



**J.B. METZLER**



# KLEIST-JAHRBUCH 2020

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

herausgegeben von  
Andrea Allerkamp, Andrea Bartl, Anne Fleig,  
Barbara Gribnitz, Hannah Lotte Lund und Martin Roussel

J. B. METZLER

Redaktion: Dr. Sebastian Schönbeck  
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft / Kleist-Museum  
Faberstraße 6–7, 15230 Frankfurt (Oder), schoenbeck@kleist-museum.de

Satz: Günter Dunz-Wolff

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

ISBN 978-3-662-62283-4  
ISBN 978-3-662-62284-1 (eBook)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE  
und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

J.B. Metzler

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2020

# Inhalt

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

## *Verleihung des Kleist-Preises 2019*

Günter Blumberger: Das Leben neu buchstabieren. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Ilma Rakusa .....	3
Yoko Tawada: Laudatio anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises an Ilma Rakusa.....	7
Ilma Rakusa: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2019.....	11

## *Abhandlungen*

Lea Liese: Kommunikation /Kontamination. Gerücht und Ansteckung bei Heinrich von Kleist .....	19
Alex Holzniekemper: Grenzen der Sprache und des Rechts Die (Un)Artikuliertheit in Kleists ›Michael Kohlhaas‹ .....	37
Jeffrey L. High und Lisa Beesley: Sophie Mereaus und Clemens Brentanos Übersetzungen von María de Zayas' ›Novelas amorosas y ejemplares‹ und die Prosawerke Heinrich von Kleists.....	63
Robert F. Wittkamp: Text und /in Bewegung. Zur Übersetzung von ›Das Erdbeben in Chili‹ ins Japanische .....	91

## *Miszellen*

Christoph Willmitzer: Ein unveröffentlichter Brief Adam Müllers an Rühle von Lilienstern.....	113
Hans-Jochen Marquardt: Das Loch im Geldbeutel. Zwei Briefe Adam Heinrich Müllers an Otto August Rühle von Lilienstern aus dem Jahr 1808.....	117
Paul Kahl: Die von Hans Breker geschaffene Gedenktafel für Christoph Martin Wieland und Heinrich von Kleist 1943. Zur Vorgeschichte des Wielandmuseums in Oßmannstedt .....	129

## *Rezensionen*

Katharina Döderlein, Die Diskrepanz zwischen Recht und Rechtsgefühl in der Literatur. Ein dramatischer Dualismus von Heinrich von Kleist bis Martin Walser. Sowie: Florian Schmidt, Der Sieg des Rechtsgefühls. Subjektivierung und Selbstgenuss bei Foucault, Rousseau, Kleist und in der Jurliteratur. – <i>Besprochen von Bernd Fischer</i> .....	143
Jill Bühler, Vor dem Lustmord. Sexualisierte Gewalt in Literatur und Forensik um 1800. – <i>Besprochen von Christine Künzel</i> .....	148
Christian Villiger, Wort für Wort. Konkretismus als literarisches Verfahren bei Kleist, Kafka und Rilke. – <i>Besprochen von Timo Sestu</i> . .....	152
Jan Wittmann, Recht sprechen. Richterfiguren bei Kleist, Kafka und Zeh. Sowie: Antje Arnold und Walter Pape (Hg.): Romantik und Recht. Recht und Sprache, Rechtsfälle und Gerechtigkeit. – <i>Besprochen von Charlotte Kurbjuhn</i> .....	157

*Nachrufe*

Peter Philipp Riedl: Nachruf auf Hans Joachim Kreutzer .....	169
Esther Slevogt: Nachruf auf Alexander Weigel .....	173

*Anhang*

Siglenverzeichnis .....	179
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter .....	181
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum .....	184

## Vorwort

Seit vielen Jahren arbeiten die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und das Kleist-Museum eng und in der Herausgabe des Jahrbuchs verantwortlich zusammen. Es ist auch dem erfolgreichen Kleist-Jahr 2011 zu verdanken, dass die Zukunft des Museums mit dem Neubau 2013 und der Überführung seines Trägervereins in die öffentlich-rechtliche Stiftung des Landes Brandenburg ›Kleist-Museum‹ zum 01.01.2019 sichergestellt werden konnte. Für die Zusammenarbeit von Gesellschaft und Museum ist seit Mai 2020 nun eine gemeinsame ›Schnittstelle‹ personell etabliert worden. Wir freuen uns sehr, dass in dieser Funktion Dr. Sebastian Schönbeck insbesondere das Jahrbuch-Team unterstützt.

Das ›Kleist-Jahrbuch‹ 2020 wird ausgeliefert zusammen mit einem ›Sonderband‹, in dem Günter Dunz-Wolff, Herausgeber von kleist-digital.de und Schatzmeister der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, eine Neuedition der Handschrift des ›Zerbrochnen Krugs, ein Lustspiel‹ vorlegt. In der Edition werden – in dieser Vollständigkeit und Präzision erstmalig – die Überarbeitungsschritte Kleists entwirrt und zeitlich zugeordnet sowie die Varianten, bezogen auf einzelne Verse und versübergreifende ›Schichten‹, lesbar gemacht. Angelegt als ›Paralldruck versübergreifender Varianten‹ enthält der Band auch eine Diskussion textgenetischer Problemfälle vor dem Hintergrund der bisherigen Editionsfrage sowie – entscheidend für eine Reihe wichtiger Neubefunde zur Datierung einzelner Versvarianten – die überarbeitete Abhandlung zu ›Handschriftanalyse als Datierungsmethodik‹ aus dem ›Kleist-Jahrbuch‹ 2018, die neben einer eingehenden Erörterung des ›Krug‹-Manuskripts eine Periodisierung von Kleists Handschrift insgesamt vorschlägt und auch bislang eher vage oder umstrittene Datierungen wie beispielsweise beim ›Ghonoroz‹-Autographen oder von Kleists erst 2001 veröffentlichter Umschrift von Goethes ›Über allen Gipfeln ist Ruh‹ («Ein Gleiches») neu ein- und zuordnen kann.

Die Herausgeberinnen und Herausgeber



VERLEIHUNG DES  
KLEIST-PREISES 2019

am 24. November 2019  
im Deutschen Theater, Berlin



Günter Blumberger

## Das Leben neu buchstabieren

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Ilma Rakusa

Sehr verehrter Herr Botschafter Dr. Seger,  
sehr verehrte Frau Bückmann,  
sehr verehrte Frau Knoch,  
liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft,  
lieber Herr Khuon,  
lieber Herr Isele,  
liebe Yoko Tawada,  
liebe und heute zu ehrende Ilma Rakusa,

einen Spiegelbrief haben Sie am Anfang dieser Matinee gehört. Kleist porträtiert Henriette, Henriette porträtiert Kleist, und das ist über die Maßen schön, zärtlich und spöttisch zugleich, ein Katalog, in dem alle Liebenden der Welt blättern könnten, die um Kosenamen verlegen sind, um dabei einzusehen, dass sie auf das Benennen des anderen vielleicht lieber verzichten sollten: Mein Jettchen, mein Herzchen, meine Eingeweide, mein Trauerspiel, mein Schutzengel – Mein Heinrich, mein Schoßkindchen, mein Graf Wetter, mein Erzdichter, mein Werthester, meine Nerven. Die beiden treiben es ziemlich bunt mit ihrer Liste, die im Prinzip unendlich verlängerbar ist. Um den Übertritt ins Unbegrenzte geht es ihnen allerdings in diesem Augenblick, in der Nacht vor ihrem gemeinsamen Tod am 21. November 1811, in ihrem ersten wie letzten gemeinsamen Quartier, im Gasthof Stimming, der an der Brücke lag, die den Zufluss vom Kleinen zum Großen Wannsee überquert. Man könnte sich vorstellen, dass sie Zimmer an Zimmer oder Schreibtisch an Schreibtisch einander zuriefen und schrieben, so heiter und verspielt, ja »außerordentlich vergnügt« wie es ihre Wirtsleute tags darauf von ihrer Todesstunde bezeugen: Hand in Hand seien sie zum See hinuntergesprungen, tanzend, schäkernd und sich jagend. Wenig später zwei Schüsse, Kleist erschießt Henriette, dann sich selbst. Ein Rätsel, der Nachwelt als Frage aufgegeben, eine der vielen offenen Fragen in Kleists Leben und Werken, die nicht aufhören, weh zu tun, und deshalb bis heute im Gedächtnis bleiben.

So erwartet man von letzten Worten doch Wahrheit, keine Dichtung, und schon gar kein galantes Maskenspiel mit Kosenamen wie im Spiegelbrief der beiden Todesbereiten. Die Ausgangsfrage, die ihr Spiel in Gang setzt, ist schon Zitat, einem gänzlich verwirrten Manne nachgestellt, Graf Wetter vom Strahl aus dem »Käthchen von Heilbronn: »O du – – – wie nenn' ich dich? Käthchen! Warum kann ich dich nicht mein nennen? Käthchen, Mädchen, Käthchen!«, stammelt der Graf. Kleist wiederholt das in seinem Brief an Henriette – »o, liebste wie nen ich Dich?« – und setzt vor jedem Kosenamen dann das Possessivpronomen »mein«. Als wäre das harmlos,

als erinnerte er sich nicht an den zweifelhaften Ausgang seines Ritterschauspiels. Kleists Käthchen fällt nach der Hochzeit in Ohnmacht, als sie begreift, warum und wie sie ihr Traummann in Besitz genommen hat. Staffel zwei von Kleists ›Käthchen‹ könnte denn auch ›Ein Puppenheim‹ heißen, aus der die Dame am Ende mit großer Konsequenz verschwindet: Ibsens Nora, weil Helmer, ihr Herr und Mann, sie nicht nur permanent »mein Singvögelchen« nennt, sondern auch wie ein kleines zwitscherndes Haustier behandelt.

Wie erkenne ich Dich, wie nenne ich Dich, was ist der rechte Name, der das besondere, unvergleichliche Wesen des anderen bezeichnet – das ist eine alle Liebenden bewegende, ja gefährliche Frage, die Kleist und Henriette in der Übertreibung ihrer Anrufungen, durch die Erfindung immer neuer Kosenamen *ad absurdum* führen. Der andere ist unverfügbar, heißt das, und gerade in der Respektierung dieser Grenze ereignet sich Wahrheit, fallen Galanterie und authentische Herzenssprache, Fremdheit und Vertrauen in eins. Der gegenseitigen Achtung korrespondiert denn auch die Symmetrie ihrer Briefe.

Bezug statt Besitz. Davon handelt auch das wunderbar wahrhaftige Gedicht Ilma Rakusas, das Sie gerade als letztes gehört haben: »Zärtlichkeit kann man nicht lernen./Zärtlichkeit geschieht.« Zärtlichkeit geschieht: »Wenn du den Haarsaum des Kindes streichelst/Wenn du tastend übers weiße Papier fährst./[...] Wenn du die Erinnerungen nicht ad acta legst/[...] Wenn du Gäste willkommen heißt, auch die zufälligen«. So heißt es am Ende einer Aufzählung, die so offen ist wie Kleists und Henriettes Namensspiel und offen bleiben soll, weil das Gedicht auf »zufällige Gäste« hofft, auf Leser und Leserinnen, die die Liste fortsetzen. Inhalt und Form, Ethik und Ästhetik sind hier kongruent, denn Zärtlichkeit ist Hingabe, Verausgabung, Anökonomie. Sie ist gegen alles Besitzdenken gerichtet, sie rechnet nicht und lässt sich nicht berechnen, wie dieses Gedicht Vers für Vers für Vers für Vers in seiner Poetik des Enumerativen.

»M'illumino/d'immenso«, »Ich erleuchte mich/Durch Unermessliches«, so hat Giuseppe Ungaretti die Funktion der Poesie einmal bestimmt. Seine Verse könnten als Motto auch über dem ersten Text stehen, den Sie heute von Ilma Rakusa gehört haben, ›Lied‹ genannt: »Wie lange dauert der Schneerausch/wie lange das Staunen der Nacht/[...] wie lange lenkst du ein Kind/[...] wie lange stehst du im Mantel/und wartest auf eine Hand«. Wieder eine Aufzählungsform, bei der man das Zählen verlernen soll, wieder ein Exempel dafür, dass Ilma Rakusa eine *poeta docta*, ihr Schreiben ästhetisches Denken ist, ein Denken in und durch die Formen von Poesie und Prosa, das, anders als das diskursive Denken der Wissenschaften, auch die Bereiche des Unbegrifflichen zu erkunden versucht, die ihr und unser aller Leben bestimmen. Schweizer Uhren sind bekanntlich die besten der Welt, mit ihrer Hilfe aber wird man die Fragen von Ilma Rakusas ›Lied‹ nicht beantworten können: die Fragen nach der inneren Zeit, die in Minuten und Sekunden nicht messbar ist; nach der Dauer von Freude und Trauer; nach den Zufällen epiphanischer Augenblicke, in denen man glaubt zu wissen, was die Welt im Innersten zusammenhält; oder dem *kairos*, in dem man die Gunst des Schicksals beim Schopfe gepackt oder verpasst hat. »Wie lange [...] /wie lange [...] /wie lange« – Solche Refrains von Worten oder Versen kennt man von Liedern. Ästhetisches Denken gestaltet sich hier in der

Form der Wiederholung, die Kierkegaard einmal ein Einholen des Ewigen ins Zeitliche genannt hat und ein andermal ein Erinnern nach Vorwärts. Die Antworten der Leser auf die Fragen dieses ›Liedes‹ könnten nach und nach einsetzen wie die Stimmen eines Kanons, in dem Wiederholung und Neuanfang zusammenfallen.

Ilma Rakusa versteht es meisterhaft, Freiräume für die Teilhabe ihrer Leser zu öffnen, obgleich ihre Dichtung häufig autofiktional ist, auf sehr persönliche Erlebnisse und Erfahrungen zurückgeht. »Immer wieder der Versuch, Licht in Worte zu fassen.« So heißt der erste Satz ihres Denkbilds ›Licht‹, dann folgt ein Gang ins eigene Archiv, der diskret ist, der alles Bekennen und Erklären vermeidet, so dass die Lebensorte sogleich zu Orten der Literatur werden, zu Topoi, zu Punkten eines impressionistischen Spiels mit dem Licht von Sarajevo, Paris, Kyoto, Marrakesch, das Lücken lässt, Zwischenräume für die Einbildungskraft des Lesers. ›Licht‹ stammt, wie alle Texte der Matinee heute, aus Ilma Rakusas jüngstem Buch ›Mein Alphabet‹. Es enthält neben Lyrik und Prosa auch Gespräche, ist wieder Dichtung und Wahrheit zugleich, folgt aber nicht dem Kausal- und Finalnexus einer Biographie, sondern dem Register des ABC, das alles bei- und nichts unterordnet, bei jedem Buchstaben offen ist für eine wechselnde Zahl von Einträgen: Januar Japan Joghurt. Provence Pantoffeln Publikum Prinzessin, Prinz Plausch Pappeln Poetik Palatschinken, Pasta. So heterogen wie verführerisch lesen sich die Zwischentitel. Ilma Rakusa sammelt Augenblicke, sie gelten dem, was zu gestalten am schwierigsten ist: dem Besonderen, Konkreten, in aller Gegensatzfülle des Wirklichen, auch in Städtebildern wie ›Ljubljana‹, die die wechselvolle politische Geschichte Jugoslawiens bzw. Sloweniens nicht beschönigen, vor allem aber das vorgeblich Kleinscheinende groß machen: die magischen Orte der Kindheit und die Stimmen der teuren Toten, der Schriftsteller-Freunde.

›Böhmen liegt am Meer‹, davon haben Ingeborg Bachmann wie Shakespeare im ›Wintermärchen‹ einmal geträumt, und von Menschen, die »unverankert« sind. Ilma Rakusa gehört zu ihnen. Als »schreibende Nomadin« hat sie sich einmal bezeichnet. ›Mehr Meer‹ heißt ihr wohl bekanntestes Werk von 2009, in dem sie die vielen Länder, in denen sie aufgewachsen, in die sie gereist ist, an ein sie verbindendes Meer begnadigt und ihre Erinnerungsorte und Erinnerungsmenschen freizaubert – mit Hilfe einer Poetik des Dazwischen, des Transnationalen, die von der Vielfalt und dem Reichtum der Kulturen Europas inspiriert ist und diese fortzuschreiben weiß. Vielstimmigkeit ist der Katalysator ihrer Kreativität, als Übersetzerin wie als Autorin. Der Grundton ihrer Lyrik, ihrer Prosa aber ist unverkennbar der des Mementos, der Melancholie, die keine Sentimentalität, kein bloßes Gefühl ist, sondern intellektuelle Haltung, die Fähigkeit, im Vergangenen und Vergessenen den Funken der Hoffnung wieder anzuzünden. Ihre Dichtung ist ein Erinnern nach Vorwärts. Was Ilma Rakusa über Inger Christensens Gedicht ›Alphabet‹ einmal gesagt hat, gilt ebenso für ihr eigenes Werk: Mit ihm »buchstabieren wir das Leben neu«.

