos estudios como los anteriormente mencionados. Kafka leyó a Kleist durante toda su vida y son muchas las referencias que se encuentran a él en su correspondencia y en sus diarios. El 27 de enero de 1911, por ejemplo, Kafka envió una postal a Max Brod en la que decía que «Kleist bläst in mich wie eine alte Schweinsblase» (F. Kafka (1975): *Briefe 1902-1924*, ed. M. Brod, Frankfurt, Fischer, p. 87); al año siguiente, el 7 de septiembre de 1912, pidió a su editor, Ernst Rowohlt, que publicara su primera obra, *Betrachtung*, en el mismo papel tintado que las anécdotas de Kleist (F. Kafka, *ibíd.*, pp. 103-104); el 10 de febrero de 1913 confesó a Felice haber leído el *Michael Kohlhaas* más de diez veces (F. Kafka (1967): *Briefe an Felice*, ed. E. Heller/J. Born, Frankfurt, Fischer, p. 291) y, dos años antes de su muerte, leyó varias veces seguidas *Die Marquise von O.*

10. F. Schiller: *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786).

un enorme fuego, una hoguera como la que él encendiera para salvar a sus huéspedes, o lo que es lo mismo, una confirmación del cielo de que es él quien está en lo cierto y el resto del mundo equivocado. La conciencia de su misión dota al protagonista de una mayor determinación y una austeridad que lo apartan del resto de los humanos: tanto el abogado como el Dr. Schröder ven en él ahora a un individuo obsesionado por su causa, sombrío y arrogante, evasivo y testarudo, e inaccesible a cualquier sugerencia, por amable que esta sea.

Y, ciertamente, los días previos al juicio muestran a un Hahn que vive entre una mezcla de determinación y frustración, sin escatimar sus últimos esfuerzos por evitar a toda costa el juicio. En el último momento es cuando Hahn decide pedir la intercesión de la Iglesia, pero el pastor Stöve le hace ver que esta no puede interceder por él, puesto que la cabeza de esta no es otra que el mismísimo rey de Prusia, quien, no obstante, utilizará sus privilegios y le concederá el perdón. No hay, pues, forma posible de evitar lo que para Hahn es toda una tragedia. El juicio es inevitable y no ve ya una salida digna a su injusta situación. Así pues, decide prender fuego a su casa y perecer en medio de las llamas. Esta nueva hoguera será su forma de advertir a la humanidad de que no hay justicia sobre la faz de la tierra.

Los últimos días de Kohlhaas fueron bien diferentes a los de Hahn, pues murió sabiendo que finalmente se había hecho la justicia que él perseguía y que su propia muerte era, en realidad, la confirmación de esa justicia. Por otro lado, la autoinmolación de Hahn no es algo nuevo para el lector, que podía suponer un final así desde que el personaje de Bergengruen empezara a dar vueltas en su cabeza a esta idea tras la primera conversación mantenida con el Dr. Schröder, quien le había hablado de la vieja superstición según la cual era necesario enterrar algo vivo en cualquier estructura nueva para asegurar con ello su preservación. De una forma parecida, el propio Schröder es quien le dice que, de vez en cuando, son necesarios los sacrificios humanos para asegurar el progreso de la civilización.¹¹ Más que ningún otro argumento, es precisamente esta metáfora la que arraiga en la mente de Hahn, de manera que con el tiempo, la idea de este sacrificio va creciendo en su interior junto con la conciencia de su misión, la cual se ve confirmada plenamente tras la referencia del pastor a la doctrina cristiana del sufrimiento indirecto, una confirmación evidente de su plan secreto. Es probable que en esta pasión por la justicia de Hahn no deje de haber un punto de vanidad personal que impidiera a este personaje admitir el juicio y aceptar el perdón real, y que sería similar, por tanto, al delicado sentido de la justicia del tratante de caballos de Kleist, este, no obstante, cegado por un indomable deseo de venganza.

La última diferencia sustancial entre ambas obras se percibe en la actitud del autor hacia su protagonista. Kleist condena el terrible espectáculo de fanatismo religioso mezclado con la sed personal de venganza de Kohlhaas llevándolo hasta el extremo

11. «Ein düsteres Gesetz scheint das so zu verhängen, daß ein Einzelschicksal immer wieder geopfert werden muß, damit eine Gesamtheit leben kann. Und erst, wenn es desssen nicht mehr bedarf, erst dann wird das Reich Gottes auf der Erde verwirklicht sein» (Bergengruen, 1959: 56).

más alto de su cruzada, pero sin dejar de explicar cómo llega a ello paso a paso. Es evidente también que Kleist se pone del lado de su personaje a partir del momento de su encuentro con Lutero. Por el contrario, Bergengruen demuestra una ilimitada simpatía por Hahn a lo largo de los primeros capítulos de la novela, pero a partir del capítulo doce («Der Berg der Versuchung», «El monte de la tentación») el autor deja ver una perspectiva cristiana que trata de demostrar cómo Hahn se ha ido convirtiendo cada vez más en la patética víctima de un poder sobrehumano hostil al hombre. Su acción final será resultado de su «pacto con el diablo»,¹² con la fuerza del mal, un proceso que Bergengruen describe de la siguiente manera:

Hahns Einstimmung mag nun nicht in seinem Inneren, sondern in seinem Innersten langsam herangewachsen sein, während er selbst sich noch im sicheren Besitz seiner gnadenhaft gewonnenen Gemüts- und Willensrichtung befand. In einer ihm selber unzugänglichen Region wirkte und wühlte eine Kraft, die sich gegen den Wiedergewinn und Wiederbesitz dessen, was wir, an Hahns Stelle sprechen, mit Richtigkeit oder Übereinklang bezeichnet haben, zornig empörte und zur Wehr setzte (Bergengruen, 1959: 154).

Estos comentarios del narrador omnisciente, que, en un primer momento, podrían considerarse como poco artísticos, aportan claridad respecto de las intenciones del autor a la hora de presentar su historia. Si Hahn tan solo hubiera confiado en su conciencia tranquila en lugar de tratar de mantener intacta su reputación a los ojos de sus conciudadanos, si hubiera creído con mayor firmeza en la benevolencia de la providencia divina, no se habría dejado engañar por el diablo ni habría llegado jamás a pensar que él estaba predestinado a emprender en solitario su noble lucha por la justicia. Esta actitud cristiana, dominante en toda la producción de Bergengruen, no está presente en la novela de Kleist. *Michael Kohlhaas* es una ficción histórica, una trama desarrollada a partir de un acontecimiento real. De ahí que la concepción de la justicia del tratante de caballos haya de ser entendida en la perspectiva histórica de la época en la que los hechos tienen lugar, esto es, la de las guerras de campesinos. En la época de Kleist, los sufrimientos que la clase aristocrática dominante infligía a la clase media eran un tópico importante en la literatura, de ahí que la justicia para Kohlhaas signifique tanto como justicia social, o más concretamente, el derecho a ejercer su negocio sin ser molestado y siempre bajo el amparo y la protección de la ley. *Das Feuerzeichen*, por el contrario, es una novela del siglo XX, de nuestra época, en la que con tan solo cambiar unas cuantas referencias locales y políticas tendríamos un escenario común a todos nosotros.

Únicamente una alusión muy específica es imposible de intercambiar. Al referirse a unos niños que Hahn ve poco antes de su muerte, se lee el siguiente comentario del

12. «Hahn hatte sich vom Teufel verblenden lassen und sich dem Teufel übergeben» (Bergengruen, 1959: 154); «Aber der Teufel, den er sich auf der Düne ergeben und verschrieben, der Teufel hatte ihn schon so sehr in seiner Gewalt...» (Bergengruen, 1959: 189); «Dieser gute Mensch ist vom Teufel besessen gewesen und niemand hat ihm aus seiner Besessenheit herausgeholfen...» (Bergengruen, 1959: 229).

narrador: «Diese Kinder, heute tot, verschollen, verschleppt oder als Flüchtlinge verstreut, sind die Letzten gewesen, die Hahn bei seinen Lebzeiten zu Gesicht bekommen haben» (Bergengruen, 1959: 227). En este momento el lector se da cuenta de que Hahn, luchando por la dignidad y la inviolabilidad del individuo contra el Estado, no estaba haciendo otra cosa más que anunciar las convulsiones y los horrores de un totalitarismo que estaba a punto de llegar y que devoraría a millones de seres humanos. De vez en cuando el mundo da un giro hacia el caos. La ley y el orden cambian y una nueva noción de justicia parece hacer tambalearse el sistema aparentemente estable de normas en el que vivimos. Los dos protagonistas de estas historias se semejan en muchos aspectos y difieren en otros tantos. Pero tanto Hahn como el tratante de caballos viven en sus carnes el «monstruoso desorden del mundo»¹³ a un nivel absolutamente personal.¹⁴ Ambos protestan contra la injusticia cometida contra ellos y, a medida que van actuando, van poniendo en evidencia los errores del sistema social y legal en el que viven inmersos.

A través de los personajes de Hahn y de Kohlhaas, ambos autores supieron demostrar, cada uno en su momento, que en este mundo no hay nada más sublime que la justicia, y que sin ella nada en él puede funcionar correctamente y el hombre estará perdido. Seguramente, por esta forma de manifestar con claridad meridiana esta idea y por defenderla hasta el final ambas obras siguen leyéndose hoy en día con la misma vitalidad que en su época y, como ocurre con toda gran obra, nunca dejarán de tener validez universal, pues universal ha sido, es y será siempre la pasión por la justicia.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGENGRUEN, W. (1952): *Das Gehimnis verbleibt*, Nymphenburger Verlag, Múnich.
 — (1959): *Das Feuerzeichen*, Arche, Zúrich.
 BERND, C. A. (1967): «On the Two Divergent Parts of Kleist's *Michael Kohlhaas*», en: R. A. Fowkes y V. Sander (eds.): *Studies in Germanic Languages and Literature*, Reutlingen, Hutzler, pp. 47-56.
 GALLAS, H. (2003): «Die Suche nach dem Gesetz oder die Anerkennung des Begehrens – eine struktural-psychoanalytische Interpretation des *Michael Kohlhaas*», en: I. Kording y A. Ph. Knittel (eds.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 17-30.
 GRATHOFF, D. (2002): «Michael Kohlhaas», en P. Ensberg y H.-J. Marquardt (eds.): *Politik – Öffentlichkeit – Moral. Kleist und die Folgen*. I. Frankfurter Kleist-

13. «... und mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, zuckte die innerliche Zufriedenheit empor, seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen» (Kleist, 1976: 22).

14. «Nein», respondió Hahn. «Auf den Kopf stellen will ich die Welt nicht. Mir kommt es vor, als stünde sie schon auf dem Kopf, und es wäre nötig, sie wieder auf die Füße zu stellen» (Bergengruen, 1959: 183).

- Kolloquium 18. – 19. Oktober 1996, Stuttgart, Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag, pp. 85-102.
- HAMACHER, B. (2003): «Schrift, Recht und Moral: Kontroversen um Kleists Erzählen anhand der neueren Forschung zu *Michael Kohlhaas*», en I. Kording y A. Ph. Knittel (eds.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 254-278.
- HARMS, I. (2000): «Tod und Profit im *Michael Kohlhaas*», en T. Mehigan (ed.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, Rochester, Candem House, pp. 226-238.
- HOFACKER, E. (1955): «Bergengruen's „Das Feuerzeichen“ and Kleists „Michael Kohlhaas“», *Monatshefte*, 47/7, pp. 349-357.
- HOVERLAND, L. (1975): «Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas* jenseits der Gerechtigkeit», *Colloquia Germanica*, 9, pp. 269-290.
- KLEIST, H. VON (1976): *Michael Kohlhaas*, Stutgart, Reclam.
- KUHNS, R. (1983): «The Strangeness of Justice: Reading *Michael Kohlhaas*», *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, XV, 1, pp. 73-91.
- REINHARDT, H. (1987): «Das Unrecht des Rechtskämpfers. Zum Problem des Widerstandes in Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas*», *Jarhbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 31, pp. 199-226.
- WEISSBERG, L. (2001): «*Michael Kohlhaas* or, The Monstrous Disorder of the World», en P. M. Lützel y D. Pau (eds.): *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 15-23.

¿ESTÉTICA O POLÍTICA? LA CONCEPCIÓN LITERARIA DE HEINRICH VON KLEIST EN LAS NOVELAS DE MONIKA MARON

Olga Hinojosa Picón
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

El premio literario Heinrich von Kleist recayó en 1992 en la escritora ubicada en la antigua República Democrática Alemana Monika Maron. Esta concesión fue otorgada por el crítico Marcel Reich-Ranicki, quien justificó su elección aludiendo al compromiso político presente en la obra de la autora alemana. De esta forma vinculó su trayectoria literaria a la de Kleist.

El presente estudio está dedicado precisamente al análisis de la relación que Reich-Ranicki establece entre estos dos autores, entre los que median casi dos siglos de diferencia, atendiendo principalmente a la concepción literaria de Kleist que se manifiesta en la escritura de Maron.

EL PREMIO LITERARIO HEINRICH VON KLEIST Y SU RELACIÓN CON EL CRÍTICO LITERARIO MARCEL REICH-RANICKI

La Sociedad Heinrich von Kleist, encargada de otorgar anualmente en Alemania el premio literario que lleva su mismo nombre, inicia su andadura, según explica su actual presidente, Günter Blamberger, con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte de Kleist.¹ Por esas fechas, el poeta, que pasó inadvertido en su época,

1. Aunque sobre la trayectoria de la Sociedad Heinrich von Kleist aparecen, paradójicamente, diferentes versiones dependiendo de las fuentes consultadas (*cf.* <<http://www.heinrich-von-kleist.org/kleist-ge>

comienza a convertirse en fuente de inspiración de no pocos escritores, lo que da lugar a que se publique un llamamiento en la prensa para crear un premio literario en su honor, cuyo propósito fuera «ringende poetische Talente durch rechtzeitige Hilfe davor bewahren [...], im Lebenskampf unterzugehen» (Blamberger, 2011: 473-474).² Este proyecto se convierte en una realidad apenas un año más tarde y, aunque sufre algunas interrupciones por diversos motivos políticos, mantiene hasta la actualidad la misma filosofía que lo ha caracterizado desde su fundación, que consiste en dar un impulso a escritores cuya obra represente una ruptura con las tendencias dominantes de su tiempo. De esta forma, se persigue encontrar la singularidad de Kleist en otros literatos que contribuyan a su vez a mantener su figura en la memoria.

Pero no solo en la elaboración del perfil, sino también en el proceso de selección del candidato, se hace eco la Sociedad Heinrich von Kleist de la peculiaridad con la que ha pasado a la historia su abanderado. En este sentido, como expone Hans Joachin Kreuzer (1987: 11-14), presidente de la institución hasta 1992, aunque son varios los organismos que conforman la Sociedad Heinrich von Kleist, así como varios los miembros que constituyen el jurado que concede anualmente el premio literario, es una sola la persona encargada de seleccionar al futuro escritor galardonado. Con este procedimiento se garantiza un cambio permanente en las preferencias estéticas e ideológicas que determinan la elección del candidato, evitándose con ello la aplicación de un criterio único que fomente la vigencia del canon literario establecido en ese momento histórico.

En 1992 el jurado se pronuncia a favor del crítico literario alemán de origen polaco Marcel Reich-Ranicki, concediéndole con ello la oportunidad, a un personaje tan famoso en Alemania como controvertido,³ de seleccionar de forma autónoma al laureado. Este, a su vez, se decanta por Monika Maron, una autora no menos polémica que el crítico, que por esas fechas ha publicado tres novelas, dos de las cuales fueron censuradas en la República Democrática Alemana. En su literatura encuentra el crítico una candidata perfecta que cumple, desde su óptica, con los requisitos en torno a los que se constituye el premio literario Heinrich von Kleist.

Sobre los criterios que lo guían en su proceder, que representan la culminación de un proceso que comienza atendiendo a los parámetros estipulados por la Sociedad Heinrich von Kleist, da cuenta Reich-Ranicki en su laudatoria, a través de la que conecta la concepción literaria de ambos escritores.

sellschaft/kleist-preis/geschichte>, consultada el 13-09-2011; Blamberger, 2011: 477; <<http://www.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de>>, consultada el 13-09-2011).

2. La cita seleccionada por Günther Blamberger hace referencia al llamamiento original, publicado en el mes de diciembre de 1911.

3. A Reich-Ranicki le recriminan no pocos críticos literarios su falta de argumentación teórica. La contundencia con la que manifiesta además sus opiniones lo ha convertido en una persona tan estimada como censurada en el panorama cultural alemán.

LA CONCEPCIÓN LITERARIA DE KLEIST DESDE LA PERSPECTIVA DE REICH-RANICKI

La laudatoria que Reich-Ranicki prepara con ocasión de la concesión del Premio Kleist, en la que justifica el haber proclamado a Monika Maron como ganadora de este, lleva por título «Keine Frucht ohne Schale» (Reich-Ranicki, 1993: 8-15) y hace referencia a una frase del inefable escritor, como lo llamaba Stephan Zweig (2010), incluida en una carta en los *Berliner Abendblätter*.⁴ Una carta que, como todas las demás, conviene contemplar, en opinión de Günter Blamberger, como un medio a través del que Kleist se confronta y experimenta con el arte de la narración ya durante su época militar⁵ y al que prosigue recurriendo hasta su muerte para plasmar muchas de sus reflexiones sobre su vida en particular y la literatura en general.

Concretamente, en la elegida por Reich-Ranicki en su homenaje a Maron, que fue publicada en enero de 1811 con el encabezamiento «Brief eines Dichters an einen anderen»,⁶ Kleist revela algunos datos sobre su concepción literaria. Y lo hace rechazando los elogios recibidos como escritor por parte de un lector entusiasta, ahora destinatario de su carta, con el siguiente argumento:

Wenn ich (H.v.K., O.H.) beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den deinigen legen könnte: so wäre die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. Und auch dir, Freund, dünkt mich, bliebe nichts zu wünschen übrig: dem Durstigen kommt es, als solchem, auf die Schale nicht an, sondern an die Früchte, die man ihm darin bringt.⁷

Planteando la duda desde el principio de que el destinatario de la carta no sea sino el mismo remitente, Reich-Ranicki le confiere mayor relevancia a estas palabras de Kleist, quien, tras haber concluido prácticamente toda su obra por esas fechas, revela en este escrito que «el lenguaje, el ritmo y la eufonía no son para él sino un mal necesario»⁸ en su afán de hacer partícipe al lector del pensamiento que lo conduce a la escritura. Una afirmación que, dado el carácter autobiográfico de las cartas, único medio según Stephan Zweig desde el que otear el pasado de la persona que se ocultaba tras el escritor,⁹ se asemeja bastante a una confesión. De ella extrae Reich-Ranicki, no sin manifestar su sorpresa, la conclusión de que Kleist admite sobre sí mismo que, en su

4. Con este diario, fundado por el propio Kleist en octubre de 1810, el autor tenía el propósito, según Günter Blamberger, de despertar a sus contemporáneos «... aus der “wunderlichen Schlafsucht”, aus der politischen Passivität...» (cf. Blamberger, 2011: 396). La carta en concreto a la que se refiere Reich-Ranicki se encuentra recogida en el volumen *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía* y lleva por título «Carta de un poeta a otro» (véase Riechmann, 2008: 91-94).

5. Cf. Blamberger, 2011: 34-35.

6. Véase <<http://www.zeno.org/nid/2000516981X>>.

7. Ibid.

8. Cf. Riechmann, 2008: 92.

9. Cf. Zweig, 2010: 219-220.

propósito de trasladar la idea esencial en torno a la que gira el texto, repara en lo estético considerándolo exclusivamente un atractivo envoltorio.¹⁰ No es esta sin embargo la opinión que le merece al crítico la obra del aristócrata prusiano, al que equipara al mismo Goethe cuando aclama la perfecta sintonía entre el contenido y la forma que emana de su escritura.¹¹ Aunque sí reconoce en cambio el compromiso político y el espíritu crítico que lo impulsan a convertirse en un escritor desmesuradamente preocupado por el fruto, de quien afirma: «Keiner der großen deutschen Dichter war an der politischen Lenkung seiner Landsleute so brennend interessiert wie Kleist, keiner ging so weit wie der Mann, der immer und überall gescheitert war...» (Reich-Ranicki, 1993: 9).

La proclama de Kleist sobre su concepción de la narración como instrumento que contribuye a la consecución de cambios sociales induce a Reich-Ranicki a considerarlo como un precursor de la literatura comprometida. Asimismo, a especular sobre la posibilidad de que en otra época Kleist se hubiera mostrado dispuesto a adherirse al programa formulado por Sartre, aplicando con gusto en su escritura la fórmula de no limitarse a describir el mundo recurriendo a la ficción, sino incitar al lector a la acción a través de la reflexión. Pero como también constata el crítico al respecto, si de sus postulados teóricos parece poder deducirse que el escritor estaba dispuesto a anteponer un tipo de literatura asequible y de consumo a la «buena literatura»,¹² lo cierto es que en su época, y a pesar de pretender alcanzar con su obra un público muy amplio, no llevó en ningún momento a la práctica esa escisión entre la política y el arte que mencionara en una carta redactada poco antes de su muerte, cuando había podido ya constatar que su producción literaria no encajaba entre sus contemporáneos.

A pesar de su deseo de convertirse en un gran escritor, Kleist no solo no se adapta al canon literario de la época, sino que hace pública la función que le atribuye al arte como elemento subversivo. Delata así el interés político que lo mueve a escribir, restándole valor estético a su trabajo. Y mientras aplaude en un plano teórico la creación de una prosa asequible para sus contemporáneos, se queja en otros escritos de que el lenguaje le resulta insuficiente para transmitir su pensamiento.¹³ El resultado es que a sus lectores les resultan ajenos sus temas y encuentran en sus obras una subversión de valores sociales que les parece inquietante,¹⁴ por lo que las rechazan denegándole el estatus de escritor en vida¹⁵ que adquirirá tras su muerte.

Aunque no cabe duda de que la locura de Kleist se ha traducido en el siglo XX en genialidad,¹⁶ lo cierto es que en su tiempo y muy a pesar de la intención del autor, que revela su compromiso político al exponer públicamente que la expresión artística

10. Cf. Reich-Ranicki, 1993: 8.

11. Cf. *Ibid.*: 8.

12. No especifica, sin embargo, Reich-Ranicki en su discurso lo que él concibe como «buena literatura».

13. Cf. Riechmann, 2008: 12-13.

14. Cf. Pérez, 1999: 89.

15. *Ibid.*, 1999: 9.

16. Sobre la recepción de Heinrich von Kleist desde la época del nacionalsocialismo hasta la actualidad, véase Blamberger, 2011: 469-487.

no debe ser sino un simple aditivo en la obra de arte, Kleist no logra con su literatura provocar ningún cambio social.

Para que la literatura surta ese efecto al que hace referencia Kleist, ha de surgir, según Reich-Ranicki, en una sociedad gobernada por la tiranía de los poderosos, en la que no haya libertad de expresión ni de prensa y en la que la ficción asuma entonces la función de difundir una realidad que no tiene cabida en ningún medio de comunicación. Solo en ese caso es cuando una novela «den Nerv der Zeit trifft und ohne Umschweife, also “ohne weitere Zutat”, dem Publikum in leichtverständlicher Fassung bietet, wonach es sich im Land ohne Meinungsfreiheit mehr sehnt also sonstwo: ein Stück Wahrheit über das eigene Leben» (Reich-Ranicki, 1993: 11).

Esta facultad de describir la cruda realidad sin aditivos que puedan desviar la atención del lector a la que alude Kleist se la atribuye Reich-Ranicki en su discurso a la escritora Monika Maron, conectando así los postulados teóricos de un luchador que procura rebelarse contra el espíritu prusiano, a la vez que fracasa en su tarea de liberarse de él, con los de una literata que se afana en desvincularse de un sistema político del que no puede huir.

LA CONCEPCIÓN LITERARIA DE HEINRICH VON KLEIST EN LA LITERATURA DE MONIKA MARON

Al igual que Kleist, un aristócrata militar que, como comenta Ana Pérez (1999: 10), no se identifica con su clase social, Maron crece en un ambiente con el que entra en conflicto a medida que se va haciendo adulta. Lejos de sacarle partido a su privilegiada situación como hijastra del que fuera ministro del Interior de la República Democrática Alemana (RDA),¹⁷ la autora adopta una postura crítica respecto al sistema comunista y, al descubrir, tras ejercer como periodista,¹⁸ que debía restringirse a las directrices dictaminadas por el Gobierno, da el salto a la literatura a los cuarenta años de edad.

A semejanza de Maron, Kleist abandona lo que podría haber sido una trayectoria vital acomodada, en su caso como militar prusiano, para dedicarse poco después a la literatura. La ruptura de ambos con su entorno, aunque por motivos muy diversos y en contextos diferentes, es lo que los conduce a la escritura y viceversa. Para Maron se trataba de resolver la disyuntiva de ser ella misma o una comunista.¹⁹ Para Kleist,

17. Karl Maron, el padrastro de Monika Maron, fue miembro del Comité Central del SED y ministro del Interior de la RDA desde 1955 hasta 1963 (véase Maron, 2004: 82-84, 189-190).

18. Véase Corino, 2006: 141-143.

19. Precisamente la búsqueda de una biografía propia por parte de las protagonistas es un tema recurrente en las novelas de Monika Maron, en las que se denota el componente autobiográfico de una autora que, justamente por haber entrado en conflicto con la ideología socialista, se propone emanciparse de la educación recibida para encontrar su propia identidad (cf. Hinojosa, 2010: 171-219).

de continuar siendo un oficial o llegar a convertirse en una persona.²⁰ Pero, a pesar del intento de ambos de desligarse de sus cadenas, ni Kleist logró jamás dejar completamente de lado su mentalidad aristócrata tras elaborar un nuevo plan de vida fuera del ejército, ni Monika Maron conseguiría durante muchos años liberarse de los vestigios de la ideología comunista.

En ambos casos la literatura aparece como medio de confrontación con una situación que va adquiriendo su forma a través de la reflexión que sobre ella requiere la escritura. De hecho, Maron reconoce de forma retrospectiva que los lazos que la unen al socialismo se van desatando a medida que avanza en la redacción de su primer relato, *Flugasche* (1981): «Der Bruch hat sich mit dem Schreiben vollzogen. Literatur verlangt, etwas zu Ende zu denken, was man bisher nur diffus empfunden hat. Mit einem Manuskript steht man plötzlich vor der Konsequenz seines eigenen Denkens und erschrickt» (Hametner, 1992: 42). Unas palabras que encierran un sentido muy similar al que describe Kleist en su ensayo «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden», que Günter Blamberger toma como referencia para exponer que para el escritor la creatividad no es en ningún caso «ein kalkulierbarer Prozess im Sinne einer Transformation von Wissen und Plänen in praktisches Handeln», sino «Modus der Erfahrung im Handeln selbst: im Reden und Weiterreden ebenso wie im Schreiben und Weiterschreiben...» (Blamberger, 2011: 169). Tanto el uno como el otro, a juzgar por estas manifestaciones, parecen compartir una concepción similar de la escritura, en el sentido de que en la medida en que va surgiendo la narración van descubriendo lo que necesitan decir, de forma que no solo con sino a través del lenguaje se genera y se estructura el pensamiento que se va plasmando en la escritura.

Regresando a la ópera prima de Monika Maron, censurada en la Alemania Oriental por hacer una descripción demasiado realista de su entorno, y a Reich-Ranicki, que precisamente por su objetividad la califica en su discurso de «Pseudoroman» (1993: 13), el crítico establece, en el caso de la escritora, la separación entre el fruto y la corteza que le negara antes a la prosa de Kleist. Considerando *Flugasche* una novela más periodística que literaria por tratarse en primera instancia de un reportaje, Reich-Ranicki, que no parece convencido de la calidad de la corteza, resalta su estilo cronista. Paradójicamente el mismo estilo que, según Stephan Zweig, emplea Kleist en su narrativa, pero que en el caso de Maron y desde la perspectiva del crítico, le resta literariedad a la obra. De esta forma, Reich-Ranicki concluye que la novela «es perfecta a su manera» (1993: 13) y que por ello le reporta a Maron una merecida fama de excelente periodista, pero nada más. Tampoco eleva Reich-Ranicki a la categoría de arte la segunda novela de la autora, *Die Überläuferin* (1986), a la que califica con respecto a la anterior de «ungleich literarischer, ja poetischer [...] allerdings auch ungleich weniger perfekt» (1993: 13). Por el contrario, su tercer libro, *Stille Zeile sechs* (1991), sí le merece al crítico el califi-

20. Una tesis sobre la que da cuenta el mismo escritor en una carta dirigida al que fuera su preceptor, Christian Ernst Martini, fechada el 19 de marzo de 1799 (cf. Sembner, 1970: 479).

cativo de «Kunstwerk» (1993: 14), al encontrar en él la síntesis a la que Kleist afirmara estar dispuesto a renunciar en *La carta de un poeta a otro*:

In dem „Brief eines Dichters an einen anderen“ meint Kleist, es sei die „Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt“. Der Roman „Stille Zeile sechs“ bestätigt diese Ansicht aufs schönste: Er ist so kunstvoll wie unauffällig komponiert, schlicht und souverän in einem. Die Schale und die Frucht, sie passen zueinander – und wir Durstigen haben den Nutzen davon (Reich-Ranicki, 1993: 14).

Publicada en 1991, un año antes de que a Monika Maron se le conceda el premio Kleist, *Stille Zeile sechs* representa una ruptura total con el dogmatismo socialista, siendo además la primera novela que la escritora redacta sin temor alguno a la censura. Su traslado a Hamburgo apenas unos meses antes de la desintegración de la RDA, cuando se encuentra en pleno proceso de una redacción que finaliza en la Alemania de la reunificación, le permite gozar de una libertad de expresión que le posibilita la confrontación directa con la ideología comunista. Este hecho, unido a su experiencia como literata, resultado de la redacción de las novelas anteriores, contribuye sin duda a que Reich-Ranicki considere *Stille Zeile sechs* como la culminación de su carrera. Una novela en la que, según el crítico, se puede llegar a leer lo que no está escrito, cualidad que alaba Kleist refiriéndose a un amigo en una carta dirigida a Ernst von Pfuel con el siguiente argumento: «Er kann, wie ein echter Redekünstler, sagen, was er will, ja er hat die ganze Finesse, die den Dichter ausmacht, und kann auch das sagen, was er nicht sagt».²¹

En dicha carta, cuyo destinatario mantiene una relación personal con Kleist que da lugar entre la crítica a especulaciones sobre sus tendencias sexuales,²² Reich-Ranicki reconoce una vez más el espíritu crítico del escritor, ligado inextricablemente a su sentido estético. Y resaltando la forma en que valora Kleist la facultad de su autor de incitar a la reflexión al lector a través de aquello que está ausente en su discurso, Reich-Ranicki retoma la tercera novela de Maron para mostrar su admiración por una autora que admitía públicamente en un periódico,²³ todavía en 1987, «Mich überkommt beim Schreiben manchmal die unbezähmbare Lust, etwas ganz deutlich, ganz klar und eindeutig auszusprechen, nur weil ich es sonst nirgends lesen kann» (Maron, 1988: 59).