Es ist ein Glück, Ilma Rakusas Werke zu lesen, und dankbar darf man, darf die Jury, darf die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft auch sein, dass eine Kleist-Preisträgerin und Kosmopolitin wie Yoko Tawada, die – so der Titel eines ihrer Werke – in ›Übersetzungen‹ zu sprechen versteht, eine ihr Wahlverwandte ausgewählt hat. Bei Preisen mit berühmten Namensgebern werden ja immer zwei

gefeiert: der Namensgeber und die gerade Ausgezeichnete, auf die der Glanz des vergangenen Dichtersterns fällt. Es gilt jedoch auch die Umkehrung. Das vergisst man manchmal, und dann lehrt es erst die Zukunft. Mit Ilma Rakusa, mit Yoko Tawada ist Kleist selbst als vielstimmiger und »nomadischer Dichter« zu entdecken. Ihn aufgrund der ›Herrmannsschlacht‹ als Sprachrohr nationalen Denkens zu vereinnahmen, wie es während der Nazizeit, in der DDR und leider heute wieder in Tweets der Identitären um der Definition einer neuen, rechten deutschen Leitkultur willen geschieht, war immer schon falsch. ›Die Herrmannsschlacht‹ ist vielmehr ein Propagandastück, das sich selbst aufhebt. Es zeigt die Trostlosigkeit einer Welt, in der Unwahrheit und Unmenschlichkeit keinen Widerspruch mehr von Seiten einer moralischen Autorität hervorrufen. Kleist taugt nicht zum völkischen Dichter. Am 21. November 2011, seinem 200. Todestag, fand ein *world wide reading day* statt, bei dem in 148 Städten auf allen fünf Kontinenten Kleist gelesen wurde, vorwiegend von jungen Leuten, wie man im Internet sehen konnte und zum Teil noch heute sehen kann. Sie teilten und teilen mit ihm die Erfahrung einer Umbruchs-, einer Krisenzeit, die Erfahrung des Prekären, Nicht-Gesicherten, Nicht-Stabilisierten, die allen seinen biographischen wie literarischen Experimenten zugrunde liegt, ebenso wie ein ungeheures Glücksverlangen.

Der Kleist-Preis wurde von einer vorwiegend von jüdischen Intellektuellen finanziell wie ideell getragenen Stiftung begründet, bis 1932 galt er als der erste Preis der Weimarer Republik, dann löste ihn die Kleist-Stiftung auf, damit er nicht in die Hände der Nazis fiel. 1985 begründete ihn die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft wieder, um Vergangenheit und Gegenwart erneut im Namen Kleists zu verbinden, das Eingedenken an Kleists Werke und die Würdigung deutschsprachiger Gegenwartsdichtung. Einholen des Ewigen ins Zeitliche, Erinnern nach Vorwärts, das war und ist auch unsere Aufgabe, die wir nur bewältigen können durch die über Jahrzehnte gewährte großartige Hilfe der Holtzbrinck Publishing AG, der Beauftragten des Bundes für Kultur und Medien, der Berliner Senatskanzlei für kulturelle Angelegenheiten sowie des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg. Ich freue mich, den Dank wieder persönlich adressieren zu können an Frau Dr. Zeddies und Frau Bückmann. Zu danken ist weiterhin den Schauspielern Maren Eggert und Alexander Khuon, den Musikern Philipp Beckert und Erez Ofer, dem Dramaturgen Bernd Isele und dem Intendanten des Deutschen Theaters, Ulrich Khuon, der Verlegerin Annette Knoch sowie Dr. Björn Moll, meinem Kölner Mitarbeiter, dass sie die heutige Matinee so lebendig arrangiert und die Wünsche der Preisträgerin wie der Gesellschaft so großzügig erfüllt haben. Letzteres gilt auch für die Schweizer Botschaft. Herrn Dr. Seger darf ich herzlich für den Empfang danken, den er allen Ehrengästen nach der Preisverleihung gewähren wird. Aber jetzt dürfen wir uns erst einmal auf die Laudatio von Yoko Tawada freuen.

Yoko Tawada

## Laudatio anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises an Ilma Rakusa

Anfang der Neunziger Jahre begegnete ich Ilma Rakusa zum ersten Mal in einem der schönsten Dreiländerecke der Welt: in Graz. Es waren nichts weiter als Weinblätter, die eine germanische Sprache von einer slawischen und einer finnougri-schen Sprache trennten. Trennen? Vielleicht sollte man besser sagen: verbinden. Außerdem sollte ich lieber »Dreispracheneck« sagen, denn im Wort »Dreiländereck« ist das Wort »Länder« zu viel. Aber selbst das Wort »Dreispracheneck« ist nicht ausreichend. Wieso nur drei? Alle Menschen bringen eine oder mehrere zusätzliche Sprachen mit sich, vermischen zwei Sprachen miteinander und schaffen eine dritte Sprache. Oder sie schweigen mehrsprachig und träumen in den Sprachen, die sie nie gelernt haben. Die Sprachen sind unzählbar.

Damals in Graz gab Rakusa nicht nur eine Lesung aus ihren eigenen literarischen Texten, sondern stellte einen französischen Autor vor, und es dauerte eine Weile, bis ich begriffen hatte, dass sie eine deutschsprachige Dichterin aus der Schweiz ist, die aus dem Französischen, Russischen, Ungarischen und weiteren, europäischen Sprachen übersetzt. Es war das erste Mal, dass ich eine waschechte Europäerin erlebte. Damit möchte ich keinen Unterschied zwischen einer falschen und waschechten Europäerin machen, sondern ich nehme das Wort »waschecht« ernst und sehe vor Augen, wie die Textilien ihrer Texte durch das Wasser vieler Sprachen gewaschen worden sind. Wie kommt sonst dieser zarte, fast durchsichtige und kraftvolle Glanz in ihre Sprache?

Die Dichterin, die ich in Graz kennenlernte, hatte schon lange, bevor »Europa« zum Modethema wurde, praktiziert, eine Europäerin zu sein.

In den letzten Jahren wunderte ich mich oft darüber, dass sich so viele Menschen – unter ihnen auch viele muskulöse, tätowierte, zum Teil bewaffnete Männer – vor einem Gespenst Europa fürchten. In Rakusas Prosa hingegen begegne ich immer wieder jener zierlichen Mädchenfigur, die ohne jede Furcht in einer unendlich offenen Welt unterwegs ist. Sie verschlingt Kinderlieder, Märchen, Landschaften und Menschengesichter mit Neugierde. Ihr Blick auf die Menschen ist respektvoll distanziert, aber keineswegs kalt. Manche Personen, die sie beschreibt, tragen sichtbare und unsichtbare Wunden, die ihnen ein Krieg oder der Kampf gegen eine Diktatur zugefügt haben. Ich denke oft an Onkel Misi aus »Mehr Meer«, als wäre er mein Verwandter. Das Mädchen begegnet jedem Menschen ohne Vorurteile und sucht sorgfältig treffende Wörter, um ihn zu skizzieren. Sie nimmt sich die Zeit, die sie dafür braucht – genau wie eine Übersetzerin, die langsamer liest als eine gewöhnliche Leserin. Auch Musik ist für sie nicht etwas, was man schnell konsumiert. Stattdessen studiert sie Melodien und Akkorde geduldig mit ihren Fingern. Es gibt keine langsamere Art, Musik zu genießen als sie zu üben, bis man sie selber spielen kann.

Die Stunde des Musizierens mit einem Jungen ist mit der der Liebe verbunden oder besser: Musizieren könnte eine Form der Jugendliebe sein. Das Mädchen kennt nicht die Geschwindigkeit, mit der heute schnell eine Menge Daten digital gesammelt und analysiert wird. Sie entwickelt sich anders schnell, denn in ihren jungen Jahren wurde sie schon vollkommen reif für die moderne Musik und zeitgenössische Literatur. »Langsamer!«, ruft uns die Autorin in ihrem Essayband zu. Wer ihn gelesen hat, versteht die kostbare Langsamkeit, die die Lektüre eines poetischen Textes von uns verlangt. Hochwertige Wörter brauchen Zeit, damit Assoziationsketten aufhören, Ketten zu sein und einen Raum gewinnen, in den persönliche Erinnerungen der Leserinnen mit literarischen Figuren zusammenwachsen. Eine extrem langsame Form der Lektüre ist die Übersetzung. Jedes Wort verweist auf mehrere Wörter, mögliche Zukunftsfiguren. Eine Übersetzerin hält alle denkbaren Wege offen, bleibt weiter auf der Suche und doch muss sie sich am Ende für ein Wort entscheiden. Es gibt keine Antwort, aber doch so etwas wie eine Verantwortung.

Rakusa bleibt auch in ihrem dicken Buch ›Mehr Meer‹ schlank, liefert keinen Berg der Formulierungen, der sich am Ende doch kurz zusammenfassen lässt. Je minimalistischer der Text, desto unzählbarer die Sprache.

Eines meiner Lieblingsbücher ist ›Jim. Sieben Dramolette‹. Das Wunder eines Dialogs. Eine Bühnenkunst, die ich noch nie so gesehen habe. Neue Sprachrhythmen für das Theater. Eine Serie von Denkübungen.

Auch ich gehöre zur internationalen Gruppe der Autoren, die vor dem 18. Lebensjahr die Droge namens Dostojewski zu sich nahm, dadurch von der Literatur abhängig wurde und später seinen Kontrapunkt, Anton Tschechow, zu schätzen begann, ohne die erste Liebe zu Dostojewski zu verraten. In Rakusas neuem Buch ›Mein Alphabet‹ finde ich den Namen Tschechow zwischen »Theater« und »Tagebuch«. Wie treffend ist diese Platzierung! Eine mikroskopische Genauigkeit, die Stille, die Klarheit, der Verzicht auf das Dramatische. Ich sehe Gemeinsamkeiten mit Rakusas Schreiben, allerdings unterscheidet sich Tschechow mindestens in einem Punkt von ihr. Bei ihr gibt es keine Wehmut. Schon wieder denke ich, dass manche deutschen Wörter unbedingt das Genus ändern müssen: Die Wehmut ist männlich, während der Mut feminin ist.

Es war auch Rakusa, die mich von einer Einsamkeit befreit hat, zumindest, was das rollende R betrifft. Weltweit gibt es Menschen mit rollendem »R« im Mund. Ohne ihr Buch wäre ich nicht auf diese Erkenntnis gekommen und hätte mein R weiter als eine persönliche Macke wahrgenommen und mich heimlich deswegen geschämt. Ich lernte nämlich in Japan Russisch und behielt das rollende R weiter in Hamburg als eine Spur meines persönlichen Umwegs und verließ es selbst dann nicht, als einige Hamburgerinnen mir sagten: »Sie sprechen ganz gut Deutsch, außer, dass ihr R etwas bairisch klingt.« »Nein, nicht bayerisch, sondern slawisch!«, erwiderte ich – vergeblich, denn viele Westeuropäer sind schon überfordert, wenn sie von Rakusa erfahren, wie russisch die Stadt Paris ist. Dass auch Japan ein slawisches Gesicht hat, ist ihnen zu viel. Dabei ist Europa – wie Rakusa es immer wieder zeigt – kein Patchwork, sondern ein Ozean ohne Zentrum, ohne Randgebiet und ohne Besitzanspruch. Die Geburtsstadt von Kleist, Frankfurt an der Oder, liegt daher auch nicht am östlichen Ende Europas. Rakusa erzählte oft genug vom Leben der

Menschen, die östlich von dieser Stadt lebten und leben. Der Fluss Entweder-Oder kann nicht die Grenze sein, wo die Literatur endet. Ihr Schreiben beginnt am Mittelmeer, fließt mühelos über die Nordsee in die Ostsee, nicht nur wird der Atlantik von beiden Seiten, sondern auch der Pazifik wird von den beiden Seiten betrachtet. Dieses Meer ist kein Territorium, sondern Sehnsucht. Vielleicht sollte ich an dieser Stelle auch die Rolle der Schweiz erwähnen. Denn ausgerechnet in diesem Land, das keinen Zugang zu einem Ozean hat, sind die meisten Texte von ihr entstanden. Der wichtigste Hafen der Autorin ist doch der Schreibtisch, ihr Schiff ist die Sprache und dort beginnt das imaginäre Wasser, das allein die Literatur kennt.



## Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2019

Sehr geehrte Jury,  
sehr geehrter Herr Botschafter,  
lieber Günter Blumberger,  
liebe Yoko Tawada,  
verehrte Damen und Herren,  
liebe Freundinnen und Freunde,

es war der Sommer vor dem Abitur. Mit meinen Eltern verbrachte ich die Ferien in einem hochgelegenen Walliser Tal, in Arolla, und las wie besessen Kleists ›Penthesilea‹. Zwischen duftenden Zirben, mit Blick auf verschneite Bergspitzen, gab ich mich den muskulösen, schneidenden Sätzen dieses abgründigen Trauerspiels hin, das ich aus eigenen Stücken als Abiturstoff in Deutsch ausgewählt hatte. Penthesilea, nicht das Käthchen von Heilbronn zog mich in Bann, die leidenschaftliche Amazone, die – einem tragischen Missverständnis zufolge – in Raserei ihren Geliebten Achill tötet, zerstückelt und verzehrt. Liebe – ein Unglück. Gefühl – schiere Unberechenbarkeit. (»Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.«, DKV II, Vs. 1286) Dazu die Bedingungslosigkeit einer bis zum Zerreißen gespannten Psyche, die zwischen Kampfesmut und gierender Zärtlichkeit einen Ausweg sucht – und erst im Freitod findet.

Doch nicht die Ungeheuerlichkeit des Geschehens faszinierte mich, sondern die Sprache, ihre Weissglut, ihr bitteres Pathos:

Laßt ihn den Fuß gestählt, es ist mir recht,  
Auf diesen Nacken setzen. Wozu auch sollen  
Zwei Wangen länger, blühn'd wie diese, sich  
Vom Kot, aus dem sie stammen, unterscheiden?  
Lasst ihn mit Pferden häuptlings heim mich schleifen,  
Und diesen Leib hier, frischen Lebens voll,  
Auf offnem Felde schmachvoll hingeworfen,  
Den Hunden mag er ihn zur Morgenspeise,  
Dem scheusslichen Geschlecht der Vögel, bieten.  
Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt. (DKV II, Vs. 1244–1253)

So spricht Penthesilea im Neunten Auftritt mit grimmigem Stolz, nachdem sie – zweifelnd und weicher gestimmt – zu Prothoe geäußert hatte:

Mir diesen Busen zu zerschmettern, Prothoe!  
– Ist's nicht, als ob ich eine Leier zürnend  
Zertreten wollte, weil sie still für sich,  
Im Zug des Nachtwinds, meinen Namen flüstert?

Dem Bären kauert' ich zu Füßen mich,  
Und streichelte das Panterthier, das mir  
In solcher Regung nahte, wie ich ihm. (DKV II, Vs. 1177–1183)

»Extreme Gefühlsschwankungen, krankhafte Empfindlichkeit«, notierte ich damals über Penthesilea. Es sind dies auch Züge des Autors Kleist, der nicht weniger bedingungslos seinem Leben und dem seiner Geliebten Henriette ein Ende setzte.

Wenige Jahre später, noch während meines Slawistik-Studiums, stiess ich auf die russische Lyrikerin Marina Zwetajewa (1892–1941), die mich in vielem an Kleist erinnerte: mit ihrem seelischen Zwiespalt; ihrem Absolutheitsanspruch in Sachen Liebe; ihrer ›Maßlosigkeit in einer Welt nach Maß‹, ihrer radikalen künstlerischen Kompromisslosigkeit; ihrer Vorliebe für tragische antike Heroinnen (so in ihren Versdramen ›Ariadna‹ und ›Phädra‹); mit ihrer nicht nur expressiven, sondern exzessiven Interpunktion, die ihre Gedichte, Poeme und Prosatexte zu eigentlichen Partituren macht; mit dem ungestümen Rhythmus ihrer Sätze, ihrer Apodiktik und polemischen Angriffslust; mit ihrer Illusionslosigkeit, die sie im August 1941 – während der Kriegsevakuierung im tatarischen Jelabuga – den Selbstmord wählen liess. Das Leben wurde zu unerträglich, schnurrte auf einen Punkt zusammen: den Wunsch, nicht mehr zu sein. Oder wie es in ihrem Gedicht ›Klage des Zorns und der Liebe‹ vom Mai 1939, kurz nach dem Einmarsch der Hitlertruppen in die Tschechoslowakei, hiess: »Auf diese Welt des Irrsinns/Gibt es nur eins: ich geh.«

Zwetajewa hat mich – wie Kleist – in ihren Bann geschlagen und nie mehr losgelassen. In zahlreichen Übersetzungen habe ich ihre intensive Sprachwelt erforscht und nachzubilden versucht. Sie ist meine tägliche Gesprächspartnerin, obwohl wir uns kaum gleichen. Marinotschka, rufe ich ihr ins Jenseits zu, erklär mir bitte diese vertrackte Stelle. Die Antwort kommt nicht umgehend, aber irgendwann doch. Weil im Marina-Land alles mit allem zusammenhängt, auf eine hoch paradoxe, nie gänzlich ausdeutbare Weise. Kontra heisst das Losungswort: gegen den Strom schwimmen; gegen jede Vereinnahmung, Partei, literarische Strömung, Kirche sein Aussenseitertum behaupten. »In dieser christlichsten aller Welten sind alle Dichter – Juden.« Ein Satz, der Zwetajewas ruheloses Leben im revolutionären Russland, im Pariser Exil und danach, unter Stalin, prägte, ohne dass sie in Larmoyanz oder Hader verfiel. Ich stelle mir eine imaginäre Begegnung zwischen Kleist und Zwetajewa vor: provozierend beide, unnachgiebig im Gespräch, schnell und – hinter dem Rapier – sehr verwundbar. Sie hätten sich erkannt und – gemocht.