Con *Stille Zeile sechs*, y de acuerdo con el análisis de Reich-Ranicki, Maron sí logra superar su estilo periodístico para crear una obra estéticamente perfecta en la que el contenido político no queda relegado a un segundo plano. Una obra en la que la confrontación de la protagonista con la sociedad de la RDA puede extrapolarse a cualquier otra época, ya que al representar las consecuencias de un conflicto generacional provocado por el estatismo político, amén de la crisis de identidad de un individuo que no logra

21. Carta de Heinrich von Kleist dirigida a Ernst von Pfuel en julio de 1805, véase Sembner, 1970: 757.

22. Sobre la amistad de Heinrich von Kleist y Ernst von Pfuel, véase Blamberger, 2011: 213-216.

23. El periódico es *Die Zeit*, y la declaración la hace Monika Maron a través de una carta que dirige al periodista occidental Joseph von Westphalen en octubre de 1987 (véase Maron, 1988: 59).

adaptarse a su entorno, la narración supera el marco histórico en el que surge. Este logro es lo que conduce, entre otros motivos, a Reich-Ranicki a acercar su producción artística a la de Kleist, cuya obra considera igualmente atemporal.

La vinculación que establece Reich-Ranicki en su discurso entre ambos escritores gira fundamentalmente en torno a los conceptos de estética y política, una síntesis que el crítico estima esencial a la hora de elevar a la categoría de obra literaria una narración. En este sentido, considera que, a pesar de los postulados de Kleist, en su producción ambos conceptos casan a la perfección, lo que no ocurre con Monika Maron hasta que esta redacta su tercera novela.

Al valorar la obra de la escritora en torno a las concepciones teóricas de Kleist, el crítico revela su propia parcialidad a la hora de juzgar una obra literaria, dejando entrever que para él la literatura comprometida no debe relegar a un segundo plano la estética, una posición que demuestra a través de la apreciación que realiza de las dos primeras novelas de la autora por la que finalmente opta para concederle el premio Kleist. Por otra parte, y a pesar del escepticismo que denota su laudatoria respecto al poder de la literatura como instrumento de cambio político y social, le reconoce a Maron la influencia que ejerce en su momento especialmente su primera novela, a la que, como se ha comentado, le resta valor estético y no eleva a la categoría de literatura. De esta forma, deja entrever la dificultad de aunar ambos conceptos cuando se recurre a la narración en primera instancia con fines políticos. Un problema con el que aparentemente se confrontaron ambos escritores.

CONCLUSIONES

El vínculo al que recurre Reich-Ranicki para enlazar la trayectoria literaria de dos escritores tan diferentes entre sí gira en torno a los conceptos de estética y política, a los que se refiere en su laudatoria con los términos fruto y corteza, y que aplica empleando los postulados teóricos de Kleist para ensalzar la tercera novela de Monika Maron. De esta forma, recurriendo a las cartas de un escritor que en su opinión se decantaba por el fruto sin descuidar, a pesar de sus propósitos, la corteza, el crítico propone su propio canon literario tomando como ejemplo *Stille Zeile Sechs*, una novela en la que encuentra una sintonía perfecta entre el grado de compromiso político y el componente estético que le atribuye en conjunto a la obra literaria de Kleist y en particular a una única novela de Maron.

Al haber optado por la escritora como destinataria del premio Heinrich von Kleist, Reich-Ranicki satisface el requisito esencial dictaminado por las instituciones promotoras, consistente en impulsar la divulgación de una obra literaria que no había contado, como la de Kleist, con el consenso de la mayoría, principalmente por motivos políticos. Pero lo hace subrayando la relevancia de la estética en la literatura, sin la cual y a su juicio, la obra literaria pierde su razón de ser.

BIBLIOGRAFÍA

- BLAMBERGER, G. (2011): *Heinrich von Kleist*, Frankfurt am Main, Fischer.
- CORINO, K. (2006): «Dann wird eben nicht zu Ende gedacht. Monika Marons Roman ‘Flugasche’ und der Journalismus in der DDR», en E. Gilson (ed.): *»Doch das Paradies ist verriegelt...« Zum Werk von Monika Maron*, Frankfurt am Main, Fischer.
- HAMETNER, M. (1992): «Von Opfern, die Täter werden», *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 51, pp. 41-44.
- HINOJOSA, O. (2010): *Ficción Histórica y Realidad Literaria. Análisis neohistoricista del Socialismo en la obra de Monika Maron*, Bern, Peter Lang.
- KLEIST, H. (2008): «Carta de un poeta a otro», en J. Riechmann (ed.): *Heinrich von Kleist, Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperión.
- KREUTZER, H. (1987): *Der Kleist-Preis 1912-1932-1985. Rede zu seiner Wiederbe-gründung*, Berlín, Erich Schmidt.
- MARON, M. (1981): *Flugasche*, Frankfurt am Main, Fischer.
- (1986): *Die Überläuferin*, Frankfurt am Main, Fischer.
- (1991): *Stille Zeile sechs*, Frankfurt am Main, Fischer.
- (1993): *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*, Frankfurt am Main, Fischer.
- PÉREZ, A. (1999): *Heinrich von Kleist, Narraciones*, Madrid, Cátedra.
- REICH-RANICKI, M. (1993): «“Keine Frucht ohne Schale”, Rede bei der Verleihung des Kleist-Preises 1992 an Monika Maron», en H. J. Kreuzer (ed.): *Kleist-Jahrbuch 1993*, Stuttgart/Weimar, Metzler, pp. 8-15.
- (2000): *Mi vida*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- RIECHMANN, J. (2008): *Heinrich von Kleist, Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperión.
- SEMBDNER, H. (ed.) (1970): *Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe*, München, Carl Hanser.
- ZWEIG, S. (2010): *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*, Barcelona, Acantilado, pp. 215-220.

Direcciones de Internet:

- <<http://www.heinrich-von-kleist.org/kleist-gesellschaft/kleist-preis/geschichte>>
<<http://www.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de>>
<<http://www.zeno.org/nid/2000516981X>>
<<http://www.kleist.org/texte/UeberdieallmaehlicheVerfertigungderGedankenbeimRedenL.pdf>>

LA MODERNIDAD DE *PENTESILEA*

Katia Pago Cabanes
Universitat Autònoma de Barcelona

INTRODUCCIÓN

En diciembre de 2010 tuve la ocasión de asistir a una representación de *Pentesilea* de Heinrich von Kleist en el teatro Maxim Gorki de Berlín, así como al coloquio posterior con el dramaturgo y los actores principales. Prácticamente toda la discusión quedó monopolizada por un miembro del público descontento con la *Pentesilea* que acabábamos de ver. Según él, le faltaba el porte que debía corresponder a una reina y más aún tratándose de la de las amazonas. Dicho espectador criticó la actitud adolescente del personaje, a veces tímida e insegura, y aunque la actriz se refirió a las contradicciones que debía reflejar su papel, él siguió insistiendo. Finalmente, el actor que encarnaba a Aquiles, Michael Klammer, cerró la discusión admitiendo que prefería a Kleist antes que a Goethe, pues le resultaba mucho más interesante la lucha interior y el desequilibrio del primero, igual que también prefería a Georg Büchner, antes que al autor canónico por excelencia, y que sin duda alguna habría existido una segunda época clásica tanto o más elevada que la de Goethe y Schiller si estos dos autores hubieran vivido más tiempo. Añadió que, al trabajar con el texto de *Pentesilea*, había pensado mucho en una obra de Elfriede Jelinek en la que una persona no sabía decir que no y se iba quemando por dentro por querer complacer a los demás, hasta que al final se quemaba literalmente. Para el actor, se trataba de una problemática muy propia de la sociedad actual, que ha sido educada para no defraudar nunca, y la figura de *Pentesilea* nos obliga a reflexionar en este sentido. Y aquí es cuando el mencionado espectador dejó de insistir.

Más allá de las diferentes opiniones y de la legitimidad de cada una de ellas, me pareció que la obra planteaba ciertas preguntas: ¿Kleist pretendía ya desconcertar al público de su época o solo producía este efecto en el actual?; ¿es que quizás hay alguna

desavenencia entre la obra y su puesta en escena? Y un aspecto no menos importante: ¿por qué se acaba hablando de Goethe cuando se quiere hablar de Kleist?

GOETHE, KLEIST Y LA MODERNIDAD

Empezaremos con el último aspecto y para ello nos remontaremos a 1807, cuando Kleist escribe *Pentesilea* mientras se encuentra en cautividad después de resultar sospechoso de espionaje ante el ejército francés de Napoleón. Al acabar la guerra y ya libre, se marchará a Dresde para fundar con su amigo Adam Müller la revista *Phöbus*, que quería emular las *Horen* de Schiller, pero que tuvo mucho menos éxito y bastantes más problemas. Así que a principios de 1808, Kleist entrega su *Pentesilea* a Goethe «con el corazón de rodillas»: «Es ist auf den “Knien meines Herzens”, daß ich damit vor Ihnen erscheine» (Wolf, 1987: 666). Curiosamente, como bien observa Christa Wolf, emplea la misma expresión en boca de Protoe, la amiga fiel de Pentesilea, después de que esta haya cometido el acto brutal contra Aquiles:

O du,
Vor der mein Herz auf Knieen niederfällt,
Wie rührst du mich! (108)¹

Respecto a la dedicatoria, Wolf se pregunta además si Kleist quería quizás identificar a Goethe con Pentesilea, aunque lo desmiente enseguida, pues según la autora es Kleist quien indudablemente habla, y desde lo más profundo de su ser, a través de las palabras de la reina amazona, curiosamente una figura femenina. Puede que la cita entera que el autor extrajo de la oración de Manasés, y que Wolf recoge, hable por sí sola: «Ich habe deinen Willen nicht befolgt und deine Gebote nicht gehalten [...] Darum beuge ich nun die Kniee meines Herzens und bitte dich, Herr, um Gnade».

Como comenta Wolf, parece que Kleist eleve a Goethe a la categoría de Dios y a la vez proclame su desobediencia, que no es otra que la de no seguir los ideales de la Antigüedad clásica que se perseguían desde el clasicismo ilustrado de Weimar.

No es para menos, pues los héroes de Kleist se devoran entre sí, lejos de la conciliación que suponía una Ifigenia. Pero también por ello podemos afirmar con Wolf (667) que con él empieza la Modernidad.

Así pues, no sorprende que Goethe acogiera la obra con desconcierto, y más teniendo en cuenta los precedentes, es decir, el fracaso teatral que le había supuesto la dirección en Weimar de *El cántaro roto*: «Mit der Pentheseilea kann ich mich noch nicht

1. Los números de página entre paréntesis corresponden a las ediciones utilizadas, que son las que se citan en la bibliografía: el texto original de Kleist y, en ejemplos posteriores, las traducciones castellana de 1973 y catalana de 2000, ambas de Feliu Formosa.

befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region daß ich mir Zeit nehmen muß mich in beide zu finden».²

A esta reacción más bien crítica atribuye Barbara Sinisi (2010: 36), quien ha estudiado la historia de la recepción de la obra, la no recepción de esta en varias décadas, pues lo cierto es que, exceptuando la representación mímica de escenas de *Pentesilea* en 1811 en el Teatro Nacional de Berlín, a cargo de la actriz Henriette Hendelschütz, y la adaptación 65 años más tarde de Salomon Mosenthal, también en Berlín, no se puede hablar de un estreno de la obra en sentido estricto hasta 1892 en Múnich.

Obviamente, no hay que cargar con toda la responsabilidad a Goethe y, aunque Sinisi haga esta afirmación, la explicación la encontramos más bien en el subtítulo del mismo libro de la autora: historia de la recepción de *Pentesilea* como historia de la mentalidad; o mejor dicho, del cambio de mentalidad. Y es que, en 1892, hace ya veinte años que Nietzsche ha escrito *El origen de la tragedia*, Freud ya ha revolucionado la comunidad científica con sus conferencias sobre la histeria y está a punto de descubrir el psicoanálisis, y las relaciones de poder entre hombre y mujer se han empezado a alterar. En definitiva, se está produciendo el cambio de paradigma cultural y estético de finales del siglo XIX que propiciará el descubrimiento de Kleist y alcanzará su punto máximo en la década expresionista. Herman Bahr (1863-1934), portavoz de este movimiento de vanguardia en Viena, resume muy bien la recepción del autor hasta bien entrado el siglo XX:

In meiner Kindheit war das Andenken Kleist fast erloschen, wir hörten auf der Schule kaum seinen Namen [...] Erst nach 1870 kam seine Zeit [...] Populär aber wurde Kleist darum noch immer nicht. Erst im Weltkrieg, gar aber nach dem Kriege, begann die Nation sich auf sich zu besinnen, ungefähr um dieselbe Zeit, als sich die ersten Zeichen einer Goethedämmerung meldeten. Der neuen Jugend, die den Krieg erlebt hatte, war Goethe zu kalt, zu steif: er hatte für sie nicht Chaos genug in sich. Diese Jugend fühlte sich durch ein ihr unfassliches Erlebnis verstört, und [...] fand Trost an Kleist [...]. Er ist ein Mythos geworden (Goldammer, 1976: 236).

En síntesis, se empieza a ver a Kleist como un clásico de la época moderna, que es como más tarde se le denominará: *Klassiker der Moderne*.³ Pero, a la vez, vemos también que, aunque las opiniones varíen en el tiempo, casi todas coinciden en subrayar la modernidad de Kleist por un lado, a la vez que por otro persiste la tendencia a oponerlo a Goethe. Otro claro ejemplo es Lukács (1951: 20): «Kleist repräsentiert in der schroffsten Weise die romantische Opposition, mit allen ihren reaktionären Tendenzen, gegen den klassischen Humanismus der Weimarer Periode Goethes und Schillers».

2. J. W. Goethe: *Brief an Heinrich von Kleist, 1. Februar 1808*, en: H. von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 2, H. Sembdner (ed.), Múnich, 2001, p. 796. Citado en Sinisi, 2010: 36.

3. H. C. Seeba: *Literarische Klassik: Kleist*, en: H. J. Simm (ed.): *Literarische Klassik*, Frankfurt a.M., 1988, p. 421. Citado en Sinisi: 38.

Aunque para ser justos deberíamos mencionar al mismo Adam Müller o a Wieland, que destacaron su mérito en vida del autor, pues en la época expresionista ya lo hicieron F. Wedekind, A. Döblin y muchos otros. Cabe incluir, aunque se refiera a las cartas y no a *Penthesilea*, la comparación que hace Stefan Zweig (1999: 219) en la que Goethe no sale tan bien parado:

Nunca ningún autor alemán se ha mostrado a sí mismo tan desnudo, tan descarnado como Kleist en aquellas pocas cartas que se conservan de él. Me parece que no tienen comparación con los documentos psicológicos de Goethe y de Schiller, porque la veracidad de Kleist es infinitamente más osada, más ilimitada e incondicional que las confesiones de los clásicos, que siempre van más o menos subordinadas a la estética.

Esta osadía e insubordinación a la estética que comenta Zweig del Kleist epistolar puede explicar en cierto modo la radicalidad dramática de una obra como *Penthesilea*, pues es sabido que el autor no se había formado ni como espectador de teatro ni como dramaturgo.

Con estas pocas citas nos hemos hecho una vaga idea del «duelo desafortunado» entre Goethe y Kleist, del que muchos críticos han visto a *Penthesilea* como un episodio más, o incluso como contrafacción de Ifigenia, pero compartimos la opinión de Marisa Siguan (2000: 8) de que eso sería limitar su significado.

Y ya que pretendemos honrar a Kleist en el aniversario de su muerte, podemos también darle la vuelta a este supuesto duelo y preguntarnos si no abandonó Goethe su trabajo en la pieza dramática *Pandora* para que no se leyera como contrafacción de *Penthesilea*, pues el fragmento que se conserva data del mismo año en el que recibió la obra de Kleist. Podría ser que, para escribir los dos actos en los que Prometeo y Epimeteo anuncian la llegada de Pandora, aunque ella no aparece en ningún sitio (pues tenía que hacerlo en el tercer acto, que ya no llegó a escribir), el autor se inspirara en *Penthesilea*, que también está en boca de todos los personajes desde el principio, pero no aparece hasta la quinta escena. En general, se ha atribuido la interrupción de *Pandora* a la depresión en la que cayó Goethe después de la muerte de Schiller. También parece que fue decisiva su mayor dedicación a la novela *Las afinidades electivas*, que no en vano gira en torno a la colisión entre naturaleza y convenciones sociales. Sea como fuere, los paralelismos ya han llamado la atención a más de uno. Sinisi (2010: 77-80) cita al menos tres trabajos sobre este tema: *Kleists Kampf mit Goethe* (1974) de Katharina Mommsen, quien se fija no solo en la rivalidad entre los dos, sino también en las influencias mutuas, a saber, elementos de *Achilleis* y de *La hija natural* en *Penthesilea* y temas de Kleist en *Pandora* y *Las Afinidades electivas*; *Penthesilea im Kontext der deutschen Klassik* (1981) de Walter Müller-Seidel, quien se centra en *Pandora*, ya que supone para él la superación de la etapa clásica de Goethe, y *Antike und Moderne Tragödie um 1800 in dreifacher Kontroverse: Goethes "Natürliche Tochter"- Kleists "Penthesilea"- Hölderlins "Antigone"* (1985) de Bernhard Böschstein, el cual analiza estas tragedias que para él ejemplifican, aunque de distinta manera, la superación de los esquemas de pensamiento clásico y la irrupción de la Modernidad.

Vemos, en definitiva, que, aunque en la historia de la literatura se haya dado más énfasis a la rivalidad entre Goethe y Kleist, puede que la influencia fuera fructífera e incluso recíproca.

TEMÁTICA MODERNA

Si nos fijamos solo en la temática, enseguida vemos en el personaje de Pentesilea la problemática del hombre moderno, prisionero de esquemas sociales, en la línea señalada por el actor del Gorki: «DIE AMAZONEN: Heil dir, du Siegerin! Überwinderin! Des Rosenfestes Königin! Triumph dir!» (26).

Pentesilea sabe que su rol debe ser el de reina triunfante, pero se siente vulnerable por un sentimiento que no entiende y piensa que venciendo a Aquiles lo aplacará. En la misma escena:

PENTHESILEA. [...]
 Ist das die Siegerin, die schreckliche,
 der Amazonen stolze Königin [...]
 Fühle ich [...]
 Bei dieses einz'gen Helden Anblick mich
 Gelähmt nicht, in dem Innersten getroffen,
 Wo ist der Sitz mir, der kein Busen ward,
 Auch des Gefühls, da mich zu Boden wirft?
 Im Schlachtgetümmel stürzen will ich mich,
 wo der Hohnlächelnde mein harrt, und ihn
 mir überwinden, oder leben nicht! (27).

Vemos cómo el culto al triunfo que impera en la actualidad parece que aceche ya a las Amazonas, aunque también a los griegos; al menos la presión de Pentesilea es constante, de ahí que su momento de máxima felicidad sea cuando cree que ha vencido a Aquiles, pues así reconciliaría las exigencias del grupo con sus deseos más íntimos: vencerlo para amarlo después. Pero una vez más, en Kleist solo es una ilusión y al verlo exclamará: «Ganz reif zum Tod o Diana, fühle ich mich!» (111). En cierto modo, expresa aquí la idea moderna de vivir intensamente porque la muerte puede sobrevenir en cualquier momento. También son válidas y casi necesarias en nuestra sociedad, que a menudo no tolera el fracaso, las palabras al ver que ha traspasado sus límites: «Begreifen muss ich's – und dass ich verlor» (50).

Respecto al sentimiento que la reina no entiende, se debe a que la comunicación entre ellos, tanto griegos como Amazonas, se ha reducido al intercambio de información, al lenguaje que tiene objetivos prácticos como, por ejemplo, planificar estrategias militares. Y si reflexionamos sobre la vigencia de la obra, parece que estemos ante una parábola de la sociedad utilitarista actual o incluso de la muerte de las humanidades en muchas universidades en las que prevalecen estudios más prácticos.

En otros versos se ve también esta falta de referentes de una sociedad en la que no hay cabida para el sentimiento, de modo que hasta las metáforas amorosas son bélicas:

DIE HAUPTMÄNNIN.[...]

Den Wimpern heißre Blick', als je, entsendend,
mit Atemzügen, freien, jauchzenden,
als ob ihr junger kriegischer Busen
jetzt in die erste Luft der Schlachten käme (40).

La presión del grupo social es tan grande que no solo no son libres para amar y seguir al otro a su pueblo, no es solo la imposibilidad de realización o dolor individual, sino también la responsabilidad colectiva.

PENTHESILEA. Die ganze junge Prachtshar, die wie fällten? –
Sie sind's **durch mich**?

PROTHOE. Beruh'ge dich. Du wirst sie
In einem anderen Krieg uns wiederschenken.

PENTHESILEA. (*an ihrem Busen*).
O niemals!

PROTHOE. Meine Königin?

PENTHESILEA. O niemals!
Ich will in ew'ge Finsternis mich bergen! (89-90).

PENTHESILEA. ¿Todo el tropel de jóvenes espléndidos que abatimos?
¿Perdidos por mi **causa**?

PROTOE. Cálmate.
Nos los devolverás en otra guerra.

PENTHESILEA. (*Sobre el pecho de PROTOE*)
¡Oh, jamás! ¡Oh, jamás!

PROTOE. ¡Reina!

PENTHESILEA. ¡Jamás!
¡Quiero sumirme en una noche eterna! (90).

PENTHESILEA: Tot l'estol
esplendorós de joves que vam vèncer?
Per **culpa** meva?

PROTOE: Calma't, pots guanyar-los
per a nosaltres en una altra guerra.

PENTHESILEA, *recolzant-se-li al pit*:
Oh, mai!

PROTOE: Reina, què dius?

PENTHESILEA: Oh, mai! Voldria
trobar refugi en la tenebra eterna! (130).

Podemos advertir en el resaltado en negrita la evolución en la traducción de Fe-liu Formosa, quien en su última versión en catalán se inclina por «culpa», y a la vez preguntarnos si no es fiel al sentido de Kleist, que no usa el término *Schuld* en alemán,

pero se correspondería perfectamente con el original, si consideramos, como Sinisi (2010: 80), que *Pentesilea* es una tragedia de la individualidad en todos sus sentidos, ante todo en el sentido de culpa, que nunca es colectiva, y en el de negación del orden establecido.

Por otro lado, que sea una negación y no un enfrentamiento con la sociedad lo explica Wolfgang Nehring (1971: 163) precisamente con la gran subjetividad de Kleist y sobre este punto encontraríamos más de un paralelismo con alguna obra del llamado teatro posdramático, en el que abundan personajes individualistas presos de la inmovilidad.

Este aspecto de confrontación entre individuo y sociedad es el que ha dado lugar a más interpretaciones hasta hoy, y Sinisi las recoge en su estudio: las teorías marxistas (95-97), por ejemplo, ven necesarias las normas de la comunidad amazona o las de los griegos, y basan su crítica del individualismo exacerbado y su potencia destructiva en el trágico final. En cambio, este final se ve desde el existencialismo como una liberación ante el yugo que supone la sociedad, si bien se subraya además lo absurdo del comportamiento humano, en este caso que *Pentesilea* mate y devore al amado.

Y si entramos en la escena de canibalismo, no nos extrañará que se hayan fijado en ella las corrientes literarias más modernas: desde los *Gender Studies* (128-144), que han visto una clara reivindicación del placer sexual femenino y la negación de la falocracia —de ahí que Aquiles, en el momento del combate, esté desprovisto de su lanza, símbolo fálico por excelencia—, hasta las nuevas vertientes del psicoanálisis (111-128), que explican la atracción por nuestros semejantes con la necesidad de definirnos a través de los demás, sobre todo en el enamoramiento, y *Pentesilea* traspasaría la atracción para fundirse con el otro; también sostienen que llega a este extremo a causa de la represión de la libido y como venganza por la amputación del pecho. Finalmente, llegaríamos a quienes ven en esta escena la fascinación del mal (152-159) y un claro precedente de lo grotesco, categoría fundamental en la estética del siglo XX; o simplemente quienes resaltan la parte andrógina de los dos protagonistas, un Aquiles más femenino que nunca ante una masculina *Pentesilea*, de lo que derivan la androginia de Kleist (136). Y esto por citar solo algunas interpretaciones y de pasada, pues ya recoge este aspecto de manera exhaustiva Barbara Sinisi.

En cualquier caso, creemos que la cantidad y la disparidad indican una vez más la modernidad de la obra.

MODERNIDAD DE LA FORMA

Posiblemente, las características más modernas de *Pentesilea*, la crisis del sujeto y la peculiaridad del lenguaje, se deban a la también peculiar biografía de Kleist. El conflicto interior de la protagonista deja entrever el conflicto del autor, que, como comenta Klaus Müller-Salget (1973: 194), no podía identificarse con el estatus militar y aristocrático de su familia, pero al que también le resultaba extraña e inhumana la

sociedad burguesa surgida con Napoleón. Del mismo modo, sus años en el ejército explicarían que los héroes griegos hablen como estrategias militares modernos con aires de taberna de oficiales prusianos, en palabras de Siguan (2000: 10).

Sea cual sea el motivo, lo cierto es que el tratamiento del lenguaje tiene que ser fundamental en esta obra, ya que la tragedia se basa en un problema de comunicación. Aquiles y Penteseilea se aman pero no aciertan las palabras; los que están a su alrededor nos describen con grandilocuencia lo que ven, pero no lo entienden. Y nosotros no lo vemos, pero lo vivimos a través de sus versos. Si después de Heidegger, de Gadamer o de las teorías semióticas este engaño a través de la comunicación nos parece rompedor, no nos sorprende que en su época no encontrara público.

Los *Küsse und Bisse* que Penteseilea confunde se anticipan ya mucho antes, en la tercera escena, como un *leitmotiv*, y es que Nietzsche ya señaló la influencia de Kleist en Wagner (Maar, 2000: 181):

DER DOLOPER. Naht ihm, ihr Danaer! Mit jedem Hufschlag,
schlingt sie, wie hungerheiß, ein Stück des Weges,
Der die von dem Peliden trennt, hinunter! (18).

EL TESALIO. ¡Sí que lo está, oh Dánaos! ¡A cada golpe
del casco de su montura, como hambrienta,
devora un pedazo del camino
que la separa aún del Pelida! (25).

EL DÒLOP: Sí, sí que hi és, oh Dànaos!
A cada cop d'unglot, com afamada,
s'empassa un tros del camí que separa
el seu cavall del carro del Pelida! (43).

Como *Küsse* y *Bisse* son palabras que riman en alemán pero no en castellano, incluimos la traducción, para que se aprecie el acierto de Formosa, sobre todo en catalán:

PENTHESILEA. So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
Kann schon das eine für das andere greifen (115).

PENTESILEA. Entonces fue un error. ¡Besos o dentelladas!
Cualquiera que ame de todo corazón
Puede confundir los unos con las otras (113).

PENTESILEA: Doncs així
va ser un error. Besades, mossegades,
són mots que rimen, i tot el qui estimi
de cor els pot confondre (162).

Y es que Kleist juega con el sentido literal y el metafórico de las palabras y, aunque la expresión de comerse a alguien a besos sea muy común, su perversión es que

veamos cómo pasa literalmente. Bueno, en realidad no lo vemos, se nos describe, pues otra dificultad formal con la que se enfrentan los directores de teatro es que la mayoría de hechos se narran. Es como si los momentos de mayor dramatismo fueran demasiado intensos para ser presenciados.

Y después están los silencios, que tanto abundan en la obra de Kleist y que tienen gran importancia en una escena como la del canibalismo, en la que *Pentesilea* está páginas sin decir palabra, como si Kleist destacara por una parte el hermanamiento con los perros, que la ayudan a despedazar a Aquiles, y por otra el estado de enajenación en el que cae: los guiones, los puntos y los gestos así lo indican, aparte de demostrar que Kleist dominaba ya las formas de comunicación no verbal.

Para salvar estos obstáculos, Peter Stein utilizó un coro de amazonas; Roger Vontobel, en Hamburgo, todo un repertorio de efectos sonoros, y la actriz Edith Clever se desdobló para hacer de Aquiles y *Pentesilea* a la vez; y uno no puede dejar de imaginarse durante la lectura, y teniendo en cuenta nuestro panorama teatral, a un grupo tan visceral como La Fura dels Baus adaptando la obra. Quién sabe, quizás lo veamos todavía.

Son formas de aproximarse a *Pentesilea* muy diferentes que demuestran que Kleist siempre es un reto y que sigue siendo moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- GOLDAMER, P. (1976): «Der Mythos um Heinrich von Kleist», en W. Müller-Seidel (ed.): *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966-1978*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, pp. 232-250.
- KLEIST, H. v. (1973): *Pentesilea*, traducción de Feliu Formosa, en *Pentesilea. El cántaro roto. El príncipe de Homburgo*, Barcelona, Editorial Labor, pp. 11-116.
- (2000): *Pentesilea*, traducción de Feliu Formosa, Barcelona, Institut del Teatre.
- (2001): *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., Reclams Universal Bibliothek, 1305 vol.
- LUKÁCS, G. (1951): «Die Tragödie Heinrich von Kleists», en *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Aufbau-Verlag, pp. 19-48.
- MAAR, M. (2000): «Pociones mortales: Kleist y Wagner», *New Left Review*, 5, pp. 177-185.
- MÜLLER-SALGET, K. (1973): «Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen», en W. Müller-Seidel (ed.): *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966-1978*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, pp. 166-199.
- NEHRING, W. (1971): «Kleists Prinz von Homburg – Die Marionette auf dem Weg zum Gott», en W. Müller-Seidel (ed.): *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966-1978*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, pp. 151-165.
- SIGUAN, M. (2000): «Prólogo», en H. v. Kleist: *Pentesilea*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 7-20.