Ich stünde heute nicht vor Ihnen, wenn ich nicht in ständigem Dialog mit Autoren und deren Werken wäre. Viele leben nicht mehr, aber indem ich sie lese, werden sie gegenwärtig. Begonnen hat dieser Dialog mit Märchen, ungarischen zumal, deren Verfasser nicht immer überliefert sind. Gelernt habe ich daraus, dass oft die Letzten die Ersten werden, dass körperliche Kraft durch Schlaueheit kompensiert werden kann, dass nach vielen Fährnissen die Gerechtigkeit siegt, und dass man – um die Welt zu erzählen – eine prägnante und musikalische Sprache braucht. Denn das Ohr pocht auf Rhythmen und Klänge, das Gedächtnis auf Wiederholungen. Grausamkeit, um die Märchen keinen Bogen machen, verlangt auf der sprachlichen Ebene

nach Ordnung und Schönheit. Erst so entsteht eine Gegenwelt, auf die Verlass ist. Dass sie auch Trost spenden kann, gehört zu ihrem Zauber.

Märchen also, von den Gebrüdern Grimm und Hauff, aus Russland und dem Fernen Osten. Ich konnte mich an ihnen nicht sattlesen: an den Schicksalen ihrer Däumlinge, schlafenden Prinzessinnen und schlauen Schweinchen. Bis, Jahre später, Dostojewskij in mein Leben hereinbrach, heftig, mit ›Schuld und Sühne‹. Wie es mir bei der Lektüre erging, habe ich in meinem Erinnerungsbuch ›Mehr Meer‹ ausführlich geschildert: die Konfrontation mit einem Doppelmörder, der sein Verbrechen weder eingesteht noch bereut, bis ihn die sanfte Prostituierte Sonja zum Einlenken bewegt. Bergeversetzende Liebe, das gab es also. Und den Sieg der Demut über Grössenwahn. Ich war zehn, als ich mir diesen Weltklasse-Thriller zumutete. Im Lauf der Jahre las ich alles von Dostojewskij. Dreimal den ›Idioten‹, der zu meinen absoluten Lieblingsbüchern gehört. Wegen Fürst Myschkin, dem Epileptiker, der in seiner zarten, zurückhaltenden Art alles um sich herum auf den Kopf stellt. Wegen der leidenschaftlich-exzentrischen Nastassja Filippowna, die vor den Augen ihres geldgierigen Freiers ganze Packen von Rubeln ins Kaminfeuer wirft. Wegen Rogoshin, der – mit Blick auf eine Kopie von Holbeins ›Totem Christus‹ – die schöne Nastassja ins Jenseits befördert. Der Mensch: ein Raubtier oder ein Heiliger? Dostojewskijs fiebrige Prosa urteilt nicht, die polyphone Stimmenvielfalt erzeugt Streit und Kontroverse, auf Rechthaberei ist sie nicht aus. Sage mir einer, wer in den ›Brüdern Karamasow‹ ideologisch den Sieg davonträgt: Iwan Karamasow, der Erzähler der ewig aktuellen »Legende vom Grossinquisitor« (der Mensch braucht nicht Freiheit, sondern Brot und Bevormundung) oder sein jüngster Bruder Aljoscha, der – gläubig und zukunftsgläubig – seine Hoffnung in die junge Generation setzt? Die Figuren agieren, reden, zeigen ihre Schwächen und Stärken. Ohne dass auktorial ein Urteil gefällt würde. Ganz anders als bei Tolstoj, dessen didaktisches Naturell mich stets irritierte. (Tolstoj-Verehrer wie Nabokov nehmen dagegen an Dostojewskijs hysterischer Figurenwelt Anstoss.)

Unendlich viel verdanke ich der Bekanntschaft mit dem Werk des serbisch-ungarisch-jüdischen Autors Danilo Kiš (1935–1989). Noch bevor ich seine Romane ›Sanduhr‹ und ›Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch‹ übersetzte, entdeckte ich ›Garten, Asche‹, ein bildstarkes, poetisches Buch über eine Kindheit während des Kriegs, über die Deportation des Vaters nach Auschwitz, über Verlust und den Versuch, mit zaghaften Versen dem Verhängnis etwas entgegenzusetzen. Schon mit diesem ersten Band seiner autobiographischen Trilogie, ironisch ›Familienzirkus‹ genannt, hat sich Kiš in die Weltliteratur eingeschrieben. Und wie er in ›Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch‹ den Opfern des Stalinismus ein Denkmal setzte, hat ihm keiner nachgemacht. »Eine Kunst, niederschmetternder als jede Statistik«, schrieb Joseph Brodsky in seinem Vorwort zur englischen Ausgabe. Einer, der es wissen musste.

Auch Brodsky, der mit 55 Jahren viel zu jung starb, gehört zu meinen Dialogpartnern. Wir kannten uns, ich hatte ihn in Leningrad in jenen berühmten »andert-halb Zimmern« besucht, indem ich durch einen Schrank schlüpfte. Später sind wir uns mehrfach in Zürich, Graz und Venedig begegnet. In Zürich schenkte ich ihm meine portable russische Schreibmaschine, in die er gleich ein Papier einspannte,

um mir eines seiner Lieblingsgedichte von Puschkin aufzuschreiben. Brodskys Gedichte, elegisch und streng, anspielungsreich und unendlich kunstvoll gereimt, begleiten mich ständig. Darunter seine ›Große Elegie an John Donne‹ (1963), die in einer seitenlangen, litaneienhaften Aufzählung vorführt, wie Gegenstände und Bäume, Engel und Gottvater, ja selbst die Sprache und das Unglück in Schlaf versinken. Die Suggestion der Reihung, des monotonen Singsangs, ist unwiderstehlich. Und plötzlich erscheint die Schöpfung als eine zeitlos-friedliche *Nature morte* im Idealzustand stummer Egalität.

Ich setze meine Hommage an Dialogpartner – denn um eine solche handelt es sich –noch ein wenig fort, indem ich Inger Christensens Langgedicht ›Alphabet‹ (1981) erwähne, eine einzigartige Schöpfungsgeschichte, aufgebaut nach dem Fibonacci-Prinzip, das zu einem raschen Anwachsen der Begriffe und Verszeilen führte. So hat Christensen ihren Entwurf beim Buchstaben N beendet, womit implizit angedeutet wird, dass Totalität nicht zu haben ist. Aber was da steht, ist erschütternd in seinem Nebeneinander. Und wieder ist es der Sound, der das Heterogene verbindet:

1 die Aprikosenbäume gibt es, die aprikosenbäume gibt es.//  
2 die farne gibt es; und brombeeren, brombeeren  
und brom gibt es; und den wasserstoff, den wasserstoff//  
3 die zikaden gibt es; wegware, chrom  
und zitronenbäume gibt es; die zikaden gibt es;  
die zikaden, zeder, zypresse, cerebellum.

Das Poem gibt eindrücklich zu bedenken, was wir an der Schöpfung haben und zu schützen haben, es nennt aber auch das, was diese Schöpfung zerstören kann. Ohne mahnend erhobenen Zeigefinger, ohne Pathos, vielmehr mit jener ruhigen Insistenz, die Respekt und Verantwortungsbewusstsein vereint. Christensens ›Alphabet‹ ist kein lyrisches Nischenprodukt, es verhandelt die Welt, wie wir sie wahrnehmen sollten, damit sie uns erhalten bleibt.

Mein letzter Gruss gilt Friederike Mayröcker, die mit über neunzig Jahren in Wien täglich an der Ausweitung und Vertiefung ihres poetischen Universums arbeitet. Wenn die Formel »Leben gleich Schreiben« auf jemanden zutrifft, dann auf diese obsessive Dichterin, die noch den engsten Wirklichkeitsausschnitt in eine vielfarbig und vielstimmig vibrierende Welt der *correspondances* verwandelt, im Zeichen des Dialogs und grossherzigen Austauschs. Anrufung, Zitat: Mayröckers Werk ist voll davon, denn es wendet sich an Tote und Lebende, Freunde und Kollegen. Lese ich es, bin ich mitgemeint und Teil dieser einzigartigen Community.

Dialog also. Ich begreife mein eigenes Schreiben als Fortschreiben und ständige Zwiesprache. Einige Namen habe ich Ihnen verraten, doch sind es bei weitem nicht alle. Und die Zwiesprache betrifft selbstredend nicht nur den Schreibprozess. Ist ein Text entstanden, ist er auf Sie – die Leserinnen und Leser – angewiesen, um sich zu entfalten.

Freilich geht es mir nicht um die schiere Zahl meiner Leser, Zahlen sind abstrakt. Sondern um eine Berührung im Sinne von Martin Bubers ›Ich und Du‹. Berühren und sich berühren lassen hält uns lebendig, sprengt die Kapsel der Einsamkeit

(mit der ich mich im Übrigen ausgiebig beschäftigt habe). Ich frage mich, ob wir Berührung heutzutage ernst genug nehmen, in einer Zeit totaler Kommunikation, die sich aber mehr und mehr virtuell abspielt. Ob wir gewillt sind, dem anderen wirklich zuzuhören, statt permanente Selbstdarstellung zu betreiben. Berührung kann weh tun, Zuhören kann anstrengend sein. Küsse sind nicht selten Bisse, wie es in Kleists ›Penthesilea‹ heisst. Aber ohne Berührung drohen wir zu erstarren.

Meine Biographie hat es mit sich gebracht, dass ich schon als Kind mit vielen Menschen, Orten und Sprachen in Berührung kam. Das Neue und Fremde machte mir keine Angst, meine Eltern erzogen mich zur Offenheit. Ich will nicht leugnen, dass die Kofferkindheit mitunter mühselig war, doch schenkte sie mir vier Sprachen und eine Menge Erfahrung. Und hielt meine Neugier wach.

Im Moment erleben wir in Europa eine wachsende Berührungsangst gegenüber dem Anderen und Fremden. Viele befürchten, der Kontinent werde von Migranten überrollt und sei dabei, seine sogenannte abendländisch-christliche Identität aufzugeben. Die Lage ist, zugegeben, alles andere als einfach. Doch Abwehr und Abschottung halte ich nicht nur für unmenschlich, sondern für gefährlich. Zumal die Argumente, mit denen sie begründet werden, aus der Instrumentenkiste des Nationalismus und Rassismus stammen. Wohin diese in den letzten hundert Jahren geführt haben, wissen wir zur Genüge. Und vergessen wir nicht, dass zwischen 1990 und 1995 auf dem Territorium des ehemaligen Jugoslawiens ein grausamer Krieg wütete, der fast 120 000 Opfer forderte, davon allein in Bosnien 97 000. Zu seinen Hauptverursachern gehörte ein entfesselter Nationalismus, der auf «ethnisch reine» Gebiete pochte. Die Folgen dieses Kriegs sind bei weitem nicht ausgestanden, Bosnien – durch den Dayton-Vertrag notdürftig befriedet – ist ein *failed state*, dem – wer nur kann – den Rücken kehrt. An dieser Stelle muss ich auf Danilo Kiš zurückkommen, der schon in den frühen siebziger Jahren vor dem nationalistischen Wahnsinn gewarnt hatte, ohne dass man ihm Gehör schenkte. (Er starb, kurz vor Ausbruch des Kriegs, in Paris an Lungenkrebs.) Nationalismus, so Kiš, sei vor allem *Paranoia*, kollektive und individuelle Paranoia, ausserdem eine Ideologie der Banalität und des Kitsches. Seinem Wesen nach totalitär und demagogisch, reaktionär und regressiv, sei er die letzte Ideologie, »die sich *an das Volk* wendet«. Eine durch und durch negative Erscheinung, denn Nationalismus »lebt in der Negation und von der Negation«.

Mit dieser vernichtenden Kritik behielt Kiš nur allzu recht. Nehmen wir sie uns zu Herzen.

Noch ist es nicht zu spät, gefährliche Tendenzen auch in Deutschland, Frankreich oder Italien abzuwenden. Doch die Zeit tickt. Und wir müssen uns darauf besinnen, dass Europa nur bestehen kann, wenn es Einheit demonstriert statt Zwietracht, wenn es auf Dialog setzt statt auf Abschottung. Ich sage das als überzeugte Europäerin und als eine Wortarbeiterin, für die Poetik – um einmal mehr Danilo Kiš zu zitieren – Po-ethik meint.

Der Schluss aber gehört dem Dank. Ich danke allen, die mir mit diesem Preis ihr Vertrauen entgegenbringen und die meine Freude teilen: den Juroren und Jurorinnen, meiner Laudatorin Yoko Tawada und Günter Blumberger, dem Vorsitzenden der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Ich danke Bernd Isele vom Deutschen Theater,

den Schauspielern Maren Eggert und Alexander Khuon und den Musikern Philipp Beckert und Erez Ofer, die mir meinen Musikwunsch so hingebungsvoll erfüllt haben. Ich danke dem Schweizerischen Botschafter in Berlin, Paul Seger, meiner Verlegerin Annette Knoch und meinen hier so zahlreich versammelten Freunden und Freundinnen, Lesern und Leserinnen, die teilweise von weit angereist sind.

Danke, merci, thank you, grazie, spasibo, köszönöm, hvala, arigato!

# ABHANDLUNGEN



## Kommunikation / Kontamination

### Gerücht und Ansteckung bei Heinrich von Kleist

#### I.

Die ›Berliner Abendblätter‹ vom 3. Dezember 1810 berichten das erste Mal von der Verbreitung einer pestartigen Krankheit in Spanien und Italien und spekulieren, dass es sich um das gefürchtete Gelbfieber handeln müsse. In weiteren Meldungen werden die Krankheitssymptome beschrieben, aber keine Schutzmaßnahmen oder Heilungsaussichten perspektiviert; Korrespondentenberichte vermuten die Einschleppung der Krankheit durch ausländische Schiffe, beschreiben Quarantäneanordnungen und suggerieren somit militärpolitische Implikationen der Seuche. Indem die ›Abendblätter‹ die Ausbreitung der Krankheit auf die Ausweitung der Kriegshandlungen zurückführen, äußert Kleist eine ziemlich offensichtliche Kritik an den französischen Expansionsplänen.<sup>1</sup> Die Politisierung der Ansteckungsfurcht erscheint als Teil einer Strategie, trotz Zensurandrohungen aus den von Napoleon besetzten Gebieten Europas berichten zu können. Dabei stützen sich die Meldungen zum Großteil auf ungesicherte Quellen, zehren vornehmlich von der Ansteckungsangst der Bevölkerung und bedienen eine Verdachtshaltung gegen jegliche Fremdeinflüsse.

Dass sich in den Beiträgen der ›Berliner Abendblätter‹ Synergieeffekte zwischen Nachrichten und Gerüchten ergeben, ist in den letzten Jahren vermehrt in den Fokus medientheoretischer Relektüren gerückt.<sup>2</sup> Kleists Faszination an Gerüchten zeigt sich aber bereits in seinen politischen Dramen, woran sich die jüngere Kleist-Forschung ebenfalls abgearbeitet hat: So liefere Kleists ›Herrmannsschlacht‹ (1808) auf der Grundlage des Arminius-Mythos das Modell eines deutschen Volkskriegs gegen die militärisch überlegene französische Armee,<sup>3</sup> indem das Drama Strategie-

- 
- 1 Vgl. Helmut Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, Berlin 1939, S. 311–315.
  - 2 Vgl. Michael Niehaus, *Zeitungsmeldung, Anekdote. Gattungstheoretische Überlegungen zu einem Textfeld bei Heinrich von Kleist*. In: *KJb* 2019, 295–308; Johannes F. Lehmann, *Faktum, Anekdote, Gerücht. Begriffsgeschichte der »Thatsache« und Kleists ›Berliner Abendblätter‹*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 89 (2015), S. 307–322; Elke Dubbels, *Zur Dynamik von Gerüchten bei Heinrich von Kleist*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 131 (2012), S. 191–210; Sibylle Peters, *Von der Klugheitslehre des Medialen. (Eine Paradoxe.) Ein Vorschlag zum Gebrauch der ›Berliner Abendblätter‹*. In: *KJb* 2000, 136–160.
  - 3 Vgl. Roger Fornoff, *Nation und Psychose. Exzesse des männlichen Genießens in Heinrich von Kleists ›Herrmannsschlacht‹*. In: Branka Schaller-Fornoff und ders. (Hg.), *Kleist. Relektüren*, Dresden 2011, S. 137–170.

gien von Massenmobilisierung und Desinformation als legitime Mittel gegen den politischen Feind zur Schau stelle.<sup>4</sup> Und in ›Die Familie Schroffenstein‹ (1803) regiert die ungenaue Rede der Protagonisten, die sich damit nicht nur strategisch, sondern unwissentlich zum Übertragungsmedium ungeklärter Halbwahrheiten machen.<sup>5</sup> Hier kommt es zur Katastrophe weniger aufgrund tatsächlicher dunkler Machenschaften der verfeindeten Familien, sondern aufgrund einer paranoiden Erwartungshaltung angesichts des feindlichen Übergriffs der Gegenseite.<sup>6</sup> Auch in dem Fragment ›Robert Guiskard‹ (1808) fungiert die Gerüchtekommunikation als maßgeblicher Katalysator der Dramenhandlung, hier aber geht die Politisierung unsicherer Nachrichtenkanäle einher mit einer Politisierung der von Kleist favorisierten Ansteckungsthematik. Kleists Texte, auch wenn sie nicht explizit Krankheit zum Thema haben, folgen in vielfacher Hinsicht einer Ansteckungslogik.<sup>7</sup> Indem