- SINISI, B. (2010): *Kleists Penthesilea in der Forschung und auf der Bühne. Eine Rezeptionsgeschichte als Mentalitätsgeschichte*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- WOLF, Ch. (1987): «Kleists *Penthesilea*», en *Die Dimension des Autors*, Darmstadt, Luchterhand, pp. 660-676.
- ZWEIG, S. (1999): *La lucha contra el demonio*, traducción de Joaquín Verdaguer, Barcelona, El Acantilado.

MICHAEL KOHLHAAS, KLEIST-REZEPTION IM KATALANISCHEN NOUCENTISME

Jordi Jané-Lligé
Universitat Autònoma de Barcelona

EINFÜHRUNG

Der erste Rezeptionsprozess von Heinrich von Kleist im katalanischen Literatursystem beginnt Anfang der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts mit der Übersetzung von den Novellen *Michael Kohlhaas* und *Die Marquise von O...* Er beschränkt sich auf diese zwei Titel und erstreckt sich mindestens bis zum Jahre 1935, da *Kohlhaas*, diesmal ohne *Die Marquise*, eine zweite Auflage erlebte. Die Rede ist in dieser Arbeit ausdrücklich –und ausschließlich– vom ersten Rezeptionsprozess, weil Kleist nach einer langen Pause von ca. 50 Jahren erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts in Katalonien wieder rezipiert wurde. Die zweite Rezeption findet unter ganz anderen Umständen statt und ist ganz anderer Natur: Anders als bei dem ersten Prozess spielen dabei die Übersetzungen und Inszenierungen seiner Theaterstücke eine wichtige Rolle, neben neuen Übersetzungen vom Erzählwerk und der Wiederauflage der alten Übersetzungen.

Drei Merkmale kennzeichnen die erste katalanische Rezeption Kleists. Erstens: Genauso wie die spanische fand sie, im Vergleich zur französischen, ziemlich spät statt, also Anfang des 20. Jahrhunderts, und beschränkte sich auf das Erzählwerk des Autors. Zweitens: Kleist wurde der katalanischen Leserschaft in einer der Weltliteratur gewidmeten Verlagsreihe als moderner Vertreter des deutschen Literaturkanons vorgestellt. Drittens: Die Übersetzung vollzog sich innerhalb des Prozesses der Fixierung der literarischen Sprache in Katalonien nach Jahrhunderten der Vernachlässigung und ist aus der Perspektive der Übersetzungswissenschaft besonders interessant. Im folgenden werde ich versuchen, die Faktoren und Begebenheiten, die die oben genannten Charakteristika umgaben, sowie den Verlauf der Rezeption Kleists in Katalonien zu schildern.

DER HISTORISCHE KONTEXT DER REZEPTION

Der Noucentisme

Es ist nicht verwunderlich, dass Kleist eine so späte Rezeption in Katalonien und überhaupt in Spanien erlebte.¹ Nicht nur deswegen, weil die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts mit etwas Verzögerung bei uns rezipiert wurde. Selbst in Deutschland begann sich der Ruhm Kleists als großer Autor und Klassiker erst Ende des 19. Jahrhunderts zu etablieren. Bereits um die Jahrhundertwende jedoch, so Martin Roussel,² wird Kleist in Deutschland auf verschiedene Weise bzw. von verschiedenen Gruppen gelesen und interpretiert: als nationalistischer Autor, als romantische Figur der Zerrissenheit, als unzeitgemäße Figur der Moderne. Es gibt auch, so Roussel,

eine bürgerliche Rezeptionslinie, die Aufwertungen des Kleists-Bildes aufnimmt, und zunehmend den in Grundlinien bis heute gültigen Kanon (mit dem *Käthchen von Heilbronn*, dem *Prinz Friedrich von Homburg* und dem *Michael Kohlhaas*) formiert. Hieran anschließend lässt sich eine privatisierte Rezeptionshaltung dokumentieren, die sich nicht um den politischen Kleist gruppiert, sondern den Außenseiter in stiller Lektüre sucht.³

Von den einen als Vertreter der preußischen Tugenden betrachtet, von den anderen als Inbegriff der Modernität, der agonal zu Goethes Klassik stand, findet Kleist fast ein Jahrhundert nach seinem Tod schließlich Eingang in den Kanon, wie Anett Lütteken⁴ in ihrer Studie über die Rezeption des Autors im deutschsprachigen Raum ausführlich beschreibt.

Man muss die Rezeption von Kleist in Katalonien zunächst ganz von der Einführung deutscher Literatur und Autoren –Herder, Goethe, die Gebrüder Schlegel und Schiller– trennen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von den katalanischen «Spätromantikern» –Bergnes de las Casas, Milà i Fontanals, Pau Piferrer, Marià Aguiló– in Gang gesetzt wurde und die einen entscheidenden Einfluss auf die Modernisierung der katalanischen Literatur ausübte.⁵

Ebenfalls anders als Goethe, Novalis oder Nietzsche erhielt Kleist um die Jahrhundertwende auch nicht die Aufmerksamkeit von den sogenannten «Modernisten», welche oft in der deutschen Kultur und Literatur auch das Vorbild für ihr Modernisierungsbestreben fanden. Der renommierte Dichter Joan Maragall, zum Beispiel, übersetzte als erster Nietzsche in Spanien.

Erst etwas später ist es interessanterweise eine klassizistische Kulturbewegung, der *Noucentisme*, die für uns den Autor des *Kohlhaas* entdeckte. Diese kulturelle, li-

1. Grünewald (2009: 440).

2. Roussel (2009: 413-417).

3. Roussel (2009: 416).

4. Lütteken (2004).

5. Jorba (2008: 238-243).

terarische aber auch politische und ideologische Bewegung (vom französischen klassizistischen *Mediterranismus* stark geprägt) hat die Modernisierung der katalanischen Kultur und Gesellschaft so anspruchsvoll, effektiv und gezielt angestrebt und vollzogen wie keine andere. Der *Noucentisme* verfügte im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, anders als der *Modernisme* um die Jahrhundertwende, über die notwendigen Institutionen und Mittel, um sein Programm in die Wirklichkeit umzusetzen. Die «*noucentistes*» haben der Übersetzung eine zentrale Rolle in ihrem Programm der Modernisierung der katalanischen Kultur zugeordnet. Von den Übersetzungen der Weltliteratur wurde erwartet,⁶ dass sie:

- a) die Kulturlücken ausfüllten, die nach Jahrhunderten der Vernachlässigung in der eigenen Tradition entstanden waren;
- b) eine vorbildliche Rolle in der Gesellschaft förderten: sie sollten die Leserschaft erweitern und erziehen;
- c) ein ästhetisches und literarisches Modell für die zeitgenössischen katalanischen Autoren anboten;
- d) nicht zuletzt ein sprachliches Modell für das moderne Katalanisch erarbeiten, besonders für die Erzählliteratur.

Josep Carner und der Katalog der «Biblioteca Literària»

Verschiedene Verlagsinitiativen aus dieser Zeit spielten eine zentrale Rolle bei der Umsetzung dieses Programms. Eine der wichtigsten war die Reihe «Biblioteca Literària», wo der *Kohlhaas* im Jahre 1921 erschien. Diese Reihe stand unter der Leitung von Josep Carner, Zentralfigur des *Noucentisme*. Carner stellte einen sehr anspruchsvollen Katalog auf, in dem wir Namen wie Sophokles, Vergil, E.A. Poe, Mark Twain, Shakespeare oder Kleist finden können. Die Literaturwissenschaftler Marcel Ortín und Lluís Cabré⁷ haben sich mit diesem Katalog beschäftigt und darin drei große Gruppen von Autoren erkannt, die sich wie folgt beschreiben lassen:

- a) Autoren der Weltliteratur aus allen Zeiten, die in ihrem Werk eine eindeutige humanistische Orientierung haben: Goethe, Shakespeare, Molière und La Fontaine. Die deutsche Literatur ist hier durch Goethe vertreten, von dem *Hermann und Dorotea* (von J. Lleó) und *Goetz von Berlichingen* (von Manuel Raventós) übersetzt wurden.
- b) Autoren der Weltliteratur, die in ihrem Werk einen moralischen, gesellschaftskritischen und erzieherischen Anspruch haben und Literatur auch als Ethik verstehen: Twain, Dickens, Eliot, Bennett, Jerome, Goldsmith, Kipling. Dazu

6. Cabré; Ortín (1984).

7. Cabré; Ortín (1984).

müsste man auch die Kinderliteratur rechnen. Die Gebrüder Grimm sind im Katalog mit einer Sammlung von Märchen vertreten (*Contes d'enfants i de la llar* in Übersetzung von Carles Riba).

- c) Schließlich gibt es eine dritte kleine Gruppe, in der man Romantiker wie Musset, Villiers de l'Isle Adam und Poe findet, die von den zwei ersten Typologien etwas abweichen, aber auch in den Literaturkanon gehören.

Kleist, sowie einzelne andere Autoren, wird von Ortín und Cabré keiner der drei Gruppen zugeordnet. Die Eingliederung Kleists in eine der drei Gruppen fällt, wie wir bereits wissen, tatsächlich nicht leicht: sein Werk bewegt sich je nachdem eigentlich zwischen den beiden letzten, obwohl es in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts inzwischen auch der ersten Gruppe zuzuordnen wäre.

Kleist und die Novelle Michael Kohlhaas/ Miquel Kohlhaas

Um die Rolle genauer zu definieren, die Kleist innerhalb dieser Reihung erfüllen sollte, verfügen wir ausschließlich über das Vorwort,⁸ das Ernest Martínez Ferrando zu seiner Übersetzung von *Michael Kohlhaas* geschrieben hat. Weitere Materialien, die die erste Rezeption des Autors in Katalonien dokumentieren,⁹ existieren wohl nicht. Wir dürfen nicht vergessen, dass diese Übersetzung von Kleist überhaupt die erste in Spanien ist. *Michael Kohlhaas*, zusammen mit der *Marquise von O...*, erscheint wie gesagt im Jahre 1921 in der Reihe «Biblioteca Literària». Der Name des Autors ist auf dem Bucheinband katalanisiert: Enric de Kleist (1776 : 1811), sowie der Titel der Novelle: *Miquel Kohlhaas*, wie es üblich in dieser Zeit war.

Martínez Ferrando zitiert in seinem Vorwort einige der Quellen, die gewiss sein Bild von Kleist bestimmten:

A les darreries del segle XIX els crítics Köhler, Wilbrandt, Brahm i altres descobrien els seus mèrits literaris, ponderant-los com una preciosa troballa: Kleist era un dels poetes més notables del *Sturm und Drang*... Avui en dia l'interessant escriptor és considerat entre els principals precursors de la novel·la a Alemanya, especialment per la seva narració *Michael Kohlhaas*, la qual ha assolit extraordinària popularitat en els països de llengua germànica, on se la reconeix com obra clàssica d'indiscutible valor.

Dr. Helmut Mielke: *Geschichte des deutschen Romans*, 1913 (S. 5)

8. Martínez Ferrando (1921).

9. Nach meinen misslungenen Ermittlungen habe ich den «Noucentisme»-Spezialist Marcel Ortín direkt gefragt. In seiner Antwort erschien er mir eher skeptisch, weil Kleist damals in Katalonien ein absolut Unbekannter war und weil Übersetzungen damals kaum rezensiert wurden.

Ein wiederentdeckter Klassiker also. Und tatsächlich, wie Anett Lütteken in ihrer Studie beschreibt,¹⁰ trugen die Kleist-Biographen Reinhold Köhler (1862), Adolf Wilbrandt (1863) und Otto Brahm (1884, 1911) entscheidend dazu bei, dass das Werk von Kleist größtenteils allgemeine Akzeptanz, Anerkennung und Zustimmung in Deutschland fand – als Klassiker neben Goethe, Schiller, etc. Martínez Ferrando zitiert hier in einer Fußnote die *Geschichte des deutschen Romans* von Dr. Helmut Mielke, in der der deutsche Literaturwissenschaftler sich kurz über Kleist mit folgenden Worten äußert:

Auch der Dichter der Hermannschlacht, Heinrich von Kleist (1777-1811), schrieb «Erzählungen», die seinen Dramen sich würdig zugesellen. Die berühmteste, «Michael Kohlhaas», eher schon ein Roman zu nennen, die eine geschichtliche Gestalt der brandenburgischen Vergangenheit und ihren Kampf ums Recht zum Gegenstand hat, ist ganz erfüllt von dem dämonischen Temperament des Dichters, lieber Unrecht zu tun als zu leiden [...] Schon bei Kleist zeigte sich die besondere Vorliebe der Romantik für die Novelle. Man kann in der Tat sagen, daß sie aus diesem Gebiet dem deutschen Volk eine reiche und herrliche Erbschaft hinterlassen hat.¹¹

Von diesem «dämonischen» Temperament wird bei Martínez Ferrando im Vorwort später auch die Rede sein, und genauso wie hier als Tadel und Schwäche des Autors bewertet. Der Übersetzer zitiert weiter auch den Artikel von Saint-René Taillandier aus der Zeitschrift *Revue des Deux-Mondes*¹² vom 1. Juni 1859, *Poètes modernes de l'Allemagne/Henri de Kleist*, aus dem er einige biographische und historische Informationen schöpft. Das führt ihn zu einer Ungenauigkeit: er datiert das Geburtsjahr von Kleist auf 1776¹³ und nicht auf das Jahr 1777; und zu einem Übersetzungsfehler: er übersetzt den Geburtsort von Kleist ins Katalanische als «Francfort sobre l'Oder» (S.6) ganz bestimmt nach dem französischen «Francfort-sur-l'Oder» und nicht nach der natürlichen Benennung im Katalanischen «Francfort de l'Oder» – auch wenn dieser Ortsname bei uns damals eher unbekannt war. Die von Martínez Ferrando zitierten Quellen – außer teilweise Otto Brahm – befürworteten ein eher «traditionelles» Bild von Kleist, in dem problematische Stücke wie *Penthesilea* eher verschwiegen wurden. Martínez Ferrando zitiert keine weiteren Quellen. Vielleicht einfach deswegen, weil er sie nicht kannte bzw. nicht konsultiert hatte. Man muss aber dazu sagen, dass der Streit innerhalb der deutschen literarischen Landschaft um die Deutung von Kleist spätestens 1911 – zum 100. Todesjahr Kleists also – entbrannt war und dass das «dionysische»,

10. Lütteken (2004). Sehr interessant ist diese Studie nicht nur, weil sie extrem ausführlich und dokumentiert ist, sondern deswegen auch, weil die Autorin sich mit Intelligenz und Tiefe mit der Rolle der «Dichterrenaissancen» innerhalb eines Literatursystems kritisch auseinandersetzt.

11. Mielke (1911: 72).

12. *Revue des Deux Mondes*, 2e période, tome 21, 1859 (S. 604-660).

13. Ebda. S. 606. Im Vorwort der Übersetzung erscheint das falsche Datum auf verschiedenen Seiten.

moderne und avantgardistische Bild des Autors, vor allem von Nietzsche¹⁴ gefördert und verbreitet, bereits 1920 auch in Frankreich¹⁵ bekannt war.