- 
- 4 Vgl. hierzu Peter Philipp Riedl, Für »den Augenblick berechnet«. Propagandastrategien in Heinrich von Kleists ›Die Hermannsschlacht‹ und in seinen politischen Schriften. In: Werner Frick (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers, Freiburg i.Br. 2014, S. 189–230, hier S. 200f.; Eva Horn, Hermanns ›Lektionen‹. Strategische Führung in Kleists ›Hermannsschlacht‹. In: KJb 2011, 66–90 sowie Gesa von Essen, Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Göttingen 1998.
  - 5 Zur Gerüchtekommunikation in ›Die Familie Schroffenstein‹ vgl. Dubbels, Zur Dynamik von Gerüchten bei Heinrich von Kleist (wie Anm. 2).
  - 6 Vgl. Torsten Hahn, Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist, Heidelberg 2008, insbesondere S. 283–285, 291. Hahn analysiert, wie Kleist das um 1800 beliebte dramaturgische Motiv der Verschwörung um die Dimensionen des Zufalls erweitert. Zur Vertrauenskrise um 1800 vgl. auch Anne Fleig, Achtung: Vertrauen! Skizze eines Forschungsfeldes zwischen Lessing und Kleist. In: KJb 2012, 329–335. Fleig führt aus, dass die Vertrauensfrage um 1800 zum gesellschafts- und identitätspolitischen Krisenphänomen wird.
  - 7 Bereits Gerhard Neumann identifizierte ›Infizierung‹ als eine Generalmetapher im Kleist'schen Werk, nämlich »als das Bild jenes Sündenfalls, dessen Erscheinungsbild [...] pandemisch in der Sprache und im Körper wuchert.« (Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Ders. [Hg.], Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994, S. 13–30, hier S. 26) So können z.B. die Erzählprinzipien in ›Der Zweikampf‹ (1811) als infektiös bezeichnet werden, in dem Sinne, dass ein Ereignis, hier die scheinbar oberflächliche, aber letztendlich tödliche Verletzung Jakob des Rotbarts, erst nach einer Latenzzeit seine vernichtenden Konsequenzen zeigt. Auch die Verwechslungsintrigen im Drama ›Amphitryon‹ (1807) sowie in der Erzählung ›Der Findling‹ (1811) etablieren symbolische Formen von Latenz und Sichtbarkeit, die sich über die Ansteckungslogik konzeptualisieren lassen. Sprachkontaminationen (etwa die sich transformierende Namensgravur auf Alkmenes Diadem, das Anagramm Nicolo = Colino) werden hier zum verräterischen Signum einer parasitären Identitätsuntergrabung. Zudem erweist sich in vielen Erzählungen, z.B. in ›Das Erdbeben in Chili‹ (1807) und ›Die Verlobung in St. Domingo‹ (1811) sowie in den bereits erwähnten Dramen ›Die Familie Schroffenstein‹ und ›Die Hermannsschlacht‹ das eskalative Reden über Gewalt als ähnlich ansteckend wie die masendynamische und -psychotische Gewalt selbst. Der vorliegende Aufsatz will hingegen jüngeren, systemtheoretischen Forschungsansätzen folgen, die den Ansteckungsgedanken

Kleist im ›Guiskard‹-Fragment das einerseits dynamisierende, andererseits destruktive Moment von Kommunikationsstörungen als krankmachend darstellt, greift er Themen der späteren Medien- und Kommunikationstheorie voraus.<sup>8</sup> Dabei rückt seine literarische Adaption ›ansteckender‹ Gerüchte ab von einem immunologisch inspirierten Katharsismodell der Goethezeit, wie es Cornelia Zumbusch beschrieben hat.<sup>9</sup> Vielmehr zeigen Kleists Texte, wie die medientechnische Funktionslogik des ›ansteckenden‹ Gerüchts ihre ästhetische Entsprechung in einer Poetik des Zufalls, einer Poetik ›ohne Impfschutz‹ finden muss.

## II.

Die Verbindung von Gerücht und Krankheit ist maßgeblich über die Ansteckungs-metapher bestimmt. Das Gerücht gilt zum einen als ›ansteckend‹, weil es als ein mündliches Medium entstellter und entstellender Rede begriffen wird. Soziale und körperliche Austauschprozesse, die Kommunikation und Krankheitserreger scheinbar unkontrolliert und massenhaft zirkulieren lassen, werden somit gleichermaßen zu einer Gefahrenquelle stilisiert. Zum anderen wird Gerüchtekommunikation mit somatischen Prozessen assoziiert, weil vor allem nonverbale Kommunikationsformen Gerüchte auslösen. Der Körper wird demnach zu einem Zeichen, das es zu deuten gilt und dessen Symptomssprache zu Fehlinterpretationen veranlasst.<sup>10</sup>

Im Zuge der wissenschaftlichen Erschließung des zentralen Nervensystems und in Verbindung mit dem populärwissenschaftlichen »Modediskurs«<sup>11</sup> des animalischen Magnetismus um 1800 – von dem sich Kleist fasziniert zeigte<sup>12</sup> – beginnen

---

in der Verbreitung von unautorisierter Kommunikation und verdachtsgesteuerten Medien verorten.

8 Das Ansteckungsphänomen findet Einzug in die Kommunikations- und Medienwissenschaften, die das Gerücht einerseits als Störfaktor untersuchen, andererseits als nachrichtentechnisches Phänomen entpathologisieren wollen. Vgl. z.B. Michel Serres, *Der Parasit*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 2014; Georg Stanitzek, *Fama/Musenkette. Zwei klassische Probleme der Literaturwissenschaft mit ›den Medien‹*. In: Ders. und Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln 2001, S. 135–150; Brigitte Weingart, »Rumoritis«. Zur Modellierung von Massenkommunikation als Epidemie. In: Jürgen Brokoff u.a. (Hg.), *Die Kommunikation der Gerüchte*, Göttingen 2008, S. 278–299 sowie Olaf Briese, *Gerüchte als Ansteckung. Grenzen und Leistungen eines Kompositums*. In: Brokoff u.a. (Hg.), *Die Kommunikation der Gerüchte*, S. 252–277.

9 Vgl. Cornelia Zumbusch, *Die Immunität der Klassik*, Berlin 2014.

10 Vgl. z.B. Gudrun Debracher, *Die Rede der Seele über den Körper. Das ›commercium corporis et animae‹ bei Heinrich von Kleist*, Wien 2007.

11 Zumbusch, *Die Immunität der Klassik* (wie Anm. 9), S. 61.

12 Katharine Weder analysiert, wie Kleist Züge eines physikalischen Gesundheitsbegriffs zum ästhetischen Modell und Mittel der Figurenzeichnung verarbeite, insofern ein kranker Körper, der an Elektrizitätsüberschuss oder -mangel leide, durch Formen der Kontaktaufnahme gesunden könne. Unter dem Zeichen der Verteilungselektrizität beeinflussten sich Energiehaushalt der Figuren und ihr Beziehungsverhältnis zur Umwelt wechselseitig.

sich medien- und medizinanthropologische Modelle wechselseitig zu beeinflussen. So fungierte etwa der 1809 von dem Hirnanatomen Thomas Soemmerring entwickelte Telegraph als Metapher für die Beschreibung neuronaler Verknüpfungen.<sup>13</sup> Einige Forschungsbeiträge erkennen hier einen Zusammenhang zwischen dem zunehmenden Interesse an neurologischen Prozessen und der Ausweitung elektrotechnischer Übertragungsmodelle: Das Verhältnis von Reiz und Organismus wurde analog zum Verhältnis von Sender und Empfänger im Kommunikationsmodell konzipiert.<sup>14</sup> Das neuronale Körpermodell steht für eine Kommunikation, die nicht an Körpergrenzen endet, denn Voraussetzung für die innerkörperliche Informationsverarbeitung ist die Reaktionsfähigkeit auf äußere Reize – und umgekehrt.<sup>15</sup> Vor diesem Hintergrund hat Cornelia Zumbusch aufgezeigt, wie eine immunologisch inspirierte Ästhetik in der Weimarer Klassik Formen von Affektkontrolle und »gesunder« Leidenschaftskontrolle hervorbringt.<sup>16</sup> Nach Zumbusch erhält die medizinische Idee von Immunität ihren Anstoß von der Pockenimpfung, die man im 18. Jahrhundert in Europa zu erproben beginnt. Sie inspiriert Schiller und Goethe zu einer Neumodellierung der Katharsis, die darin besteht, dass Affekte nicht nur Krankheitsursache, sondern auch Heilmittel sein können, ganz im Sinne der Inokulation – das absichtliche Einbringen von Krankheitserregern in einen Organismus – die eine pathologische Reaktion provoziert, um den Körper von Krankheit zu befreien. Schiller überträgt diese Poetik der Prävention auf das Pathetische in der theatralen Darstellung.<sup>17</sup> Konkret soll mithilfe der theatralischen Als-ob-Situation, erstens, eine Affekttransformation erprobt werden und zwar vom »(Mit-)Leiden in eine erhabene Rührung« und zweitens, dieses erhabene Gefühl dann zu einem jederzeit verfügbaren Selbstbezug gesteigert werden, sodass im Ernstfall auch das eigene Leiden aus der Perspektive eines Zuschauenden betrachtet werden könne.<sup>18</sup> Zudem

---

Vgl. Katharine Weder, Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus, Göttingen 2008, S. 129. Zur Magnetismus-Rezeption bei Kleist vgl. auch Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann (Hg.), Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800, Würzburg 2004.

13 Vgl. Philipp Sarasin, Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914, Frankfurt a.M. 2001, S. 351–353.

14 Vgl. z.B. Sarasin, Reizbare Maschinen (wie Anm. 13) sowie Albrecht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999, S. 52f.

15 Vgl. Daniela Watzke, Hirnanatomische Grundlagen der Reizleitung und die »bewusstlose Sensibilität« im Werk des Hallenser Klinikers Johann Christian Reil. In: Jörn Steigerwald und dies. (Hg.), Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680–1830), Würzburg 2003, S. 248–267, hier S. 252f.

16 Vgl. Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 10.

17 Vgl. Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), insbesondere S. 110–130. Zum Ansteckungsbegriff im theatertheoretischen Kontext vgl. auch Erika Fischer-Lichte, Zuschauen als Ansteckung. In: Mirjam Schaub und Nicola Suthor (Hg.), Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips, München 2005, S. 35–50.

18 Vgl. Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 129f., zu Schillers Abhandlung »Über das Erhabene« (1801). Zumbusch nennt als ein Beispiel die Opferszenen in Schillers Tragödie »Don Karlos, Infant von Spanien« (1787): Hier bedeutet das Selbstopfer

identifiziert Zumbusch Schillers Interpretation des Chors als immunologischen Katalysator des Pathetisch-Erhabenen.<sup>19</sup> Gerade weil der Chor in der Tragödie illusionsstörend, identifikationsverhindernd und distanzierend wirke,<sup>20</sup> stehe er bei Schiller »im Dienst eines Autonomieprogramms, in dem die Freiheit der Kunst als hygienische Abschottung gegen äußere Einflüsse imaginiert wird.«<sup>21</sup> Der Chor leistet also einer immunologischen Programmatik Vorschub, die das Kunstwerk als ein »sorgsam gegen außen abgeschirmtes, von Zwecken, Nutzen und Reizen reingehaltenes Gebilde imaginiert.«<sup>22</sup> Zumbusch stellt fest, die Impfung als Prophylaxe werde nicht nur zum Modell für die Ästhetikvorstellungen der Weimarer Klassik, sie avanciere darüber hinaus zum politischen Krisenoperator – denn sie bewährt sich als Kontroll- und Steuerungsmechanismus einer als kontingent begriffenen Lebenswirklichkeit – und damit zur Grundlage sozialer Systeme im Übergang zur biopolitischen Moderne.<sup>23</sup>

### III.

Das Prinzip der medizinischen und ästhetischen Inokulation besteht darin, sich etwas in abgeschwächter Form zuzufügen, was eigentlich abzuwehren wäre, um für den Ernstfall vorbereitet zu sein. Es beschreibt also einen Fall kontrollierter Ansteckung, »Selbstkontamination.«<sup>24</sup> Was aber passiert in einem Szenario ohne Impfstoff, in dem allein die »morbide Spontaneität«<sup>25</sup> über Gesundheit oder Krankheit entscheidet, im übertragenen Sinne: wenn der Zufall Intention und Ereignis

---

des Marquis de Posas eine sowohl für Karlos als auch für das Publikum bestimmte »Inokulation des unvermeidlichen Schicksals« (Friedrich Schiller, Über das Erhabene. In: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, Frankfurt a.M. 1992, Bd. 8, hg. von Rolf-Peter Janz, S. 822–840, hier S. 837). Posas idealistische Schwärmerei, die »gute« Leidenschaft für das Politische, heilt Karlos' pathologische Melancholie, die »schlechte« Leidenschaft für seine Stiefmutter. Posas Tod lässt also Karlos innerlich reifen: Er muss zunächst zum Zuschauer einer Selbstopferung werden, um sich dann selbst opfern zu können. Die Zuschauenden sollen wiederum nicht (nur) das Opfer bemitleiden, sondern das Erhabene der Handlung bewundern. Vgl. bei Zumbusch insbesondere S. 162–166, 170–175.

19 Vgl. Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 220.

20 Vgl. Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 215, zu Schillers Abhandlung »Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie« (1803), S. 281.

21 Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 216.

22 Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 12.

23 Vgl. Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 16f.; Michel Foucault, Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977/78, aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann, hg. von Michel Sennelart, Frankfurt a.M. 2004, S. 25 sowie Niklas Luhmann, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M. 1984, S. 507.

24 Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 363.

25 Bruno Latour, Krieg und Frieden. Starke Mikroben – schwache Hygieniker. In: Philipp Sarasin u.a. (Hg.), Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870–1920, Berlin 2006, S. 111–175, hier S. 139.

entkoppelt? Bruno Latour hat die These aufgestellt, dass zwischen Absicht und Handlung immer ein *tertium quid*, ein unbestimmbares Drittes und undefinierbares Etwas trete.<sup>26</sup> Das Zwischentreten des *tertium quid* in ein Interaktionsverhältnis bezeichnet er als willkürlich. Es fassbar zu machen, würde bedeuten, auf alle denkbaren Einflussfaktoren zugleich einzuwirken und dabei noch hinter das augenscheinliche soziale Beziehungsgeflecht von Mensch zu Mensch zurückzugehen – denn überall intervenierten und agierten auch die Mikroben.<sup>27</sup> Unschwer lassen sich hier Mikroben als Medien identifizieren. Das Kontagium teilt sich selbst mit<sup>28</sup> – »the medium is the message«. <sup>29</sup> Das Modell ›Ansteckung‹ leistet somit im Gegenzug zum Programm der klassischen Immunität einer medienontologischen Theorie Vorschub, indem es für eine unkontrollierte, autonome Übertragung steht. Nicht das absichtliche Einbringen eines Fremdpartikels bestimmt die ästhetische Haltung, sondern die Reaktion auf sein unvorhersehbares Eindringen.

Kontamination bedeutet Verwandlung, eine Verwischung von Selbst- und Fremdbezug. Dies wird nicht nur deutlich an der Funktionsweise des biologischen Virus, das in eine fremde Zelle eindringt und sein Überleben durch Informationsaustausch sichert.<sup>30</sup> So steht der Kontaminationseffekt in der pragmatischen Linguistik für Versprecher, bei denen Wort- oder Satzteile falsch zusammengefügt werden; in der Psychiatrie für die Herstellung von Neologismen durch Wortvermischung und in der Philologie für eine Mischtextedition, wie Brigitte Weingart rekonstruiert hat.<sup>31</sup> Weingart benennt als gemeinsames, latentes Ziel der Verfahren die Störung einer verlustfreien Übertragung durch Einführung von Kontingenz.<sup>32</sup> Kontamination stört die unmittelbare Verständigung (sie geht damit also auch über das Modell universeller Sympathie hinaus), sie macht eine Nachricht aber auch nicht unbrauchbar, sondern lässt Kommunikation überhaupt erst geschehen. Diesen Ansatz verfolgt auch Michel Serres, der sich gegen die klassische lineare Form des Dialogs wendet und stattdessen ein Übertragungsmodell für eine pluralistische Welt konzeptualisiert, in der permanent Nachrichten zirkulieren und unendlich viele Akteure miteinander in Beziehung treten können.<sup>33</sup> Diese Theorie muss die Anwesenheit eines als Parasiten bezeichneten Dritten – eines *tertium quid* – immer schon mit einbeziehen.<sup>34</sup> So kalkuliert Serres' Kommunikationsmodell den Einschluss eines

26 Vgl. Latour, Krieg und Frieden (wie Anm. 25), S. 140.

27 Vgl. Latour, Krieg und Frieden (wie Anm. 25), S. 143.

28 Vgl. Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 59, 71.

29 Marshall McLuhan, Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1964, S. 7.

30 Vgl. Sybille Krämer, Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt a.M. 2008, S. 145.

31 Vgl. Brigitte Weingart, Kommunikation, Kontamination und epidemische Ausbreitung. Einleitung. In: Brokoff u.a. (Hg.), Die Kommunikation der Gerüchte (wie Anm. 8), S. 241–250, hier S. 246.

32 Vgl. Brigitte Weingart, Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS, Frankfurt a.M. 2002, S. 90, 99.

33 Vgl. Serres, Der Parasit (wie Anm. 8), insbesondere S. 55, 217.

34 Etymologisch lässt sich die Bezeichnung ›Parasit‹ zurückführen auf ›Parasitus‹ im Lateinischen und ›Parasitos‹ im Griechischen, was ›Tischgast‹ oder ›eingeladener Mitesser‹

Parasiten immer schon mit ein, geht also von einer strategischen Öffnung sozialer Systeme für Störungen aus.