Um den Eindruck zu bestätigen, dass das Bild von Kleist, das Martínez Ferrando bei uns vermitteln wollte, eher dem «traditionellen», «klassischen» entspricht, schauen wir uns noch einmal sein Vorwort an, in dem sich interessante Aussagen finden, die uns weiter helfen können. Das Vorwort beginnt mit folgender Feststellung: «Desconegut pel gran públic de la seva època i discutit apassionadament en els cercles literaris d'aleshores, va caure en un complet oblit després de la seva mort.» (S. 5)

Es folgt eine skizzenhafte Biographie, in der neben der Schilderung von dem schwierigen Charakter Kleists zwei bekannte Episoden seines Lebens im Detail dargestellt werden: einerseits das Verhältnis zu Goethe, andererseits den Selbstmord am Wannsee. Der Konflikt mit Goethe wird hier dem extremen und krankhaften Charakter von Kleist zugeschrieben und nicht, wie es bereits bei einigen kritischen Stimmen in Deutschland der Fall war, der Arroganz von Goethe.¹⁶ Gerade dieser Streit galt einer neuen Generation von Schriftstellern –u.a. Kafka, Rilke, Wedekind, Benn oder Döblin– als Anlass¹⁷ mit Goethe abzurechnen, um in Kleist u.a. ihre eigene neue Literaturtradition zu schaffen.¹⁸

Die Darstellung des zusammen mit Henriette Vogel begangenen Selbstmordes am Wannsee wird von Martínez Ferrando nicht *romantisiert* –wie dies in Deutschland seitens einiger Intellektueller geschah–¹⁹ oder auf die schwierigen Lebensumstände zurückgeführt, die der Dichter auszuhalten hatte.²⁰ Martínez Ferrando spricht von einem kranken Mann, der von einer Obsession besessen war:

Però una estranya dèria, que amb el temps havia d'ésser-li fatal, s'apoderà del jove poeta; aquesta dèria consistia en un desesperat desig de suïcidi, que l'obsessionava en tot moment i que el feia cercar una persona que es decidís a morir junt amb ell (S. 6).

Nach der biographischen Skizze des Autors und einer ersten allgemeinen Deutung dessen Werkes beginnt Martínez Ferrando mit dem Kommentar der zwei im Band zusammengestellten Erzählungen, besonders ausführlich im Falle des *Michael Kohlhaas*. Über *Kohlhaas* schreibt er:

Miquel Kohlhaas és l'obra en prosa més interessant que va escriure Enric de Kleist. Exposada amb un llenguatge senzill i amb un estil concís i nerviós, que no resta relleu a la psicologia dels personatges principals, poden veure's en aquesta obra totes les característiques de l'autor, tant els seus defectes com les seves

14. Blamberger (2011: 476).

15. Lütteken (2004: 228).

16. Lütteken (2004: 61-98).

17. Lütteken (2004: 214-230).

18. Blamberger (2011: 475).

19. Lütteken (2004: 111-116; 230-244); Blamberger (2011: 477).

20. Lütteken (2004: 111-116; 230-244); Blamberger (2011: 477).

virtuts. [...] La figura de *Miquel Kohlhaas* ha estat molt sovint comparada amb la de *Goetz von Berlichingen*... (S. 8)

Es wird in diesem Textausschnitt von Stärken und Schwächen gesprochen. Das Historische, das Realistische, die Chronik scheint hier positiv hervorgehoben zu werden. Auch den Stil vom Dichter bewertet Martínez Ferrando nicht nur sehr positiv, sondern auch als sehr modern:

La narració de Kleist, tota acció i moviment, produeix de vegades l'efecte d'un film. Posseeix escenes d'un bell plasticisme, com per exemple la sortida de Herse del castell, l'incendi de Tronkenburg... (S. 8/9)

Weniger gut werden folgende Passagen der Novelle eingeschätzt, eigentlich jene, in denen die Logik und der Realismus verschwinden:

... a pesar que l'obra segueix un desenvolupament lògic i raonat fins poc abans de l'acabament, tota ella traspuja l'esperit exaltat, *demoníac*, del poeta, i això s'observa fàcilment en aquella fruïció amb què són descrites les escenes sagnants i de violència, en les quals es reconeix al mateix autor de *Pentesilea* (p. 9).

Auch die Episode von der Zigeunerin wird von Martínez Ferrando sehr schlecht bewertet: «El rol de la gitana, doncs, en mig del realisme envoltant, és absurd, i, per tant, desproveït de tacte literari. [...] Aquest amor a les coses meravelloses ha estat sempre un dels més grans defectes de Kleist...» (S. 9).

Diese Bewertung erinnert uns an das Urteil von Otto Brahm, als er sagt: «Je bestimmter die größere Hälfte der Novelle im Tageslicht daliegt, um so schattenhafter erscheint nun das Gespenst des Schlusses.»²¹

Am Ende des Vorworts spricht sich Martínez Ferrando über die Novelle sehr positiv aus, indem er ihr einen sicheren Erfolg vorausbestimmt. Er betont gleichzeitig, dass seine Übersetzungen erst den ersten Schritt in der Bekanntschaft einer gewissen deutschen Literaturtradition in Katalonien bedeuten.

En general, la novel·la presenta un fort interès humà, el qual farà que la popularitat que actualment gaudeix a Alemanya, es propagui aviat pels altres països d'Europa i Amèrica (S.10).

Amb aquestes dues narracions d'un dels primers romàntics alemanys, inicien [sic] al [sic] públic català en el coneixement dels escriptors del famós *Sturm und Drang*, avui tan deficientment conegut, per no dir ignorat, en el nostre país, així com a la resta de la península (S. 11).

Dass die Deutung Kleists bei Martínez Ferrando, wie wir gesehen haben, der klassischen entspricht, sollte uns nicht wundern, wenn man einerseits bedenkt, dass der Übersetzer selbst ein Vertreter des klassizistischen *Noucentisme* war –eine Bewegung,

21. Brahm (1911: 63), zitiert in Lütteken (2004: 197).

die für Ordnung und Zivilisation plädierte–, und andererseits, dass es sich bei *Kohlhaas* um die erste Auseinandersetzung in Katalonien mit dem deutschen Autor handelte.

DER ÜBERSETZER UND DIE ÜBERSETZUNG

Kurze Notiz über den Übersetzer

Der Historiker, Schriftsteller und Übersetzer aus Valencia Ernest Martínez Ferrando (1891-1965) zog 1918 aus beruflichen Gründen nach Barcelona, wo er in Kontakt mit dem *Noucentisme* geriet. Er identifizierte sich zwar im Großen und Ganzen mit der Bewegung, obwohl er den Intellektualismus einiger seiner Repräsentanten verabscheute. Sein Werk als Übersetzer, fast ausschließlich aus dem Deutschen, ist, trotz der Relevanz der von ihm übersetzten Autoren, wenig recherchiert worden.²² Er gehört zu einer Generation von Pionieren, die das literarische Katalanisch der Prosa durch Übersetzungen konsequent und solide geformt haben. Nach wenigen Jahrzehnten der Wiederbelebung der Sprache für den literarischen Gebrauch erscheint das Katalanische aus der Feder Martínez Ferrandos, wie wir gleich sehen werden, bereits als eine sehr reife und moderne Sprache. Sogar heute wirkt seine Übersetzung, wenn auch etwas veraltet, noch ziemlich gültig. Das damalige Bedürfnis nach Konsolidierung und Klarheit jedoch bot dem Übersetzer weniger Spielraum für sprachliche Experimente. Die Zeit verlangte von ihm eine deutliche Sprache und einen relativ einfach strukturierten Text, alles Eigenschaften, die zum kleistschen Stil eher nicht passen.

Die Übersetzung

Die Sprache und der Stil von Kleist sind oft als eines der wichtigsten Merkmale seiner Literatur hervorgehoben worden, die den Leser wie ein Magnet anziehen. Die Kleist-Forscher haben sie mit verschiedenen Beiwörtern beschrieben und in einem sind sie sich alle einig: Es handelt sich um eine einzigartige, komplexe, faszinierende Schreibweise. Michael Ott²³ bezieht sich bei der Analyse des Erzählwerks von Kleist auf das Urteil von Wilhelm Grimm²⁴ und spricht über

das Nebeneinander von «szenischer» Genauigkeit und scheinbarer Nachlässigkeit und Willkür; den durch mühsamen, komplizierten Periodenbau und Hypotaxen gekennzeichneten Erzählduktus; und schließlich ihr eigentümliches

22. Estelrich (2005).

23. Ott (2009: 309).

24. Wilhelm Grimm (1812) in der Halleschen *Allgemeinen Literaturzeitung* [in Ott (2009: 309) zitiert].

Verhältnis von «Klarheit» und «Dunkelheit», «widriger und abschreckender» Stofflichkeit und dichterischer «Meisterschaft».

Bogdal²⁵ seinerseits plazierte diesen Stil «quer zu den herrschenden Diskursen der „Klassik“ und „Romantik“» und versucht, ihn als Antwort auf das zeitgenössische Bedürfnis nach Originalität zu erklären: «Zugleich erheischte Kleists Erzählsprache Bewunderung, weil sie dem Originalitätspostulat ohne alle Rückversicherungen folgte.»²⁶

Schauen wir uns zuletzt einen repräsentativen Textausschnitt²⁷ der Schreibweise von Kleist aus dem Anfang der Novelle an und beobachten wir dann, wie der Übersetzer damit umgeht:

*1 Gleichwohl, als der Knecht schreckenblass, wenige Momente nachdem der Schuppen hinter ihm zusammenstürzte, mit den Pferden, die er an der Hand hielt, daraus hervortrat, fand er den Kohlhaas nicht mehr; und da er sich zu den Knechten auf den 4 Schlossplatz begab, und den Rosshändler, der ihm mehrere Mal den Rücken zukehrte, fragte: was er mit den Tieren anfangen solle? – hob dieser plötzlich, mit einer fürchterlichen Gebärde, den Fuß, dass der Tritt, wenn er ihn getan hätte, sein Tod gewesen wäre: bestieg, ohne ihm zu antworten, seinen Braunen, setzte sich unter das 8 Tor der Burg, und erharrte, inzwischen die Knechte ihr Wesen forttrieben, schweigend den Tag.*²⁸

In diesem Textausschnitt sind einerseits das szenische Erzählen und andererseits die komplexe Syntax zu bemerken. Die dramatische Szene besteht aus drei Momenten: Situation/Frage, Klimax/Spannung und Antwort/Aktion.²⁹ All das wird in einer einzigen syntaktischen Periode wiedergegeben, in der die temporalen wie die logischen Verknüpfungen durch verschiedene Adverbien und Konjunktionen (*gleichwohl, als, nachdem* –korrekt wäre *bevor*–,³⁰ *da, plötzlich, wenn, ohne, inzwischen*) bzw. allein durch die Interpunktion ausgedrückt werden. Erreicht wird durch den hypotaktischen Stil, dass die Aufmerksamkeit der Leser nicht nachlässt und dass seine Anteilnahme bei der Rekonstruktion der Handlung beim Lesen erforderlich wird. Stützpunkte bei der Lektüre von diesen Schachtelsätzen sind die Hauptverben, welche die Hauptaktionen wiedergeben. Alles in allem erinnert dieser Stil sehr an die Lebendigkeit der gesprochenen Sprache, wo auch gleichzeitige Aktionen wiedergegeben werden.

Die katalanische Übersetzung von Martínez Ferrando lautet:

1 Als pocs moments que l'infeliç criat, pàl·lid de terror, hagué sortit conduint els cavalls, la barraca es desplomà devorada per les flames. Com que no trobà el rambler al lloc on l'havia deixat, el minyó anà a cercar-lo a la plaça del castell,

25. Bogdal (1977: 21).

26. Ebda., S. 22.

27. Michael Ott (2009: 309-310) kommentiert in seinem Artikel diesen Textausschnitt.

28. Kleist (2003: 30).

29. Müller-Salget (1973) zitiert in Ott (2009: 310).

30. Ott (2009: 310).

on el distingí 4 reunit amb la seva gent. Porugament se li atansà per preguntar-li què havia de fer amb el parell de rossins, però el marxant, després de tombar-li l'esquena diverses vegades, li pegà de sobte un cop tan furient, que si l'arriba a tocar l'hauria deixat mort a l'acte. Sense tornar-li resposta, el marxant muntà de nou a cavall i mentre els criats 8 seus continuaven l'obra de destrucció, el venjador se situà davant les portes del castell i silenciós esperà les llums de la matinada.³¹

Was die Übersetzung betrifft, stellen wir in dieser Passage die Tendenz seitens des Übersetzers im ganzen Text fest, die langen syntaktischen Perioden im ganzen Text um der Klarheit willen in kürzere Strukturen aufzuteilen. Aus der einzigen syntaktischen Periode des Originals werden in diesem Beispiel vier Hauptsätze. Das hat zur Folge, dass die temporalen und logischen Verknüpfungen im übersetzten Text mal expliziter, mal verschoben, mal leicht verändert werden. Im ersten Hauptsatz der Übersetzung zum Beispiel ist das Hauptverb *desplomà* (Z. 2), (*zusammenstürzte* Z. 2), während im Original das Hauptverb des ersten Hauptsatzes *fand* (Z. 2) ist. Wiederum wird das Hauptverb *fand* in der Übersetzung das Verb eines Nebensatzes in der zweiten syntaktischen Periode «*no trobà*» (Z. 2). Durch diese konstanten Verschiebungen werden die Handlungen im übersetzten Text anders erzählt und betont. Durch die neue syntaktische Gliederung geschehen die Aktionen nicht mehr gleichzeitig, sondern chronologisch. Die Erzählung verliert an Intensität, während sie an Kausalität gewinnt.

Die halb direkte Frage vom Knecht im Original «*...fragte was er mit den Tieren anfangen solle?*» (Z. 4/5) wird zur indirekten Frage in der Übersetzung «*per preguntar-li què havia de fer amb aquell parell de rossins*» (Z. 4). Auf diese Frage reagiert Kohlhaas direkt mit einer fürchterlichen Bewegung: «*–hob dieser plötzlich ... den Fuß*» (Z. 5). Der Übersetzer beschreibt diese Aktion expliziter mit der adversativen Konjunktion *però* (Z. 4): «*però el marxant, ..., li pegà de sobte...*» (Z. 4/5)

Abgesehen von den durch die neue Aufteilung betroffenen syntaktischen Verknüpfungen, kann man in der Übersetzung auch andere kleine Veränderungen finden. Der Anspruch auf Klarheit bringt den Übersetzer zu einigen lexikalischen Erklärungen: So wird aus dem *Knecht* (Z. 1) ein *infeliç criat* (Z. 1); *porugament* (Z. 4) beschreibt allein in der Übersetzung die Art, wie sich der Knecht dem Rosshändler nähert. Auch am Ende des Textauschnittes wird der Rosshändler allein in der Übersetzung als *venjador* (Z. 7) genannt.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Die Übersetzung von Martínez Ferrando findet in einem Kontext statt, in dem das Katalanische sich als Literatursprache zu etablieren versuchte. Das sprachliche Expe-

31. Kleist (1981: 204-205).

rimentieren hat in dieser Situation wenig Spielraum oder ist von anderer Natur. Was erprobt werden soll, ist die Ausdrucksfähigkeit einer Sprache, die für das literarische Erzählen noch nicht fixiert ist. In diesem Sinne muss die Übersetzung von Martínez Ferrando als große Leistung eingestuft werden. Bestimmt war er als Historiker –und insofern als Kenner des Stils einer Chronik–, als Schriftsteller, und als guter Kenner der deutschen Sprache die geeignete Person für diese Arbeit. Man darf auf keinen Fall von einer misslungenen Übersetzung sprechen, ganz im Gegenteil. Man muss jedoch auch betonen, dass sie in der beschriebenen Situation besonders prägend war und sein musste, und dass Martínez Ferrando den Text an die Situation der Zielkultur und –sprache angepasst hat. Mit Erfolg, wie die Wiederauflage des Textes 1935 beweist.