Auch in Kleists Essay ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ (1805/06) erscheint der Sprechende nicht mehr als Souverän, nicht mehr als legitimer Urheber seiner eigenen Rede, sondern der Kommunikation eignet selbst eine sich medial verselbständigende Materialität, wie schon Dominik Paß ausgeführt hat.<sup>35</sup> Dabei sind es, erstens, Kontaminationen, die eine spontane Ideenbildung ermöglichen:

Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen. (DKV III, 535)

Zweitens knüpft Kleist die Spontaneität in der Rede an die unmittelbare – ansteckende – Präsenz eines störenden Gegenübers:

Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestrenktes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt. (DKV III, 535f.)

Denn etwas ganz anderes sei es, »wenn der Geist schon, vor aller Rede, mit dem Gedanken fertig ist. Denn dann muß er bei seiner bloßen Ausdrückung zurückbleiben, und dies Geschäft, weit entfernt ihn zu erregen, hat vielmehr keine andere Wirkung, als ihn von seiner Erregung abzuspannen.« (DKV III, 538)

---

bedeutet. Der Begriff setzt sich zusammen aus der Vorsilbe ›para‹ – ›benachbart/daneben/abgesetzt von‹ und ›sitos‹, was ›gesetzt/situiert‹ bedeuten kann, aber auch ›Nahrung‹, wobei dem ›para‹ die Konnotation von Abweichung und Störung innewohnt. Die Kombination beider Silben bedeutet dann einen geringfügigen Abstand von Nahrung – die immer an einen Wirt gekoppelt ist, mit dem der Parasit in ein Beziehungsverhältnis treten muss. Vgl. Art. Parasitos. In: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Bd. 36, hg. von Konrad Ziegler, Stuttgart 1949, S. 1381–1404, hier S. 1381f.

35 In Anlehnung an Kleists Essay überträgt Paß das Potenzial einer systemtheoretischen Lektüre auf dessen literarische Texte: Hier sei die Rede nicht Effekt der *inventio*, der Figuration auf Darstellungsebene, sondern gehe ihr voraus, und diese Differenz werde gerade zur Bedingung einer beobachtenden Lektüre, die jene noch ›unfertigen‹ Gedanken als sich transformierend wahrnehme. Das Medium der Sprache aktualisiert sich nicht supplementär am Bewusstsein, sondern das Bewusstsein aktualisiert sich am Medium, und das Denken orientiert sich beinahe simultan am Sprechen, weswegen die eigene, externalisierte Rede als (beobachtendes) Medium des Bewusstseins identifiziert werden kann. Vgl. Dominik Paß, Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken bei Kleist. In: KJb 2003, 107–136, hier 111–115, 117f., 121–123, 127–130.

Kleist zieht also die Improvisation, das intuitive Stocken, die lebhaftige Verwirrung und den unfertigen Gedanken einer Kommunikations-Prophylaxe vor, selbst in Prüfungssituationen:

Hier aber, wo diese Vorbereitung des Gemüts gänzlich fehlt, sieht man sie [die Prüflinge, L.L.] stocken, und nur ein unverständiger Examinator wird daraus schließen daß sie nicht *wissen*. Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß. (DKV III, 540)

Für Kleist liegt der Ursprung von Kreativität nicht im autonomen Subjekt, sondern in der autonomen Rede, die aber Risikobereitschaft erfordert: für Störungen und Irritationen, für das Unvorhersehbare und Zufällige.<sup>36</sup> Damit bricht Kleist sowohl mit dem Selbstverständnis aufklärerischen Denkens, das auf Totalität und Abgeschlossenheit abzielt, als auch mit der klassischen Ästhetik, wonach eine Autonomie des Zufälligen nur den Autonomieverlust des Subjekts bedeuten kann.

#### IV.

Kleists Fragment aus dem Trauerspiel ›Robert Guiskard, Herzog der Normänner‹ erscheint 1808 in der von ihm und Adam Müller herausgegebenen Literaturzeitschrift ›Phöbus‹. Die Ausgangssituation im Drama ist eine Belagerung Konstantinopels durch die Normannen, angeführt von Robert Guiskard, als im Lager die Pest ausbricht. Das Volk der Normannen ist in Aufruhr und versucht Guiskard davon zu überzeugen, abzurücken, bis das Gerücht entfacht wird, er selbst habe sich angesteckt. Die Prinzen Abälard, Guiskards Neffe, und Robert, sein Sohn, nutzen derweil den Aufruhr, um einen Streit über die Erbfolge auszutragen, wobei besonders Abälard die Gerüchtekommunikation zu seinem Vorteil macht.<sup>37</sup> Denn eigentlich hätte ihm

---

36 So begreift Günter Blamberger Kleists Kreativitätslehre in der ›Verfertigung‹ auch als Medientheorie. Vgl. Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 165–169. In diesem Zusammenhang hat Torsten Hahn herausgestellt, dass bei Kleist Kommunikation erst durch die Störung ihrer medialen Kanäle gelingt. Somit werde die Wirkung von Steuerungsmedien neutralisiert und strategische Planbarkeit und rationale Entscheidungsfindung ausgehebelt. In der literarischen Umsetzung baut Kommunikation dann nicht mehr aufeinander auf, sondern relativiert sich antithetisch in der fortwährenden Generierung von Gegenrede. Vgl. Torsten Hahn, Rauschen, Gerücht und Gegensinn. Nachrichtenübermittlung in Heinrich von Kleists ›Robert Guiskard. In: Ders., Erich Kleinschmidt und Nicolas Pethes (Hg.), Kontingenz und Steuerung. Literatur als Gesellschaftsexperiment 1750–1830, Würzburg 2004, S. 101–122, hier S. 103.

37 Vgl. hierzu z.B. Torsten Hahn, ›Du Retter in der Not‹. Akklamation in ›Robert Guiskard. Herzog der Normänner‹. In: KJb 2011, 49–65, hier 58. Zum Rechtsstreit in ›Robert Guiskard‹ vgl. Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie, München 2007, S. 381 sowie Bernhard Greiner, ›Die große Lücke in unserer dermaligen Literatur auszufüllen‹. Kleists unausführbare Tragödie Robert Guiskard. In: Paul Michael Lützeler und David Pan (Hg.), Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, Würzburg 2001, S. 135–150, hier S. 139.

und nicht Guiskard die Normannenkrone zugestanden. Die Königsgenealogie ist durch diesen illegitimen Akt der Machtergreifung (der außerhalb der dramatischen Handlung liegt) korrumpiert, und nun ist fraglich, ob sie ›zurückkorrigiert‹ werden kann, also ob Abälard Guiskard ablöst oder ob dem Erbrecht gemäß Robert dessen Nachfolge antritt. So entwickelt sich das anfängliche Anliegen des Volks, von Konstantinopel abzurücken und der Pest auszuweichen über die Angst vor einer wahrscheinlichen Ansteckung Guiskards bis zum Machtkampf, der mit Worten ausgetragen wird und bei dem die Mobilisierung der Massen eine Rolle spielt.

Kleists ›Guiskard‹-Interpretation inszeniert (Kommunikations-)Störungen von Beginn an als ein Rauschen und Raunen der Massen.<sup>38</sup> So ist der erste Auftritt dem Volk gewidmet, das sich als pervertierte Ausprägung des klassischen Chors durch apokalyptische Selbststilisierungen und Beschwörungen Gewicht verleiht. Im Unterschied zum Chor der antiken Tragödie tritt das Volk hier nicht als neutraler Kommentator auf,<sup>39</sup> sondern als angestempörtes »Heereswog« und »erschrockne[ ] Scharen« und schürt Panik: Die Hölle habe die Seuche geschickt und würde selbst Guiskard, den »Furchtlos-Trotzenden«, bald dahinraffen, »[w]enn er nicht weicht« (DKV I, Vs. 27–30). Helena charakterisiert wiederum das Volk als ein angst-einflößendes Kollektiv: vielzünftig (»Was treibt mit soviel Zungen euch [...]?«, DKV I, Vs. 64) und vielköpfig (»Ein Volk, in soviel Häuptern rings versammelt«, DKV I, Vs. 104), »von allen Hügeln rauschend niederström[en]d« (DKV I, Vs. 63), »einem Meere gleich, wenn es auch ruht,/Und immer rauschet seiner Wellen Schlag« (DKV I, Vs. 105f.). Die Stilisierung der Seuche zum Antichristen wird auf das Volk selbst zurückgewendet: das Volk als Seuche. In seiner Charakteristik als vielstimmiger Akteur erinnert der Chor zudem an die mythologische Figur der ›Fama‹, wie sie bildlich in Vergils ›Aeneis‹ in Erscheinung tritt, nämlich als ein »Ungeheuer, schrecklich, unmenschlich groß, an dem so viele Federn sind, so viele wachsamen Augen sind darunter – so viele Zungen, ebenso viele Münder ertönen, so viele Ohren spitzt sie.«<sup>40</sup> Im ›Guiskard‹-Fragment erweist sich der Chor von Beginn an als Konterpart zu einem als immunologischen Schutzwall imaginierten Gebilde. Der Chor befreit nicht von Störfaktoren (Kommunikationsschwierigkeiten, Aufruhr, metaphorische Hypertrophie), er zeigt sich als äußerst störanfällig und stört selbst,<sup>41</sup> nämlich die Machtinszenierungen der Königsfamilie, das Vertrauen in das System, aber zunächst: Guiskards Regeneration, habe er doch »drei schweiß-erfüllte Nächte/Auf offnem Seuchenfelde zugebracht«, so Helena (DKV I, Vs. 78f.).

38 Vgl. Torsten Hahn, Auferstehungslos. Absolute Ausnahme und Apokalypse in Kleists Drama ›Robert Guiskard. Herzog der Normänner. In: Nicolas Pethes (Hg.), Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011, S. 2–141, hier S. 110f.

39 Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 36), S. 190.

40 Zu Vergils Fama-Modellierung in der Aeneis IV, 173–194 vgl. Jürgen Brokoff, Fama: Gerücht und Form. Einleitung. In: Ders. u. a. (Hg.), Die Kommunikation der Gerüchte (wie Anm. 8), S. 17–23, hier S. 17 sowie Dorothee Gall, Monstrum horrendum ingens. Konzeptionen der ›fama‹ in der griechischen und römischen Literatur. In: Brokoff u. a. (Hg.), Die Kommunikation der Gerüchte (wie Anm. 8), S. 24–43, hier S. 25, 31.

41 Vgl. Hahn, Das schwarze Unternehmen (wie Anm. 6), S. 316.



eben *angesteckt*. Und in epidemischen Zeiten engt sich der Verweisungshorizont ein: Der Ansteckungsbegriff wird zur unmittelbaren Chiffre der grassierenden Seuche. Zudem suggeriert das Angestecktsein, dass das Schlimmste noch bevorsteht, einen Schockmoment der Erkenntnis bei gleichzeitiger Ungewissheit, wann und wie die Krankheit ausbrechen wird, wohingegen die Krankheit selbst auch immer Formen des Umgangs und sei es nur der Akzeptanz offenbart. Aber die Ansteckung selbst ist irreversibel.

Das Gerücht des Normannen wird wiederum von Abälard bestätigt, wobei auch er dessen letzten Schluss verschweigt, den er den Rezipienten seiner Rede überlässt:

ABÄLARD [...]

*zum Volk gewandt:* Der Guiskard fühlt sich krank.

DER GREIS *erschrocken:*

Beim großen Gott des Himmels und der Erde,  
Hat er die Pest?

ABÄLARD Das nicht. Das fürcht' ich nicht. –

Obschon der Arzt Besorgnis äußert: ja. (DKV I, Vs. 325–329)

Als die Männer beginnen, Abälard nach Krankheitssymptomen auszufragen, muss der Prinz nicht mal lügen oder übertreiben, um Guiskard krank zu sprechen. Es genügt, dessen widersprüchliche Rede zu zitieren oder sie zumindest widersinnig erscheinen zu lassen:

DER GREIS *zu Abälard, mit erhobenen Händen:*

Nein, sprich! Ist's wahr? – – Du Bote des Verderbens!  
Hat ihn die Seuche wirklich angesteckt? –

ABÄLARD *von dem Hügel herabsteigend:*

Ich sagt' es euch, gewiß ist es noch nicht.  
Denn weil's kein andres sichres Zeichen gibt  
Als nur den schnellen Tod, so leugnet er's,  
Ihr kennt ihn, wird's im Tode leugnen noch.  
Jedoch dem Arzt, der Mutter ist's, der Tochter,  
Dem Sohne selbst, ihr seht's, unzweifelhaft.

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

DER ERSTE KRIEGER

Fühlt er sein Innerstes erhitzt?

DER ZWEITE Und Durst?

DER GREIS Fühlt er sich kraftlos? Das erled'ge erst.

ABÄLARD – Noch eben, da er auf dem Teppich lag,  
Trat ich zu ihm und sprach: Wie geht's dir, Guiskard?  
Drauf er: »Ei nun«, erwidert' er, »erträglich! –  
Obschon ich die Giganten rufen möchte,  
Um diese kleine Hand hier zu bewegen.«  
Er sprach: »dem Ätna wedelst du, laß sein!«  
Als ihm von fern, mit einer Reiherfeder,  
Die Herzogin den Busen fächelte;

Und als die Kaiserin, mit feuchtem Blick,  
Ihm einen Becher brachte, und ihn fragte,  
Ob er auch trinken woll'? antwortet' er:  
»Die Dardanellen, liebes Kind!« und trank. (DKV I, Vs. 336–358)

Gewiss sei noch nichts – außer, dass *allen anderen* Guiskards Krankheit sicher schiene. Das Gerücht mag sich gegen den Einzelnen richten, die Erwähnung weiterer Personen und Beziehungskonstellationen eröffnet neue Anschlussmöglichkeiten und erweitert den Interpretationsspielraum des Gesagten. Das Gerücht wird so mit jedem Zwischenträger weiter beladen. Wie üblich in der Gerüchtekommunikation und wie bereits bei dem Wache haltenden Normannen zu beobachten war, treten die Akteure also nicht als souveräne Sprecher in Erscheinung, denn das Gerücht kennt keine souveränen Sprecher. Ein kontingentes Sprechen und unsichere Zukunftsprognosen ermöglichen eine flexible Haltung zum Gesagten, je nachdem wie die Stimmung sich entwickelt und wie der Rezipient das Gesagte interpretiert. Besonders deutlich wird dies, wenn Abälard noch eine weitere Information in die Gerüchtekommunikation inkludiert. Guiskard verfolgt nämlich die Absicht, sich anlässlich der Eroberung Konstantinopels selbst zum Herrscher des byzantinischen Reichs zu machen, was Abälard folgendermaßen kommentiert: »Kurz, wenn die Nacht ihn lebend trifft, ihr Männer/Das Rasende, ihr sollt es sehn, vollstreckt sich/Und einen Hauptsturm ordnet er noch an.« (DKV I, Vs. 373–375). Dieses Ansinnen erscheint vor dem Hintergrund einer wahrscheinlichen Pesterkrankung natürlich vollends absurd. Durch die vorangestellte Schilderung des schlechten Gesundheitszustands und die konjunktivischen ›Wenn‹-Formulierungen stellt Abälard Guiskards Pläne als unwahrscheinlich dar. Und dass die Motive des ›Rasenden‹ und eines ›Hauptsturms‹ an dieser Stelle wirklich positiv besetzt sein sollen, erscheint zweifelhaft in einer massenpsychotisch imaginierten Endzeitstimmung, in der das Volk mit Metaphern des Wütens, Rauschens und Stürmens die nahende Apokalypse beschreibt.

Eine andere Nachricht, diesmal von Robert, markiert einen Wendepunkt im Geschehen: Guiskard wird sich augenblicklich dem Volk zeigen. Zunächst wird er von einem ausschauenden »Knaben« angekündigt, was die Spannung des Volks noch schürt. Nicht unerwähnt bleibt, dass er in voller Kampfmontur auftritt (»Der hohen Brust legt er den Panzer um!/Dem breiten Schulternpaar das Gnadenkettlein!/Dem weitgewölbten Haupt drückt er, mit Kraft, /den mächtig-wankend-hohen Helmbusch auf!«, DKV I, Vs. 403–405) – als müsse er sich rüsten für, *immunisieren gegen* ein weiteres Gefecht, das ihm bevorsteht: Guiskards tatsächliches Erscheinen gleicht einem Triumphzug; er wird vom Volk bejubelt wie nach einer gewonnenen Schlacht. Armin wird nun aufgefordert, das Anliegen »schnell«, »kurz und bündig« (DKV I, Vs. 421, 480, 482) vorzubringen. Aber die ursprüngliche Intention, die dem Drängen nach Guiskard zugrunde lag, hat sich gewandelt; nicht mehr das Drängen des Volks nach Rückzug, sondern die Angst um Guiskard kommt jetzt zur Sprache, was alle Aufmerksamkeit auf das zu Verbergende zieht:

DER GREIS

[...]

Von nichts Geringerm, als dem rasenden  
Gerücht, daß ich's nur ganz dir anvertraue,  
Du, Guiskard, seist vom Pesthauch angeweht –!

GUISKARD *lachend*:

Vom Pesthauch angeweht! Ihr seid wohl toll, ihr  
Ob ich wie einer ausseh', der die Pest hat?  
Der ich in Lebensfüll' hier vor euch stehe?  
Der seiner Glieder jegliches beherrscht?  
Dess' reine Stimme aus der freien Brust,  
Gleich dem Geläut der Glocken, euch umhallt?  
Das läßt der Angesteckte bleiben, das!

[...]