Die zweite Rezeption von Kleist wird beständiger sein als die erste und vor allem vielfältiger. Die Tatsache, dass Kleist im Katalanischen bereits zu lesen war, nämlich als Klassiker in einem hoch angesehenen Verlag, hat gewiss die Aufmerksamkeit auf ihn gerichtet. Die in dieser Arbeit besprochenen Übersetzungen erlebten eine Wiederauflage im Jahre 1981. Ab diesem Moment jedoch wurde das Erzählwerk Kleists neu übersetzt und, wie am Anfang bereits erwähnt, auch seine Theaterstücke. Mit diesen Übersetzungen begann auch in Katalonien eine vielfältigere und reichere Rezeption dieses deutschen Autors.

BIBLIOGRAPHIE

- ALONSO, V. (1992): *La trajectòria intel·lectual d'Ernest Martínez Ferrando*, València, Quaderns 3i4.
- BLAMBERGER, G. (2011): *Heinrich von Kleist*, Frankfurt am Main, Fischer.
- BOGDAL, K.-M. (1981): *Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas*, München, Wilhelm Fink.
- BRAHM, O. (1911): *Das Leben Heinrichs von Kleist*, Berlin, Fleischel.
- CABRÉ, L. & M. ORTÍN (1984): «Aproximació a Josep Carner, traductor (Els anys de l'Editorial Catalana: 1918-1921)», *Els Marges*, 31, S. 114-125.
- ESTELRICH, Pilar (2005): «Ernest Martínez Ferrando, traductor de Stefan Zweig. Una aproximació a *Vint-i-quatre hores de la vida d'una dona*». In: M. Gibert & M. Ortín (Hrsg.): *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939)*, Lleida, Punctum & Trilcat.
- GRÜNEWALD, H. (2009): «Kleist. Internationale Rezeption und Wirkung. Spanien, Mittel- und Südamerika». In: I. Breuer (Hrsg.): *Kleist Handbuch*, Stuttgart, Metzler.
- HAGEDORN, G. (Hrsg.) (1970): *Heinrich von Kleist. Michael Kohlhaas: Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam.
- JORBA, M. (2008): «Entre *El Europeo* (1823-1824) i *La abeja* (1862-1870)». In: A. Pons & S. Skrabec (eds.): *Carrers de frontera*, Barcelona, Institut Ramon Llull.
- KLEIST, H. VON (1921): *Miquel Kohlhaas*, Barcelona, Editorial Catalana.

- KLEIST, H. VON (1981): *Michael Kohlhaas*. In: *Novel·les i narracions romàntiques*, Barcelona, MOLU.
- (2003): *Michael Kohlhaas*, Stuttgart, Reclam.
- LÜTTEKEN, A. (2004): *Heinrich von Kleist – Eine Dichterrenaissance*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- LÜTZELER, P. M. (2003): «Nachwort». In: Heinrich von Kleist: *Michael Kohlhaas*, Stuttgart, Reclam.
- MALÉ, J. (2007): «“Una llengua en plena ebullició“. Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX», *Quaderns. Revista de Traducció*, 14, S. 79-94.
- MARTÍNEZ FERRANDO, E. (1921): «Enric de Kleist (1776-1811)». In: *Miquel Kohlhaas*, Barcelona, Editorial Catalana.
- MIELKE, H. (1909): *Geschichte des deutschen Romans*, Leipzig, Göschensche Verlags-handlung.
- MURGADES, J. (1994): «Apunt sobre Noucentisme i traducció», *Els Marges*, 50, S. 92-96.
- OTT, M. (2009): «Kleist. Konzeptionen: Denkfiguren, Begriffe, Motive. Erzählen und Erzählung». In: I. Breuer (Hrsg.): *Kleist Handbuch*, Stuttgart, Metzler.
- RAVENTÓS, M. (1919): «Nota sobre Goethe i el *Goetz de Berlichingen*». In: *Goetz de Berlichingen*, Barcelona, Editorial Catalana.
- ROUSSEL, M. (2009): «Kleist. Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur. 1870 bis 1911». In: I. Breuer (Hrsg.): *Kleist Handbuch*, Stuttgart, Metzler.
- SOLER HORTA, A. (2011): «Bibliografia i història de la recepció de la narrativa en llengua alemanya a Catalunya (1894-1938)», *Anuari Trilcat*, 1, S. 3-120.
- TAILLANDIER, S-R. (1859): «Poètes modernes de l’Allemagne. – Henri de Kleist, sa vie et ses oeuvres», *Revue des Deux Mondes*, 2e période, tome 21, S. 604-640.

KLEIST – DICHTER DER MODERNE? REZEPTION IN FRANKREICH

Agata Johanna Lagiewka
Universitat Autònoma de Barcelona

HEINRICH VON KLEIST UND FRANKREICH

Heinrich von Kleist war und bleibt immer aktuell. Bei der Beschäftigung mit der Rezeption von Kleist in Frankreich und seinem Verhältnis mit Frankreich konnte ich realisieren, wie sehr dieser Autor sich mit seiner Umwelt auseinandersetzte und seinen Gefühlen, lange vor der Zeit der Psychoanalyse insbesondere im Hinblick auf den persönlichen Konflikt Kleists mit Frankreich und dessen Auswirkung auf seine Rezeption in Frankreich.

Seit der Behandlung von Kleists Werken wie seinen Erzählungen *Michael Kohlhaas*, *Die Marquise von O...* und *Das Erdbeben in Chili*, die 1810 in Buchform erschienen und zuvor insbesondere mit der Übertragung des Molièreschen Lustspiels *Amphitryon* (Claude, 1969: 9, 18) in Frankreich wurden Vergleiche zwischen der französischen Literatur und der deutschen Literatur auf Seiten der Franzosen getätigt.

Anzumerken sei an dieser Stelle, dass sich die Rezeption eines Werkes in fremder Umgebung von derjenigen in der Ausgangsliteratur erheblich unterscheiden kann (Vodicka, 1988: 74; Meyer-Fraatz, 2002: 21) und sich zusätzlich mit der Zeit, aufgrund veränderter gesellschaftlicher Bedingungen, Werke einzelner Autoren oder ganze Stilformen ändern und verändert rezipiert werden (Meyer-Fraatz, 2002: 21), also ein Rezeptionsprozess stattfindet.

Dies ist nicht verwunderlich, da die Geschichte der deutsch-französischen Beziehungen auf dem Gebiet der Literatur über Jahrhunderte hinweg reicht. Sie ergeben sich laut Walter Müller-Seidel aus der geografischen wie aus der geistigen Situation der beiden Länder (Müller-Seidel, 1969: 6).

Die wenigen Zeitungen also, die damals den Namen des Dichters kannten (Claude, 1969: 9) spiegelten das höchst widersprüchliche Verhältnis bereits wider, indem sie Kleists Schaffen mit Moliere's Werken verglichen und den Autor aber als von «deutscher Art» beschrieben, beziehungsweise von Kleists «nordischer Schärfe», wie Goethe sie genannt hat, sprachen und somit gegen den französischen Geist ausspielten wie Claude David dies treffend anmerkt und ihn von Anfang so zu einem Gegner des französischen Geschmacks abstempelten.

Die Rezeption in Frankreich ist eng verbunden mit dem Verhältnis von Kleist zu Frankreich, denn außer Heinrich Heine ist es wohl gerade Kleist, der sein ganzes Leben und Wirken eng auf Frankreich bezogen sah und vom französischen Gedankengut, hier seien Rousseau und Voltaire genannt, gezehrt hat (Claude, 1969: 10).

Seine Abneigung und gleichzeitige Faszination gegenüber Napoleon, Frankreich und seine Erfahrungen mit Krieg und der siebenmonatigen Gefangenschaft 1807 haben in seinem Schaffen Einzug gehalten, ebenso wie seine kritische Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution (Claude, 1969: 18f.; Lin, 2008: 7f., 10), die sich laut Lin Yuhsien in seinen Werken widerspiegelt, in Form von auktorialen Erzählsituationen und einer literarischen Bearbeitung der Revolution aufgrund seiner eigenen Lebensumstände und zeitgenössischer Ereignisse. Ebenfalls reflektiert Heinrich von Kleist das Problem der Beziehung zwischen Staat und Individuum der Französischen Revolution in veränderter Zeit und verändertem Raum, etwa in den Werken *Das Erdbeben in Chili*, *Die Verlobung in St. Domingo* und *Michael Kohlhaas*. Eine weitere Technik der Verarbeitung dieser Revolution ergibt sich durch deren metaphorische Umschreibung als Naturkatastrophe in *Das Erdbeben in Chili* mit der Darstellung der Bedeutung von Macht, Familie, Gemeinschaft innerhalb der Gesellschaft für die Handlung und deren strukturelle Entwicklungen. In der Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* bilden hingegen die gesellschaftlichen Bedingungen in der Frankreichkolonie, denen die Liebe ausgesetzt ist, sowie das Verhältnis von Vertrauen und Verrat Kernpunkte, und in *Michael Kohlhaas* erscheinen direkte Parallelen zur Entstehungsphase der Revolution mit der zentralen Frage nach Gerechtigkeit: Wer garantiert Gerechtigkeit, der Staat oder der Einzelne? Ist die Revolution tatsächlich als eine Evolution in der Gesellschaft zu sehen (Lin, 2008: 11f., 17f.)?

Kleists persönliche Berührung mit Frankreich begann schon vor seiner Pariser Reise im Jahr 1801, nämlich in der Zeit, wo er als 15jähriger Gefreiterkorporal an der Kampagne der preußischen Armee gegen das revolutionäre Frankreich teilgenommen hat (Claude, 1969: 10; 17, Lin, 2008: 8).

Anzumerken sei, dass das geistige Frankreich für Kleist immer mit der intellektuellen Welt des 18. Jahrhunderts verbunden bleibt, jedoch nicht exakt nachvollzogen werden kann, inwieweit Kleists Kenntnisse über die französische Aufklärung gereicht haben. Auffallend ist, dass er sich gewiss mit Rousseau identifiziert hat, so wie einige Zeit mit Kant, den Kleist 1800 und 1801 las (Mehigan, 2002: XVI, 3) und sich doch mit der Zeit von beiden allmählich entfernt und kritisch mit ihrem Denken auseinandergesetzt hat. (Claude, 1969: 11f., Marquardt, 2000: 23ff., 33f.) Zusätzlich las Kleist regelmäßig und kritisch französische Zeitungen, den *Moniteur*, das *Journal de l'Empire*

(Bertaux, 1980: 32). Seine persönlichen Erfahrungen in Frankreich führten zum Verlust seines Optimismus gegenüber der Aufklärung und er glaubte die Macht des Zerfalls in der modernen Wirklichkeit zu erkennen. Dies führte zu einer Kritik an Rousseau und Kant (Lin, 2008: 9), auch wenn es gerade diese Auseinandersetzung war, die ihn stark beeinflusste, indem er sich abzulösen und zu erneuern versuchte und dessen geistige Wurzeln doch in sich bewahrte, durch die Emanzipierung von dieser Philosophie. Kleists Schaffen ist dieser Theorie folgend somit ohne seine aufklärerischen Wurzeln gar nicht denkbar (Marquardt, 2000: 40f.).

Das heutige Interesse an Kleist in Frankreich hat allerdings Zeit gebraucht. 1905 war noch kein Drama übersetzt. Im 19. Jahrhundert sind nur Erzählungen übersetzt worden und dies erst gegen Ende mit dem Werk *Der zerbrochene Krug*. Im Ganzen aber blieb Kleist während des 19. Jahrhunderts ohne bleibende Wirkung auf das gebildete Publikum in Frankreich (Claude, 1969: 24; Bertaux, 1980: 37).

Ein Grund für die späte Aufnahme könnte in der Tatsache gefunden werden, dass Madame de Stael in ihrem Buch über Deutschland, 1815 nach dem Sturz Napoleons veröffentlicht, das laut Pierre Bertaux für fast ein Jahrhundert die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich prägte (Bertaux, 1980: 33), Kleists Namen nicht erwähnte - und dies bewusst, da sie die Verkehrtheit und Widersprüchlichkeit der Welt, wie Kleist sie sah, ablehnte (Claude, 1969: 23; Bertaux, 1980: 36). Madame de Staels Buch sollte eine Beschreibung der deutschen Literatur, der deutschen Kunst, der deutschen Gesellschaft darstellen, jedoch blieb es eine Beschreibung ohne methodische Untersuchung. Umso erstaunlicher war daher der andauernde Erfolg dieses Buches und sein Einfluss auf die Sichtweise Frankreichs auf Deutschlands Kultur und Literatur. 1859 widmete nur Saint René Taillandier Kleist einen kurzen Artikel in der *Revue des Deux Mondes* (Bertaux, 1980: 33ff., 38).

Erst in den letzten Jahren vor dem ersten Weltkrieg trat eine stärkere Auseinandersetzung mit Kleists Werk in Frankreich ein, wobei sich in Deutschland bereits Anfang des 20. Jahrhunderts in der beginnenden literarischen Moderne die Begeisterung für Kleist breit machte und wie erwähnt erst 1905 seine Dramen übersetzt wurden (Mehigan, 2000: XV; Bertaux, 1980: 37). Die Spannungen zwischen Deutschland und Frankreich machten auf die Literatur des Nachbarlandes aufmerksam. So beschreibt René Laurent in seinem Aufsatz «Un romantique ennemi de la France, Henri de Kleist» 1912 den Einfluss des französischen Geistes auf Kleist und zeigte, wie der Autor alle seine Zeitgenossen an bildnerischer Kraft, dramatischer Erfindung, Leidenschaft und Zartheit übertrifft, betonte aber gleichzeitig, wie sein Hass gegen Frankreich mit der tiefen Problematik seiner Natur zusammenhing und Laurent gibt an, Kleist mache Napoleon und die Franzosen für alle Enttäuschungen seines eigenen Schicksals verantwortlich. Laurent merkt jedoch auch an, dass Heinrich von Kleist einem leidenschaftlichen Verliebten gleicht, der sich mit Gleichgültigkeit nicht abfinden kann und deshalb den Verrat vorziehe (Claude, 1969: 24f.).

In den Nachkriegsjahren nach dem 1. Weltkrieg zeigte sich ein tieferes Verständnis für Kleist, so beispielsweise bei Gérard Bauer über *Penthesilea* 1923, der wesensverwandte Parallelen zwischen Hofmannsthals *Elektra*, Wedekinds *Frühlingserwachen*

und Wildes *Salomé* zog und Kleist so die Ähnlichkeit mit den erwähnten Werken in die Richtung des Expressionismus deutete. Mit der Zeit lässt sich zunehmend eine «existenzialistische» Interpretation des Dichters abzeichnen, indem aus seinem Werk eine Tragik des Absurden herausgelesen wird, so etwa bei Jean Cassou, der Kleist auf eine Linie mit Kierkegaard, Dostojewski und Kaftka bringt (Claude, 1969: 25).

1931 kam *Vie de Kleist* von G. und E. Romieu in der Reihe Biographien von Gallimard heraus und erst 1930 wurden eine Mehrzahl an Kleists Werken ins Französische übersetzt, etwa *Der Prinz von Homburg*, dann die *Hermannschlacht*, *Penthesilea* und *Der Zerbrochene Krug*. 1933 erschien eine Kleist-Monographie von Roger Ayrault und stellte die erste wissenschaftliche Untersuchung über Kleist in Frankreich dar (Bertaux, 1980: 30, 38).

Die breite Faszination Frankreichs an Kleist bis heute wiederum kann erst seit der Aufführung des *Prinz von Homburg* in Avignon und in Paris im Jahr 1951 und 1952 mit Gérard Philippe und Jeanne Moreau greifbar gemacht werden. Dank dieser Episode wurde Kleists Homburg zu einem Kult-Stück in Frankreich, das bis heute noch regelmäßig auf französischen Bühnen gespielt wird. Sowohl Hans Werner Henze als auch Ingeborg Bachmann wurden durch diese Aufführung damals inspiriert, derer beide beiwohnten und Bachmann beschloss im Anschluss das Libretto für Henzes 3. Oper zu schreiben (Guschlbauer, 1997: 29), nachdem der Komponist Henze die damals 34jährige Lyrikerin bat, ihm das Schauspiel als Libretto einzurichten. Den Versuch dieses Werk in eine Oper zu verwandeln gab es bereits zuvor, zuerst von Kunstlied-Komponist Hugo Wolf zwischen 1860 bis 1903 ohne Vollendung, danach mit Aufführung an der Berliner Staatsoper 1935 von Komponist Paul Graener (Grolman, 1960: 45f.). Mit diesem Ereignis manifestiert sich die gegenseitige Bedeutung der Impulse deutscher und französischer Auseinandersetzung mit Kleist und seinen Werken und den Wechselwirkungen über die Grenzen hinweg.

Kleist ist seit den Aufführungen 1951 und 1952 einer der bekanntesten und am meisten aufgeführten deutschen Dichter in Frankreich, auch wenn Missverständnisse und streng kulturelle französisch-deutsche kontrastive und konträre Deutungen weiterhin in der Rezeption zu finden sind. Eine bedeutende Rolle bei diesem teilweisen «Nichtverstehen zwischen den Kulturen» spielt gewiss der Mangel an Sprachkenntnissen, historischem Wissen und kulturellem Verständnis. Doch andererseits kann die Rezeption von Kleist auch als interkulturelle Form des Dialogs zwischen den Kulturen aufgefasst werden, voller Wechselwirkung wie die deutsch-französischen Beziehungen auf dem Gebiet der Literatur im Allgemeinen (Claude, 1969: 10; Bertaux, 1980: 39ff.).

HEINRICH VON KLEIST UND DIE MODERNE

Bei der Betrachtung von Kleists Bedeutung für die moderne Ästhetik sei eingangs anzumerken, dass seine Werke wie bereits erwähnt oftmals «existenzialistisch» gedeutet werden können, da sie eben erst im 20. Jahrhundert richtig «entdeckt» wurden und Kleist im 19. Jahrhundert noch als kein kanonisierter Autor galt, ja sogar teilwei-

se heftige Ablehnung erfuhr (Rudolph, 2002: 9) und erst mit der Zeit zunehmend als «moderner Autor» eingestuft wurde. Dies betrifft seine weltweit wachsende Rezeption und Wirkung auf dem Theater, in der Literatur, im Film und in der bildenden Kunst (Ensberg / Marquardt, 2002: 7).

Von besonderem Interesse erscheint, weshalb Kleist in den «Kanon der modernen Literatur» aufgenommen wurde und welche Aspekte des Kleistschen Werks und deren Rezeption aus welchen Gründen als Beiträge zur «Moderne» angesehen werden. Dabei seien jene Punkte erwähnt wie sie Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt in ihrem Vorwort zu *Kleists Beitrag zur Ästhetik der Moderne* anführen (Ensberg / Marquardt, 2002: 7): Das Verhältnis von Kleist zu der Auseinandersetzung einer erneuten «querelle des anciens et des modernes» an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, wie dies zuvor bereits in Frankreich an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert stattfand. Es ging dabei um die Frage, inwiefern die Antike noch Einfluss auf das Schaffen von zeitgenössischer Literatur haben sollte. Kleist hat sich einerseits in manchen seiner Dramen thematisch oder dramentechnisch an der Antike orientiert (*Penthesilea*, *Amphitryon*, *Der zerbrochene Krug*) und dabei die klassizistische Norm der Einheit von Ort, Zeit und Handlung streng eingehalten, doch andererseits gehört er mit diesen Stücken aufgrund der thematischen Auseinandersetzung keineswegs zu den Vertretern der Klassik (Meyer-Fraatz, 2002: 1f.).

Kleist setzte sich kritisch mit der Weimarer Klassik auseinander und tendierte zu einer Affinität zur Romantik hinsichtlich der Thematik und Poetik. Aber auch zur Romantik kann Kleist laut Andrea Meyer-Fraatz in ihrer Ausführung zur *Slavischen Moderne und Heinrich von Kleist* nicht vollends zugeordnet werden, da er keine Märchenwelten schaffte und seine Schilderung von Gegenständen und Situationen und Figurenkonstellationen teilweise realistisch, zumindest jedoch als experimentell und nicht selten ironisch beschrieben werden können (Meyer-Fraatz, 2002: 3ff.).

Auch aus diesem Grund verwundert die späte Rezeption Kleists nicht, da erst durch das Aufkommen neuer philosophischer, wissenschaftlicher und literarischer Tendenzen gegen Ende des 19. Jahrhunderts, mit Verzögerung in Frankreich aufgrund der verzögerten Rezeption und Entdeckung Kleists im 20. Jahrhundert, eine Neubewertung und «Einordnung zur Moderne» von Kleist stattfand, wenn man sie als literatur- und kulturgeschichtliche Epoche versteht, die sich über 150 Jahre als eine Makroepoche zieht, zusammengesetzt aus Mikroepochen vom Idealismus der Romantik bis zur Ablösung der «klassischen Moderne» durch die Postmoderne (Meyer-Fraatz, 2002: 5-8).

Kleists Thematisierungen befassen sich mit spannungsvollen Verhältnissen von Individuum und Welt, Autonomie und Geschichtlichkeit, bei der *Hermannschlacht* etwa geprägt vom Nationalismus im Gegensatz zu *Prinz von Homburg*, bei dem das Individuum niemals restlos in die Gemeinschaft eingeht und sicherlich seine Auseinandersetzung mit Rousseau und Kant widerspiegelt (Rudolph, 2002: 12; Claude, 1969: 12; Meyer-Fraatz, 2002: 8).

Ein weiterer Punkt, ihn als Autor der Moderne verstehen zu können, stellt das Verhältnis von Kleists Werken zu Grundproblemen des Lebens, die Anonymisierung und Gefährdung des vereinzelt Menschen in der Gesellschaft und das daraus fol-

gende Bewusstsein des Verlusts der Identität, Kommunikation und Wahrheit dar. Die Normalität des Paradoxen und Absurden, die Utopieversprechen und der Utopieverlust, Religiosität, die Zerstörung szientifischen Perfektibilitätsglaubens und Kleists agonale Reaktion der Ent-Täuschung seiner ästhetischen Innovationen gelten ebenfalls als Zeichen der Moderne, ebenso wie die Erkenntnis- und Sprachkrise, Sprachreflexivität und der Experimentalismus (Beförderung des Genres der Novelle, Techniken subversiven Schreibens, die Ästhetik der Performanz, Erkenntnis- und Sprachskepsis als Konstituenten ästhetischen, politischen, ethischen Grenzüberschreitung) (Ensberg / Marquardt, 2002: 7; Meyer-Fraatz, 2002: 8).

Merkmale der «Moderne», die bei Kleist gefunden werden können betreffen, wie ersichtlich wird, vor allem die philosophischen Kategorien, als Folge seiner «Kantkrise» in Form einer Erkenntnis- und Bewusstseinskrise (Mehigan, 2000: 5; Marquardt, 2002: 23), die sich in einer extremen Subjektivität der Figuren, ihrem Auf-sich-selbst-verwiesen-sein und dem Gefühl als einziger Erkenntnisquelle, der Metaphysiklosigkeit der Figuren, kurz der «Grundbefindlichkeit des modernen Menschen», dem Experimentiercharakter seiner Handlungsführung oder auch in thematischen Kategorien, etwa dem Kampf des Einzelnen gegen die Gesellschaft, wiederfindet. Weitere Punkte stellen die Autonomie des Autors, das Leiden des Künstlers in der Gesellschaft, Verlust der Einheitserfahrung, das Phänomen der Entfremdung wie bei Kafka (Meyer-Fraatz, 2002: 10, 13; Marquardt, 2002: 22) und natürlich auch Kleists Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Wahrnehmung dar (Mehigan, 2000: 9f.).

Außer Frage steht, dass es Kleists Verdienst ist, fast anderthalb Jahrhunderte vor Horkheimer und Adorno auf die im Gefühl und vor allem im kritischen Verstand der modernen Menschen angesiedelte Dialektik der Aufklärung aufmerksam gemacht zu haben wie es Tim Mehigan in *Kleist, Kant und die Aufklärung* formuliert (Mehigan, 2000: 17), also der Verweis auf die Tatsache, dass der Mensch nicht nur vom Verstand und rational geleitet agiert.

Abschließend können zusätzlich noch ästhetische Charakteristika, Andrea Meyer-Fraatz folgend, angeführt werden: Die Berücksichtigung der Selbstreflexivität innerhalb der Texte als ästhetische Autonomie, der Verlust eines einheitlichen Weltbildes wie auch Kleists Rückgriff auf Archaisches, etwa durch archaische und elementare Gefühlsäußerungen wie bei *Penthesilea*. Zusätzlich noch der bewusste Einsatz von Ironie, witziger Wortspiele, ambiguer Metaphorik und direkter Rede ohne Anführungszeichen, sowie der Tatsache, dass Kleist einen unzuverlässigen Erzähler einführt, der das Geschehen nicht sicher im Blick hat zusätzlich zu mehrfacher Perspektivierung und der Verwendung indirekter Rede (Meyer-Fraatz, 2002: 10, 14ff.)

Gerade diese zuletzt genannten sprachlichen Eigentümlichkeiten spielen bei Übersetzungen eine entscheidende Rolle, also im Falle der Rezeption in Frankreich aus dem Deutschen ins Französische, da sie niemals 1:1 übersetzt werden können und so bei Kleist in der Originalversion als Zeichen der Moderne erkannt werden, bei Übersetzungen gegebenenfalls jedoch verloren gehen können und somit entscheidend auf die Rezeption und Wirkung von Kleist Einfluss nehmen und im Laufe der Zeit genommen

haben, ebenso wie die Tatsache dass jede Übersetzung eines literarischen Textes in andere Sprachen bereits auch eine Interpretation darstellt. Nichtsdestotrotz wird Heinrich von Kleist auch über die deutsch-französische Grenze heute vor allem als Dichter der Moderne verstanden, trotz aller kulturellen und sprachlichen Hürden.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTAUX, Pierre (1980): «Die Kleist-Rezeption in Frankreich», in Helmut Arntzen, Pierre Bertaux, Bernhard Böschstein, Walter Müller-Seidel (eds.): *Die Gegenwartigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin*. Berlin, Erich Schmidt, 30-43.
- CLAUDE, David (1969): «Kleist und Frankreich», in Claude David, Wolfgang Wittkowski, Lawrence Ryan (ed.), *Kleist und Frankreich*, Berlin, Erich Schmidt, 9-27.
- ENSBERG, Peter, Hans-Jochen MARQUARDT (2002): «Vorwort», in Peter Ensberg, Hans-Jochen Marquardt (ed.): *Kleists Beitrag zur Ästhetik der Moderne. III. Frankfurter Kleist-Kolloquium*, Stuttgart, Hans-Dieter Heinz, 7-9.
- GROLMAN, Helmuth von (1960): «Oper / Henze – Der Prinz in Hamburg», *Der Spiegel* 28/1960, 45-54.
- GUSCHLBAUER, Wilhelm (1997): «Toulouse: Hans Werner Henze: ‚Der Prinz von Homburg‘, Théâtre du Capitole, Toulouse, 23.3.1997», *Der Neue Merker* 8 Nr. 85 (Mai 1997), 29-30.
- KLEIST, Heinrich von (2001): *Sämtliche Werke und Briefe*. Sembdner, Helmut (ed.), 9. Auflage. München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- LIN, Yuhsien (2008): *Heinrich von Kleist und die Französische Revolution. Das Erdbeben in Chili, Die Verlobung in St. Domingo und Michael Kohlhaas*, Marburg, Tectum.
- MARQUARDT, Hans-Jochen (2000): «Heinrich von Kleist - die Geburt der Moderne aus dem Geiste ‚neuer Aufklärung‘», in Tim Mehigan (ed.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, New York, Camden House, 22-46.
- MEHIGAN, Tim (2000): «Einleitung», in Tim Mehigan (ed.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, New York, Camden House, XV-XIX.
- (2000): «Kleist, Kant und die Aufklärung», in Tim Mehigan (ed.): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, New York, Camden House, 3-22.
- MEYER-FRAATZ, Andrea (2002): *Die slavische Moderne und Heinrich von Kleist. Zur zeitbedingten Rezeption eines Unzeitgemäßen in Rußland, Polen und Kroatien*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- MÜLLER-SEIDEL, Walter (1969): «Geleit», in Claude David, Wolfgang Wittkowski, Lawrence Ryan (eds.): *Kleist und Frankreich*, Berlin, Erich Schmidt, 6-8.
- RUDOLPH, Andrea (2002): «Zur Bedeutung Kleists für Friedrich Hebbels moderne Ästhetik», in Peter Ensberg, Hans-Jochen Marquardt (ed.): *Kleists Beitrag zur*

Ästhetik der Moderne. III. Frankfurter Kleist-Kolloquium, Stuttgart, Hans-Dieter Heinz, 9-33.

VODIČKA, Felix (1988): «Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke», in Rainer Warning (ed.): *Rezeptionsästhetik*, München, Fink, 71-83.

El marco temático de este volumen parte de un concepto de Modernidad literaria en sentido amplio, que comienza en el paso del siglo XVIII al XIX, un momento histórico –el de la disolución de la Europa absolutista y el de las guerras napoleónicas– marcado por los desequilibrios y las crisis a todos los niveles del pensamiento y de la actividad humana. Presuponiendo, pues, que la crisis es un fenómeno inherente a esa incipiente Modernidad, la figura y la obra de Heinrich von Kleist (1777-1811), con su carácter contradictorio y apasionado, se nos muestran, doscientos años después de su muerte, más que nunca como un destacado exponente de esta crisis. El presente trabajo ofrece un amplio abanico de contribuciones sobre este autor que ponen de manifiesto toda la complejidad y modernidad de su vida y su obra. Quizá por ello, el poder de irradiación de su producción dramática, novelística y ensayística no empiece a revelarse hasta el siglo XX, pero a partir de ahí cobra cada vez mayor fuerza y aún a principios del XXI está muy lejos de haberse agotado.



Peter Friedel,
Heinrich von Kleist, 1801