– Zwar trifft sich's seltsam just, an diesem Tage,  
Daß ich so *lebhaft* mich nicht fühl', als sonst:  
Doch nicht unpäßlich möcht' ich nennen das,  
Vielwen'ger pestkrank! [...]

DER GREIS So sagst du –?

GUISKARD *ihn unterbrechend*:

S' ist der Red' nicht wert, sag' ich!  
(DKV I, Vs. 434–460)

Auffällig erscheint Guiskards stockende Sprache, ungebunden, parataktisch, mit syntaktischen Fehlern, diversen Apostrophen und ungelenken Doppelungen und Nachschüben.<sup>42</sup> Hinzu kommen die argumentativen Widersprüche, die Guiskards Bedrängnis verraten: Ob er wie einer aussehe, der die Pest habe, fragt er – besseren Wissens, da ihn das Volk ja lange Zeit gar nicht zu Gesicht bekommen hatte und sich erst so das Gerücht seinen Weg bahnen konnte; erst spricht er von »Lebensfüll«, dann fühlt er sich doch nicht »so *lebhaft*«, will diesen Zustand aber weder »unpäßlich« noch gar »pestkrank« nennen. Aber was wäre denn streng genommen die negative Steigerung von nicht »so *lebhaft*«?

Die Kommunikationssituation besteht nun nicht in der Verkündung seiner imperialen Pläne, sondern nur noch darin, dass sich Guiskard von jeglichem Verdacht frei-sprechen muss. Schließlich kündigt eine zerstreute Geste<sup>43</sup> (*»Guiskard sieht sich*

42 Zur poetologischen Funktion des ›Stockens‹ bei Kleist vgl. auch Gerhard Neumann, *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers* (wie Anm. 7) sowie Hans Heinz Holz, *Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil* Heinrich von Kleists, Frankfurt a.M. 1962.

43 Zu Kleists »schreiblogische[r] Zerstreunungsmetaphorik« vgl. Martin Roussel, *Zerstreunungen. Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹ im ethologischen Kontext*. In: *KJb* 2007, 61–93, insbesondere 67f. Auch Kai van Eikels hat analysiert, wie bei Kleist Momente der Zerstretheit in einen größeren poetologischen Funktionsrahmen eingebettet sind. Vgl. Kai van Eikels, *Politik der starken Abhängigkeiten. Kleists Stumpfheitslehre*. In: *KJb* 2011, 110–133.

um, der Greis stockt,« DKV I, vor Vs. 486) einen Schwächeanfall an, entlarvend wird sie durch Armins Stocken und die besorgten Reaktionen seiner Familie, die sich nur mehr in hilflosen Fragen, in Ellipsen und Aposiopesen zu äußern vermag:

DIE HERZOGIN *leise*:

Willst du –?

ROBERT Begehrt du –?

ABÄLARD Fehlt dir?

DIE HERZOGIN Gott im Himmel!

ABÄLARD Was ist?

ROBERT Was hast du?

DIE HERZOGIN Guiskard! Sprich ein Wort!

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

GUISKARD *indem er sich sanft niederläßt, halblaut:*

Mein liebes Kind! –

Was also gibt's, Armin? (DKV I, Vs. 487–489)

Die Herzogin schiebt Guiskard nun eine Heerpauke unter, worauf er sich stützen kann. Die zärtliche und doch peinlich anmutende Geste lässt ihn wie einen pflegebedürftigen Greis wirken, der aller militärischen Vitalität beraubt ist. Arnim nutzt die Situation, um Guiskards Schwäche in einem apokalyptischen Zerrspiegel zu zeichnen (vgl. DKV I, Vs. 493–515).<sup>44</sup> In seiner Rede verweist die »Siegessägöttin« (DKV I, Vs. 498) als Braut, der Guiskard »die Arme schon/[e]ntgegenstreck[t]« (DKV I, Vs. 496f.) und »die ihm naht« (DKV I, Vs. 515) auf die Eroberung Konstantinopels. Doch dann tritt ihm die Seuche in den Weg, die, selbst wenn sie Guiskard noch nicht berührt haben sollte, das »Mark« seiner »Lenden« (DKV I, Vs. 501), sein Volk vergiftet. Suggestiv beschwört Arnim die apokalyptische Vision des »Hingestreckt[en]« (DKV I, Vs. 505) herauf: eine rasende Bestie, für die es nach der Infizierung keine Rettung mehr gibt und die ihren Mitmenschen »entgegenwü-  
te[t]« (DKV I, Vs. 515). So entwirft Arnim nicht nur das Kontinuum einer sich unnachgiebig verschlimmernden Krankheit, sondern auch ein Szenario wechselseitiger Ansteckung, das noch augenfälliger scheint, werden Anfang und »Ende« des Fragments miteinander verglichen: Hatte die apokalyptische Rede des Volkes zu Beginn noch die Seuche selbst als wütend personifiziert, verlagert Arnim den Ausnahmezustand der Krankheit auf den Einzelnen und macht das angesteckte Opfer zum ansteckenden Täter. So analysiert Hahn, dass die Rede die Krankheit zu einer »Infektion der familiären Bindungen« mache.<sup>45</sup> Und tatsächlich fällt, unmittelbar nachdem Arnim mit seinen Schreckensszenarien endet, die Herzogin in Ohnmacht, entweder weil sie sich als Braut und in Guiskard den Wütenden erkannt hat – oder

44 Vgl. Hahn, Auferstehungslos (wie Anm. 38), S. 117. Hahn schreibt, »[i]m Gegensatz zu der ganz dem Kontingenzraum der Sprache ausgelieferten Krankheitsdiagnostik« konstruiere »Arnim am Schluß des Stückes eine Nachricht über die Pest, die keine Einwände zulässt und ein Krankheitsbild von so apokalyptischen und unzweifelhaften Ausmaßen liefert, daß Guiskards Gemahlin »angesteckt« niedersinke.

45 Vgl. Hahn, »Du Retter in der Not« (wie Anm. 37), S. 54.

weil sie bereits selbst infiziert ist. Die Pest löst somit zum einen die innerfamiliären Machtverhältnisse und Bindungen auf, indem Guiskard in voller Kampfesmontur von der Tochter gestützt werden muss und mutmaßlich seine eigene Frau angesteckt hat. Zum anderen setzt die Pest Guiskards Immunität, die er als personifizierter Staatskörper hat, außer Kraft.<sup>46</sup> Er wird durch die Krankheit auf seinen sterblichen Körper zurückgeworfen und kann nicht mehr metaphorischer Vater seines Volkes sein.<sup>47</sup> Das Fragment bricht ab, als endlich das Anliegen des Volks vorgetragen wird: »Führ uns zurück, zurück, in's Vaterland!« (DKV I, Vs. 525) Gemäß der Ansteckungslogik muss eine Katharsis – zumindest für den Titelhelden – aber ausbleiben.

V.

Der flüchtige Moment, in dem Kleist Körpergesten und Kommunikation zusammenfallen lässt, ist also der Moment, in dem die Dramenhandlung abbricht und Fragment bleiben muss. Dabei stand angeblich nichts weniger als Sophokles' ›König Ödipus‹ Modell für das Stück über die historische Figur des Normannenherzogs Robert Guiscard, der im 11. Jahrhundert mit seiner Armee vor Konstantinopel zog und noch vor seiner Ankunft der Pest erlag.<sup>48</sup> So präsentiert Kleist einerseits den mittelalterlichen Stoff in einem »klassisch-griechischem Licht«, schreibt Gerhard Schulz.<sup>49</sup> Andererseits erscheint das tragische Potenzial des Stücks in Forschungskreisen äußerst strittig. Die ›Tragödie‹ sei weder in ihren politischen Implikationen hinreichend begründet noch manifestiere sich das Motiv der Pest als tragischer Indikator einer zurückliegenden Schuld.<sup>50</sup> Denn bei Kleist bleibt Guiskards Schuldfrage (die illegitime Machtergreifung) letztendlich unberücksichtigt. Zwar tragen die Prinzen ihren Streit um die Erbfolge aus, Guiskard selbst wird aber nicht für sein Vergehen, das außerhalb des Dramengeschehens liegt, zur Rechenschaft gezogen – zumal eine Bestrafung durch die Pest apokalyptischen Ausmaßes, wie Armin sie schildert, doch recht unverhältnismäßig wäre.<sup>51</sup> Die Verwicklung von

---

46 Hahn analysiert diesen Moment mit der politische Lehre Ernst Kantorowicz' von den zwei Körpern des Königs: »In der Schwäche reduziert sich Guiskards Doppelnatur aus Leib und Charisma auf den natürlichen Leib. Durch seine Gebrechlichkeit wird der reale Körper so dominant, daß sich das Charisma abbaut.« (Hahn, »Du Retter in der Not«, wie Anm. 37, S. 63f.) Die Seuche rafft somit nicht nur den physischen Körper des Königs dahin, sondern auch den politischen, denn in seinem Zustand sei es Guiskard weder möglich, die byzantinische Kaiserkrone zu erringen noch sein Volk zurück nach Italien zu führen.

47 Vgl. Hahn, Auferstehungslos (wie Anm. 38), S. 38.

48 Zu Quellen und historischem Hintergrund vgl. Hinrich C. Seeba, Kommentar. In: DKV I, 675–679.

49 Vgl. Schulz, Kleist (wie Anm. 37), S. 379f.

50 Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 36), S. 194f.; vgl. Schulz, Kleist (wie Anm. 37), S. 384.

51 Ein ähnlich eklatanter Fall von Unverhältnismäßigkeit findet sich in Kleists Erzählung ›Das Bettelweib von Locarno‹ (1810), in der der Marchese von einem Spuk heimgesucht

Macht und Krankheit kann demnach nur auf Zufälligkeiten zurückgeführt werden, womit Kleist zum einen der seit Aristoteles geforderten Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit im Handlungsaufbau der Tragödie widerspricht<sup>52</sup> und zum anderen die Gründe für historisches Scheitern auf ein banales Bakterium zusammenschumpfen lässt. Hinzu kommt, dass sich die poetische Ausgestaltung eines apokalyptischen Massensterbens als schwierig bis unmöglich erwiesen hätte.<sup>53</sup> Kleists ›unsichtbares Theater‹,<sup>54</sup> dem oft durch Mauerschau und (parasitäre) Botengänge zur (unsicheren) Erscheinung verholfen werden muss, verträgt sich nicht mit einem solchen Szenario.

Während Kleists mutmaßliche Hauptquelle, Karl Wilhelm Ferdinand von Funcks Aufsatz ›Robert Guiscard. Herzog von Apulien und Calabrien‹, der 1797 in Schillers Zeitschrift ›Die Horen‹ veröffentlicht wurde, stärker am Modell der antiken Tragödie angelehnt ist und den Helden bis zuletzt im stoischen Stehschritt das Seuchenfeld durchschreiten lässt,<sup>55</sup> scheinen Kleists Strukturprinzipien der ›trauernde[n] Akzeptanz des endlichen Daseins‹ – also das Einsehen der Krankheit, das sich in den strauchelnden Körpergesten andeutet – noch eher dem barocken Trauerspiel zu entsprechen, wie Ulrich Fülleborn analysiert.<sup>56</sup> Zugleich aber muss Fülleborn einräumen, dass über Kleists Formgedanken diesbezüglich zu wenig bekannt sei und es der\*die Lesende ebenso wenig mit einem Trauerspiel-Ende wie mit einer aristotelischen Katharsis zu tun bekomme.<sup>57</sup> Stattdessen findet die Infektionslogik Ausdruck in der unvollendeten und ins Kontingente weisende Form des Fragments. Denn vor dem Horizont eines kontagiösen Kommunikationsmodells musste die Vollendung des ›Guiskards‹ scheitern. Das Ansteckungsmoment treibt in seinem spekulierenden Alarmismus zwar die (Kommunikations-)Handlung voran (hier könnte Kleist seinen Strategien als Herausgeber der ›Berliner Abendblätter‹ vorausgegriffen haben), die Faktizität der Krankheit hingegen erweist sich als lähmender Faktor und muss auf eine nicht näher ausgestaltete Zukunftsebene verschoben werden. Infinite Infektionsketten würden das tragische Potenzial der Handlung ebenso

---

und in den Tod getrieben wird, weil er einer alten Bettlerin einen anderen Platz zuweist, als von ihr ausgewählt.

52 Bernhard Greiner schreibt, Kleist entwerfe hiermit eine Gegenlogik zur menschlichen Ratio, die sich mit dem Zufall als gestaltendem Prinzip nicht abfinden wolle. Vgl. Greiner, »Die große Lücke in unserer dermaligen Literatur auszufüllen« (wie Anm. 37), S. 139. Vgl. hierzu auch Hahn, Das schwarze Unternehmen (wie Anm. 6), S. 307f.

53 Vgl. Ulrich Fülleborn, Die frühen Dramen Heinrich von Kleists, Paderborn 2007, S. 55.

54 Vgl. hierzu z. B. Wolf Kittler, O Aphrodite! Das unsichtbare Theater in Kleists ›Penthesilea‹. In: KJb 2007, 120–132; Krassimira Kruschkova, Als tanzten sie nach Kleists Choreographie. Heinrich von Kleist, Antonin Artaud und das Theater der Gegenwart. In: KJb 2007, 183–194.

55 Vgl. Karl Wilhelm Ferdinand von Funck, Robert Guiscard. Herzog von Apulien und Calabrien. In: Die Horen 9 (1797), 3. Jahrgang, 1. Stück, S. 1–58; 2. Stück, S. 1–33; 3. Stück, S. 1–4; vollständig abgedruckt in BKA I/2, 39–98.

56 Vgl. Fülleborn, Die frühen Dramen Heinrich von Kleists (wie Anm. 53), S. 65.

57 Zum mutmaßlichen Agon zwischen Tragödie und Trauerspiel, die als Gattungsbezeichnungen aber um 1800 noch weitgehend synonym verwendet wurden, vgl. Fülleborn, Die frühen Dramen Heinrich von Kleists (wie Anm. 53), S. 57–69.

limitieren wie die andauernde Auslotung der Machtfrage, beides ist aber tief in der Kleist'schen Komposition des Stoffs verwurzelt. Selbst die Epidemie muss sich irgendwann in der Gewöhnung erschöpfen.

## VI.

Die Analyse des ›Guiskard‹-Fragments hat gezeigt, wie der Topos einer wechselseitigen Ansteckung die Handlung dynamisiert. Dabei sind unbedachte, zerstreute oder verstörte Gesten in einen größeren poetologischen Zusammenhang eingebettet und verweisen auf das zufällige Zusammenspiel von verbalen und non-verbalen Aktionen,<sup>58</sup> das im paranoiden Ansteckungsszenario besondere Relevanz gewinnt. Während das klassische immunologische Programm von einem selbstprojektiven Schutz ausgeht, wird hier ein permanenter und ungeschützter Fremdbezug ins Werk gesetzt, auf den es sich improvisatorisch einzustellen gilt. Kleist erhebt hier nicht das Ausgeliefertsein an den Zufall zum dramatischen Prinzip, sondern, dass sich Zufälle immer nur temporär – und immer wieder von Neuem – bannen lassen.

Vor dem entstehungsgeschichtlichen Hintergrund seiner Zeit stellt sich noch die Frage, inwieweit Kleist das ›Guiskard‹-Fragment ursprünglich als Napoleon-Drama konzipiert hatte. Während Gerhard Schulz sowohl in Napoleon als auch in Guiskard charismatische Usurpatoren der Macht sieht,<sup>59</sup> erinnert Günter Blamberger die Ansteckungs-Szenerie an Napoleons Belagerung und Eroberung von Jaffa im Zuge seines Ägyptenfeldzuges (1798–1801).<sup>60</sup> Hier entstanden Gerüchte, Napoleon hätte angeordnet, die Pestkranken seiner Armee durch ein Narkotikum töten zu lassen, um die Ansteckungsgefahr unter den Soldaten zu bannen. Das Propagandabild von Antoine-Jean Gros ›Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa‹ (1804) zeigt Napoleon hingegen in einer furchtlos-heroischen Geste: in der unmittelbaren Berührung eines Kranken, ohne Atemschutz und Handschuhe. Das Medium Bild suggeriert als Gegengeschichte zu den kursierenden Gerüchten die folgenden Schlüsse: Entweder Napoleon verfügt als souveräner Herrscher über Immunität. Oder: ›Verlässliche‹ Ansteckung – und im Gegenzug fixe Schutzmaßnahmen – gibt es gar nicht. Tatsächlich zeigen epidemiologische Beispiele, wie willkürlich und intermediär infektiöse Übertragungswege verlaufen können. Die epistemische Lücke, als die das Ansteckungsphänomen lange im pathologischen Diskurs klappte, geht einher mit seinem semantischen Überschuss als (binnenliterarischer) Kommunikationseffekt, der machtstrategisch nutzbar gemacht werden kann.

---

58 Vgl. van Eikels, Politik der starken Abhängigkeiten (wie Anm. 43).

59 Vgl. Schulz, Kleist (wie Anm. 37), S. 381.

60 Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 36), S. 190.



## Grenzen der Sprache und des Rechts

### Die (Un)Artikuliertheit in Kleists ›Michael Kohlhaas‹

Auch nach gut 200 Jahren bleibt Kleists ›Michael Kohlhaas‹ für seine Leser und Leserinnen fesselnd. Das Werk genießt anhaltende Aufmerksamkeit, besonders in Zeiten politischen Umbruchs. Doch trotz ihrer Breite und Tiefe kann diese Rezeption im Lichte neuerer theoretischer Beiträge ergänzt werden. Zum einen herrscht in der Sekundärliteratur eine Beschäftigung damit vor, was den Protagonisten und seine Situation als so einzigartig oder außerordentlich auszeichnet. Dem kann eine Lesart hinzugefügt werden, die sich auf die Alltäglichkeit der existentiellen Situation des Kohlhaas konzentriert, insbesondere wie alltäglich sie in der Moderne ist. Wohlgermerkt handelt die Erzählung vom radikalen Exzess, allerdings rühren die unterschweligen Beweggründe für solchen Exzess von einer sprachlichen Herausforderung her, von einer Unartikuliertheit, die gerade in modernen Gesellschaften verspürt wird. In der zweifachen Rolle moderner Bürger als Autoren und Adressaten positiven Rechts, als letzte Instanz politischer Legitimation, erwächst auch eine Verantwortung, persönliche und soziale Bedürfnisse öffentlich und effektiv zum Ausdruck zu bringen. Zum anderen und insofern Kleist selbst seine Frustration über jene linguistische Herausforderung zum Ausdruck bringt, bietet sich eine Ergänzung des analytischen Augenmerks von der begrifflichen zur linguistischen Ebene an. Das heißt, zuzüglich zum bereits beträchtlichen Fokus auf einzelne Begriffe und Konzepte im Werk bietet ein verstärkter Fokus auf die Pragmatik der Sprache selbst eine Ergänzung der bisherigen Sekundärliteratur zum ›Michael Kohlhaas‹. In der Sekundärliteratur ist bereits viel über bestimmte Begriffe wie Recht, Gerechtigkeit, Gewalt und Terror im Werk Kleists geschrieben worden, dennoch bleiben ersichtliche begriffliche Kritiken von Kleist selbst schwer zu identifizieren.<sup>1</sup> In der Tat entspringt die anhaltende Anziehungskraft des Kleist'schen Werks zu einem beträcht-

---

<sup>1</sup> Insbesondere die Novelle ›Michael Kohlhaas‹ und ihr Protagonist werden beispielsweise als moderne Identitätskrise verstanden, so bei Bernd Fischer, Was bewegt Kohlhaas? Terror bei Heinrich von Kleist und E.L. Doctorow. In: Anne Fleig, Christian Moser und Helmut Schneider (Hg.), Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen, Freiburg i.Br. 2014, S. 257–269; als Wiederherstellung der Souveränität des Individuums bei Elizabeth Krimmer, Between Terror and Transcendence. A Reading of Kleist's ›Michael Kohlhaas‹. In: German Life and Letters 64 (2011), S. 405–420; als Kritik am mittelalterlichen oder modernen Recht oder gar an beidem bei Hartmut Boockmann, Mittelalterliches Recht bei Kleist. Ein Beitrag zum Verständnis des ›Michael Kohlhaas‹. In: KJb 1985, 84–108 sowie bei Hans-Jörg Knobloch, Die Auflösung des Gesellschaftsvertrages in Kleists ›Michael Kohlhaas‹. In: Peter Ensberg und Hans Jochen Marquardt (Hg.), Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist. II. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 17.–18.10.1997, Stuttgart 2002, S. 69–77.

lichen Teil seiner behaupteten *Uneindeutigkeit*, die seine Erzählungen vorantreibt. Einige Kritiker behaupten, dass Kleist ausgesprochen wenig an einer rechtlichen Lösung von Kohlhaas' Dilemma gelegen ist. Vielmehr gehe es ihm um das Dilemma selbst.<sup>2</sup> Dem möchte ich hinzufügen, dass ihm tiefgehender am begrifflichen Unterbau solcher Dilemmata sowie ihrer scheinbaren Unentrinnbarkeit angesichts modernen Rechts und dem Wesen der Sprache gelegen ist.

So wie Kleist die Handlung seiner Novelle gestaltet, zeigen sich in der Situation von Kohlhaas zwei Dimensionen: zum einen eine partikulare, die aufs Engste durch historische Umstände geprägt ist, zum anderen eine eher universalistische, die sich weniger aus historischer Partikularität als durch die natürlichen Grenzen von Sprache speist. Es ist bereits viel zur ersten Dimension geschrieben worden,<sup>3</sup> in diesem Aufsatz wollen wir uns auf die zweite fokussieren. Die Sekundärliteratur zu Kleists meisterhafter literarischer Verarbeitung von historischem Material soll in zweifacher Weise ergänzt werden. Erstens kann die Zwangslage von Kohlhaas *auch* als alltäglich aufgefasst werden, zweitens können begriffliche Reflexionen um einen Blick auf das Linguistische bereichert werden. Jene Akzentverschiebung erfolgt im Lichte der Begriffe Artikulation und Unartikuliertheit,<sup>4</sup> die der kanadische Philosoph Charles Taylor geprägt hat. Die Situation des Kohlhaas wird dahingehend als prototypischer Fall moderner Unartikuliertheit gedeutet, als sie von einer philosophisch-existentiellen Spannung getragen wird, die eher etwas anthropologisch Gegebenes als etwas Außergewöhnliches darstellt. Kurz gesagt: Die Unartikuliertheit drückt die philosophisch-linguistische Situation aus, in der wir uns häufig, wenn nicht gar dauernd vorfinden – immer auf der Suche nach besseren Weisen, tief verspürtes moralisches Unrecht oder ethische Konflikte zu artikulieren. Der Begriff der Artikuliertheit wird in der Sprachphilosophie von Charles Taylor ent-

---

2 So z.B. bei Krimmer, *Between Terror and Transcendence. A reading of Kleist's ›Michael Kohlhaas‹* (wie Anm. 1), S. 408–409, wie auch bei Rupert Gaderer, *Michael Kohlhaas (1808/10). Schriftverkehr – Bürokratie – Querulanz*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 130 (2011), S. 531–544, hier S. 537.

3 So z.B. in Boockmann, *Mittelalterliches Recht bei Kleist* (wie Anm. 1); Wolfgang Wittkowski, *Fiat Potestas, et Pereat Justitia: ›Michael Kohlhaas‹, Luther und die Preußische Rechtsreform*. In: Ders. (Hg.), *Kleist. Wert-Ethik, Wahrheit, Widerstand und Wieder-Auf-Er-Stehung*, Bern 2013, S. 87–114; Clifford A. Bernd, *Der Lutherbrief in Kleists ›Michael Kohlhaas‹*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 86 (1967), S. 627–633; Friedrich Schmidt, »... die Sprache taugt nicht dazu«. *Zur Sprachkritik Heinrich von Kleists*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 2003, S. 250–279; Regina Ogorek, *Adam Müllers Gegensatzphilosophie und die Rechtsausschweifungen des Michael Kohlhaas*. In: *KJb* 1988/89, 96–126.

4 In dieser Wortwahl zeigt sich bereits eine gewisse Ironie hinsichtlich der hier thematisierten Grenzen der Sprache. In der Übersetzung dieses Aufsatzes aus dem Englischen tue ich mich sehr schwer, die Resonanz von Taylors englischem Begriff ›(in)articulacy‹ im Deutschen einzufangen. Natürlich funktionieren die Begriffe Artikulation und (Un)artikuliertheit semantisch relativ klar im Deutschen, doch fehlt eine ähnlich gelingende Nominalisierung wie das englische ›(in)articulacy‹, die die Fähigkeit zum Artikulieren prägnant zum Ausdruck bringt. Die deutsche Übersetzung des Buches verwendet das Wort ›Artikulationsvermögen‹, wodurch die Negation mit Präfix (im Englischen: ›inarticulacy‹) aber ausbleibt.

wickelt und knüpft verblüffend eng an Kleists eigene Überlegungen zur Sprache an, insbesondere an jene in ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹. Unsere Unartikuliertheit, so wie sie von Taylor zum Ausdruck gebracht, von Kleist dargestellt wird und uns alle im Alltag mehr oder minder befällt, ergibt sich notgedrungen aus der Vermengung begrifflicher Ungenauigkeit und der epistemologischen Grenzen von Sprache. In der folgenden Analyse fällt das Augenmerk darauf, wie die philosophischen Überlegungen von Taylor und Kleist in der Novelle ›Michael Kohlhaas‹ inszeniert werden, wodurch die weiterführenden Implikationen der Sprachpragmatik (vor allem der Formbarkeit von Bedeutung und Verständnis über Zeit) vertieft werden. Insofern stellen Taylors Gedanken den theoretischen Rahmen für diese Untersuchung, Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ verbindet sowohl theoretische Reflexionen als auch essayistisches Schreiben, und ›Michael Kohlhaas‹ bietet sich als literarische Inszenierung der Unartikuliertheit an.

Man kann insgesamt sagen, dass hier ein Taylor'scher Ansatz der Literaturkritik angewendet wird. Eine solche Lesart nimmt Taylors Begriff der Artikuliertheit als ihren Ausgangspunkt und untersucht einen literarischen Text mit einem akuten Bewusstsein (1.) der letztendlichen Kontingenz der Sprache, (2.) der historischen und etymologischen Wurzeln spezifischer Konzepte, die in einem jeweiligen Text be- und verhandelt werden, und (3.) der unterschweligen ontologischen und ethischen Grundannahmen, die in jene Konzepte mit einfließen. Auf literarische Werke angewandt fällt das Augenmerk insbesondere auf die genaue Inszenierung erfolgreicher oder fehlgeschlagener (sprachlicher) Artikulation. Dies findet in Ergänzung zu zwei konventionellen Analyseebenen statt, nämlich zum Text selbst, wie er vom Autor gestaltet wird, und zum historischen Kontext des Textes und des Autors. Zwar wird Artikuliertheit insgesamt als verbale Fähigkeit aufgefasst, allerdings impliziert sie das Vermögen anderer Kunstformen, etwas zu artikulieren, wenn auch auf abstraktere Art und Weise. Bezogen auf Kleists ›Michael Kohlhaas‹ wird sich zeigen, dass der Taylor'sche Ansatz zur Artikulation dazu beitragen kann, die entstandene Lücke zwischen Kritischer Sozialtheorie und den Künsten wieder zu überbrücken. Artikulation geht in diesem Sinne über die begriffliche Aufklärungsarbeit von Ideologiekritik hinaus und fördert kritisch-konstruktive Besinnung mit Blick auf die sozial-kommunikative Kompetenz der Künste.

Insofern Unartikuliertheit eine anthropologische Konstante ist, darf die Frage nach dem spezifischen Wert von Kleists ›Michael Kohlhaas‹ nicht vernachlässigt werden. Der erste Teil dieses Aufsatzes befasst sich mit der Situation der fiktiven Figur Kohlhaas und zwar mit Augenmerk sowohl auf die Einzigartigkeit als auch die Alltäglichkeit seiner Lage und seiner Handlungen. Mit Blick auf die Unartikuliertheit seitens Kohlhaas ergründet der zweite Teil, worin genau diese Unartikuliertheit besteht und woher sie rührt. Dieser Teil stützt sich stark auf die Philosophie von Charles Taylor. Ebenso wird hierin erforscht, inwieweit die Unartikuliertheit von Kohlhaas sich von anderen, allgemeineren Formen unterscheidet. Zuletzt erfolgt eine Perspektivenverlagerung von der partikularen Erzählung Kleists auf seine breiter angelegten Gedankengänge zur Kontingenz im Bereich der Sprache, des Rechts sowie der Epistemologie. Es wird auf Parallelen zwischen Kleist und Taylor

hingewiesen, die weitere Taylor'sche Lesarten von (Un)artikuliertheit in Literatur und den Künsten empfehlen.

## I. Die Situation des Kohlhaas

Ehe wir uns daran machen, eine Taylor'sche Lesart von Kleists Erzählung vorzulegen, wollen wir uns die Handlung der Novelle nochmal vor Augen führen. Zunächst ist im Hinterkopf zu behalten, dass sich Kleist historische Ereignisse für die Handlung der Novelle zu eigen macht. Von 1534 bis 1540 führte der historische Hans Kohlhaase eine Fehde gegen den Kurfürsten von Sachsen, und es ist zumindest ein Brief Martin Luthers an Kohlhaase überliefert, wobei ein eigentliches Treffen der zwei, wie es von Kleist dargestellt wird, als unwahrscheinlich gilt (vgl. DKV III, 708 sowie KHb, 98). Interpretinnen und Interpreten des ›Michael Kohlhaas‹ betonen oft ihre Faszination für die zahlreichen Ebenen der Paradoxien und Spannungen, die sich in der Novelle finden.<sup>5</sup> In der Tat wird die treibende Spannung im Inneren der Hauptfigur Kohlhaas bereits im ersten Absatz der Erzählung in einem ihrer berühmtesten Sätze verdeutlicht; Kohlhaas sei demnach sowohl ›rechtschaffen‹ als auch ›entsetzlich‹ (vgl. DKV III, 13). Wir hören davon, wie eine seiner Tugenden in ihr Extrem geführt und dadurch zum Laster wird.<sup>6</sup>

Nach der Darstellung von Kohlhaas' treibenden Charakterzügen entfalten sich die Handlungsereignisse entlang zunehmender geographischer und politischer Reichweite.<sup>7</sup> Mit der Absicht, eine Koppel junger Pferde auf dem Markt zu verkaufen, stößt Kohlhaas unerwartet auf die illegitime Forderung eines Passierscheins seitens des Junkers Wenzel von Tronka. Er hinterlässt die Pferde als Pfand, wie auch seinen Knecht Herse, und versucht die rechtliche Situation in Dresden aufzuklären.

---

5 Für zwei gegensätzliche Lesarten hinsichtlich der reetablierten Harmonie zum Ende der Erzählung hin siehe Catharina Silke Grassau, *Recht und Rache. Eine Betrachtung der inneren Wendepunkte in Kleists ›Michael Kohlhaas‹*. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung* 2002, S. 239–258 sowie Bernd Hesse, *Querulantorischer Terrorist oder Kämpfer um's Recht? Heinrich von Kleists ›Michael Kohlhaas‹*. In: *Neue Juristische Wochenschrift* 56 (2003), S. 621–626. Grassau folgert, eine dreifache Gerechtigkeit herrsche am Ende vor: »Der Kreis hat sich geschlossen, das Ergebnis ist eine allumfassende Gerechtigkeit.« (S. 254) Hesse sieht hingegen nicht nur keine Gerechtigkeit, sondern hegt auch keinerlei Hoffnung für Gerechtigkeit in der Welt: »Letztlich bleibt nicht einmal ein Fünkchen Hoffnung auf etwas Gerechtigkeit in der Welt.« (S. 626)

6 Diese innere Spannung gilt es aber von der, die Goethes Faust behauptet, zu differenzieren (»Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust!«; Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 3, hg. von Erich Trunz, München 1999, S. 41, Vs. 1112). Während Faust den Eindruck hat, seine Seele werde in verschiedene, entgegengesetzte Richtungen (himmelwärts und erdwärts) gezogen, findet die Spannung, die Kohlhaas verspürt, ihre Zuspitzung in einem einzigen Prinzip (Recht).

7 Dies folgt insgesamt dem Umriss von Charles E. Passage, ›Michael Kohlhaas‹. *Form Analysis*. In: *Germanic Review* 30 (1955), S. 181–197, welcher wiederum in Grassau, *Recht und Rache* (wie Anm. 3) aufgegriffen wird.

Hierauf kommt er zur Tronkenburg zurück und erfährt, dass seine wohlgenährten Rappen für Feldarbeit missbraucht wurden und dass Herse von ebendort verjagt worden ist. Zunächst beschränkt sich Kohlhaas in seinen Handlungen auf die Privatsphäre und seine unmittelbare Umgebung. So zügelt er seinen Zorn gegenüber dem Junker und verweilt zunächst im Bereich des Privaten, indem er die ärgerlichen Ereignisse nur mit seiner Frau und seinem Knecht bespricht. Ehe er die Schuld dem Junker zuschreibt, möchte er sicherstellen, dass von seiner Seite aus – und für Herse trägt er die Verantwortung – keine Schuld einzugestehen ist, weder rechtlich noch moralisch. Angesichts dieser Sicherheit fühlt sich Kohlhaas nun in seinen Rechten als Kaufmann verletzt und verlangt rechtliche Klärung des Sachverhalts und Beistand von den rechtlichen Autoritäten in Dresden. Zwar wenden sich Kohlhaas und seine Frau nun an öffentliche Autoritäten und Ämter, aber der sich anbahnende Konflikt bleibt zunächst ein privates Anliegen, das die Wiedergutmachung einer zu Unrecht erlittenen Belastung seines Gewerbes anstrebt.

Diese erste geopolitische Schwelle des Privaten wird überwunden, sobald Elisabeth den Verletzungen erliegt, die sie beim Erbitten der Hilfe des Kurfürsten von Brandenburg erlitten hat. Zuvor hatte Kohlhaas noch versucht, sich durch öffentliche Instanzen Recht zu verschaffen, nun greift er zu direkten, außerrechtlichen Mitteln gegen Wenzel von Tronka und beschreibt seine Handlungen als »Geschäft der Rache« (DKV III, 61). Insofern die rechtlichen Instanzen daran scheitern, Kohlhaas das zu verschaffen, was ihm als Kaufmann zusteht, nimmt er selbst das Recht in die Hand und eine trotzig Rolle als selbstautorisierte rechtliche Instanz ein.<sup>8</sup> Sehr schnell wird aus diesem Anliegen eines einzelnen Bürgers ein Konflikt zwischen Kohlhaas und der gesamten Öffentlichkeit. Als Wenzel von Tronka in Klöster und Städte flieht, verlangt Kohlhaas von der breiten Öffentlichkeit Unterstützung in seinem »gerechten Krieg« (DKV III, 65) mit dem Junker. Kleist zeichnet Kohlhaas – vielleicht in einem bewussten Anachronismus – als äußerst versiert im Umgang mit den Medien seiner Zeit. So veröffentlicht er vielerorts Mandate, stützt sich auf religiöse Rhetorik zur Legitimation seiner Handlungen und baut im Ganzen auf öffentliche Kommunikation. Mit der Flucht des Junkers hat sich der Konflikt von der Privatsphäre in die Öffentlichkeit als solche ausgedehnt. Viele unschuldige Dritte sterben aufgrund der Ausweitung seines Anliegens und noch mehr erleiden materielle Verluste in den Bränden von Wittenberg und Leipzig.

Kohlhaas vermag es, genug Unterstützung aufzubauen, um sein kriegerisches Unterfangen auszuweiten. Er setzt Städte in Brand und versetzt durch Terror die

---

8 Worin genau jene Selbstautorisierung rechtlich besteht, wird von zahlreichen Autoren und Autorinnen in der Sekundärliteratur behandelt. Zu den hilfreichsten Beiträgen gehören Boockmann, *Mittelalterliches Recht bei Kleist* (wie Anm. 1), S. 84–108 sowie Johann Karl-Heinz Müller, *Die Rechts- und Staatsauffassung Heinrich von Kleists*, Bonn 1962. Siehe auch Hartmut Reinhardt, *Das Unrecht des Rechtskämpfers – Zum Problem des Widerstandes in Kleists Erzählung »Michael Kohlhaas«*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 31 (1987), S. 199–226 sowie Knobloch, *Die Auflösung des Gesellschaftsvertrages in Kleists »Michael Kohlhaas«* (wie Anm. 1), S. 69–77.

gesamte Öffentlichkeit in Angst und Schrecken.<sup>9</sup> Insofern sich die öffentliche Meinung gegen sie wendet, nehmen die politischen Instanzen allmählich wahr, dass aus Kohlhaas eine wahrhaftige politische Bedrohung für sie wird (vgl. DKV III, 69). Sie entscheiden sich für politische Pragmatik und erbitten die Beihilfe Martin Luthers in dem Konflikt, um Kohlhaas in die Sphäre menschlicher Ordnung zurückzubringen (vgl. DKV III, 74). Nach der hitzigen Konfrontation zwischen Luther und Kohlhaas, in der die großen Fragen nach dem Wesen von politischer und religiöser Souveränität und Legitimität explizit gestellt und debattiert werden, etabliert sich zunächst eine pragmatische Politik, sowohl seitens Kohlhaas als auch seiner Obrigkeiten. In diesem fiktiven Einschub veranschaulicht Kleist die tiefgehenden ideengeschichtlichen Frontlinien im Kontext der sich entfaltenden Rechts- und Staatsauffassungen zu dieser Zeit. Selbst Prinz Christiern von Meissen gibt zu, dass keine Rechtstheorie den entstehenden Konflikt zwischen dem Kurfürst von Sachsen und einem seiner erzürnten Bürger hinreichend erklären kann und sagt: »Die Ordnung des Staates sei, in Beziehung auf diesen Mann, so verrückt, daß man sie schwerlich durch einen Grundsatz, aus der Wissenschaft des Rechts entlehnt, werde einrenken können.« (DKV III, 84) Der Konflikt hat sich in der Zwischenzeit vom Bereich des Privaten über die allgemeine Öffentlichkeit bis hin zur kurfürstlichen, internationalen Politik ausgeweitet.

Die Sphäre der Handlung hat sich nun abermals erweitert, von der Ebene der Kurfürsten auf die des Reiches. Der Streit zweier Kurfürsten über den Untertan Kohlhaas wird zu einem überregionalen Anliegen. Nachdem die sächsischen Instanzen gegen die versprochene Amnestie verstoßen, erhält Kohlhaas Unterstützung vom Kurfürsten von Brandenburg. Dieser will Kohlhaas »aus den Händen der Übermacht und Willkür« (DKV III, 113) retten und reklamiert Kohlhaas als Bürger Brandenburgs. Das Verlangen nach Gerechtigkeit und die Ungeduld des sächsischen Kurfürsten erzwingt eine chaotische Serie wechselnder Ziele und Handlungsabsichten. Nachdem er den Kaiser in Wien um rechtlich-politische Unterstützung gebeten hat, Kohlhaas zu verurteilen, erfährt der sächsische Kurfürst, dass Kohlhaas im Besitz einer mysteriösen Kapsel ist, die Informationen zu seinem Schicksal beinhaltet. Diese Kapsel sicherzustellen wird das leitende Ziel des Kurfürsten, sodass die Botschaft des Kaisers zur Unterstützung der geforderten Todesstrafe für Kohlhaas äußerst ungelegen kommt, da sie die Erlangung der Kapsel drastisch erschwert. Dieser Teil der Handlung stellt sehr einsichtig den historisch-politischen Übergang dar, der insgesamt in der Novelle artikuliert wird, von einem Modell vermeintlich göttlich legitimierter Souveränität hin zu einer differenzierten Sphäre der Politik *als Politik*. Politische Legitimität wird demnach nicht mehr durch transzendente Prinzipien heraufbeschworen, sondern durch immanente Mittel.

---

9 In der Tat weist diese Phase von Kohlhaas' Streben nach Gerechtigkeit erstaunliche Parallelen zu modernen Formen des Terrors auf. Darin verbreitet das gewalttätige öffentliche Spektakel Angst und untergräbt politische Autorität. In der Sekundärliteratur wurde die Frage nach der möglichen Bewertung von Kohlhaas' Handlungen als Terrorismus vielfach erörtert. Dabei gerät manchmal die wichtigere Frage aus dem Blick, welche nach den Beweggründen fragt, die die extremen Mittel des Protagonisten bewirkt haben.

Angesichts dessen erscheint der Kurfürst von Brandenburg als eine Art Vorläufer eines demokratisch gesinnten Souveräns, der die Rechte eines seiner Bürger im Hier und Jetzt zu seinem eigenen Anliegen macht. Der Kurfürst von Sachsen verkörpert hingegen eine althergebrachte Vetternwirtschaft, welche unmäßig auf generationenübergreifende Werte wie Ehre fixiert ist.<sup>10</sup>

Kleists Adaption des historischen Kohlhaase vermag es somit, ein breites Spektrum an rechtlich-politischen Spannungen, Paradoxien und konzeptuellen Zwistigkeiten einzufangen und darzustellen. Es kann des Weiteren kaum davon die Rede sein, dass diese in den gut zweihundert Jahren seit der Erzählung gelöst worden seien. Der erzählerische Fokus fällt primär auf die Paradoxien oder Spannungen zwischen Recht-Unrecht, Tugend-Laster sowie Privatsphäre-Öffentlichkeit. Gekonnt spielt Kleist mit begrifflichen Anachronismen in der Novelle und verwebt mehrere Rechtsverständnisse miteinander, vor allem mittelalterliche und moderne.<sup>11</sup> Heutige Leser\_innen mögen sogar erkennen, dass Kleist seiner Zeit voraus ist, insofern er eine weitere Spannung beschreibt, nämlich die der dualen Rolle vom Bürger als Autor und Adressat des Rechts, welche eng mit Auffassungen öffentlicher politischer Legitimität zusammenhängt.

Betrachtet man die anhaltende Begeisterung und Uneinigkeit in der Sekundärliteratur zur Novelle, so muss eine Lesart, die harmonische Geschlossenheit am Ende der Erzählung erkennen will, als verfehlt angesehen werden. Die anhaltende Faszination entspringt zumindest teilweise gerade der Unabgeschlossenheit der Handlung.<sup>12</sup> Zwar markiert die Hinrichtung von Kohlhaas das eindeutige Ende seiner partikularen Existenz, aber die grundlegenden Spannungen, die die Handlung überhaupt erst antreiben – systemischer Nepotismus im sich neu entfaltenden Rechtsstaat, der Übergang von einer Form politischer Legitimation zu einer neuen sowie die Koexistenz von Recht und Unrecht anstatt ihrer Ausschließlichkeit – bleiben ungelöst. Hinzu kommt das Leid unschuldiger Dritter, welches in der Erzählung (und auch in der Sekundärliteratur) kaum Erwähnung findet. Bei ihrem Sturm auf die Tronkenburg töten Kohlhaas und seine Horde gnadenlos unschuldige Dritte, und Kleist erzählt diese Szenen in grauenhaftem Detail. Man kann auch viele Tote in den Bränden von Wittenberg und Leipzig vermuten oder zumindest beträchtlichen

---

<sup>10</sup> Die zwei Kurfürsten verkörpern gegensätzliche Einstellungen gegenüber dem Phänomen der Säkularisierung der Staatsgewalt. Die Hervorhebung einer religiösen Dynamik von Charles Passage, die auf das Endurteil von Christus anspielt, scheint meines Erachtens anzudeuten, jene religiöse Dimension erscheine erst in diesem Teil der Erzählung. Dabei läuft diese Dynamik seit Anfang der Erzählung mit. Siehe Passage, »Michael Kohlhaas«. Form Analysis (wie Anm. 7), S. 181.

<sup>11</sup> Zahlreiche Artikel gehen der Frage nach, welche Rechtsauffassung primär sei bei Kleist, modern oder mittelalterlich? Während manche Kritiker sich von der Vermengung verschiedener Rechtsverständnisse irritiert zeigen, scheint es einen Konsens darüber zu geben, dass jene Vermengung (und gar Verwirrung) von Kleist beabsichtigt wurde, um die Feinheiten sich etablierender Rechtsauffassungen zu seiner Zeit zu artikulieren. Zwei stellvertretende Artikel sind Boockmann, Mittelalterliches Recht bei Kleist (wie Anm. 1) und Gaderer, Michael Kohlhaas (1808/10) (wie Anm. 2).

<sup>12</sup> Vgl. Anm. 1.

materiellen Verlust. Obwohl diese Gewalt ganz eindeutig den Übergang Kohlhaas' von der Tugend zum Laster markiert, findet sie interessanterweise sowohl auf der narrativen Ebene als auch auf der begrifflichen Ebene kaum Beachtung. Was bleibt, ist der Schockeffekt der Mittel, die Kohlhaas ergreift, um seinen Zweck zu erreichen. Die Diskrepanz zwischen dem Schaden, den er anrichtet, und dem, den er erleidet, sollte augenscheinlich sein.

## II. Taylor'sche (Un)artikuliertheit

Die Gewalttaten des Kohlhaas sind zwar in der Sekundärliteratur mannigfaltig beleuchtet worden,<sup>13</sup> doch schlage ich im Folgenden vor, solche Lesarten dahingehend zu ergänzen, dass wir das Ausmaß der Gewalt insbesondere im Lichte von Charles Taylors Verständnis von Artikuliertheit und Unartikuliertheit untersuchen. Dabei können wir seine Taten vor allem als Resultat der Unartikuliertheit verstehen. Was meint Taylor also mit diesen Begriffen? Aufgrund der Funktionsweise und Natur unseres Sprachgebrauchs können zwei Beobachtungen festgehalten werden; zunächst, dass wir im Sprechen allgemein nach Artikulation streben, nach Klarheit, Verständlichkeit sowie Wahrhaftigkeit in der Kommunikation mit anderen.<sup>14</sup> Gleichzeitig leiden wir alle auch bis zu einem gewissen Grad an einer Unartikuliertheit, einem Unvermögen, unsere innigsten Gedanken und Gefühle anderen klar und einsichtig zu vermitteln. Dies ist insbesondere der Fall im Kontext afaktischer<sup>15</sup> Phänomene, also bei Werten, Gefühlen, Normen, begrifflichen Abstraktionen, Interpretationen usw. In der Erzählung Kleists befindet sich Kohlhaas in einem Kontext

---

13 Als selektive Auswahl vgl. Ricarda Schmidt, Seán Allen und Steven Howe, Heinrich von Kleist. Konstruktive und destruktive Funktionen von Gewalt, Würzburg 2012; Fischer, Was bewegt Kohlhaas? (wie Anm. 1); Jeffrey Champlin, Reading Terrorism in Kleist. The Violence and Mandates of Michael Kohlhaas. In: *Germany Quarterly* 85 (2012), S. 439–454.

14 Jene fundamentalen Normen des Sprechens wurden von Jürgen Habermas umrissen, und sie dienen seiner Diskursethik als normative Grundlage. Vgl. Jürgen Habermas, *Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln*, Berlin 1983, S. 97–100.

15 Jener Begriff des Afaktischen stammt nicht von Taylor selbst. Ich entnehme ihn aus Christoph Möllers, *Die Möglichkeit der Normen. Über eine Praxis jenseits von Moralität und Kausalität*, Berlin 2015. Möllers beschreibt das, was Normen konstituiert (im Gegensatz zu faktischer Befolgung von Regeln, also objektiver Praxis) und betont den afaktischen Aspekt sozialer Normen. Wie der Begriff schon nahelegt, betrifft das Afaktische Belange, die weder faktisch noch kontrafaktisch, aber dennoch von immenser kognitiver Bedeutung für uns sind. Zu den offensichtlichsten Bereichen afaktischen Wissens gehören Werte, Interpretationen, Metaphern sowie diverse andere rhetorische Mittel. Besonders Interpretation spielt bei Taylor eine große Rolle für den Begriff der Artikulation. Nach seinem Verständnis zielt unser permanentes Streben nach gelingender Artikulation insbesondere auf die für uns bedeutungsvollsten Emotionen, auf diejenigen, in denen naturalistische Beschreibungen und Reduktionismen die persönliche Gewichtung eines Sachverhalts nicht zum Ausdruck bringen können. Für Taylor sind solche gewichtigen Momente durch eine Konfrontation unterschwelliger, manchmal unbewusster begrifflicher Rahmen geprägt, vor allem durch Moralontologien.

enormen begrifflichen und emotionalen Aufruhrs; dabei sind das Emotionale und Begriffliche aufs Engste miteinander verwoben und stehen nicht bloß tangential miteinander in Verbindung. Neu entstehende Verständnisse von Souveränität, bürgerlichem Recht und Recht insgesamt wirken sich spürbar auf ihn aus. Kohlhaas wie auch diverse andere Figuren in der Novelle, allen voran die Kurfürsten von Sachsen und Brandenburg, befinden sich in einem Prozess der Verinnerlichung und Institutionalisierung dieser sich entwickelnden Begriffe. Das Abstrakte ist für sie greifbar. Ob bewusst oder nicht, die Geschichte stellt Kohlhaas' gewaltsamen Versuch dar, seine Zwangslage angesichts solcher sich entfaltenden Begriffe zu artikulieren. Zeitweise setzt er seine Zwangslage mit der der gesamten Öffentlichkeit gleich.

In diesem Sinne behaupte ich, dass Kohlhaas' Situation derjenigen eines jeden modernen Bürgers ähnelt. Seine Geschichte ist einzigartig hinsichtlich der Mittel, zu denen er greift, allerdings ist die übergreifende Herausforderung, sich zu artikulieren, eine, der wir uns alle im Kleinen und Großen ausgesetzt sehen. Als Bürger in Gesellschaften, die zunehmend durch öffentliche Legitimationsmechanismen geprägt werden, nimmt das Individuum seine Belange mit einer neuen Gewichtung wahr. In der Zeit vom historischen Kohlhaas im 16. Jahrhundert bis zum frühen 19. Jahrhundert von Kleist und bis heute ist die Beziehung zwischen Bürger und Staat durch wachsende Abhängigkeit und Verschränkung gekennzeichnet. Augenscheinlich wird diese Verschränkung vor allem anhand der umschweifenden Erweiterung von individuellen und kollektiven Rechten für Bürger. Während die mittelalterliche Gesellschaft durch streng begrenzte Rechte markiert war, die mit dem sozialen Stand eng verwoben waren, verkörpert die Moderne die breit einsetzende Erweiterung von Grundrechten an alle Bürger.<sup>16</sup> In dieser Entwicklung nehmen einzelne Bürger – als Teil der Öffentlichkeit insgesamt – beträchtlich an sozialer Bedeutung zu. Das eigene Schicksal ist nicht mehr nur durch sozialen Stand vorherbestimmt, vielmehr wird die Gesellschaft als Ganzes durch die Summe einzelner Willen bestimmt. Gesellschaft wird zunehmend weniger von oben herab geformt und vielmehr durch die komplexe Artikulation eines öffentlichen Willens (oder mehrerer öffentlicher Willen).

Worin genau besteht also eine Taylor'sche Lesart mit Blick auf (Un)artikuliertheit? Beginnen wir mit einer Analyse, wie sich der Begriff der Artikuliertheit bei Taylor über die Jahre entwickelt hat. Durch einen Großteil seines Werks stützt sich Taylor auf ein implizites Verständnis begrifflichen Artikulationsvermögens. Angefangen mit ›Sources of the Self‹ in den achtziger Jahren behauptet Taylor, moderne Ethik sei übermäßig formalistisch, will heißen, Gerechtigkeitsfragen würden durch Verfahren entschieden, anhand derer wir vorübergehend zustimmbare soziale Regeln herleiten. Dahingehend distanziert sich Taylor von einem Denker, dem er ansonsten in vielem sehr nahe steht. Bezüglich gegenwärtiger Moralphilosophie wähnt Taylor einen beträchtlichen Fehler in prozeduraler Ethik à la Habermas.

---

<sup>16</sup> Ich möchte hiermit gewiss nicht implizieren, man hätte einen Endpunkt universaler Rechtszusprechung erreicht. Dennoch begleitet die Tendenz, mehr Leuten mehr Rechte zuzusprechen, auch heutige rechtlich-politische Entwicklungen.

A satisfactory moral theory is generally thought to be one that defines some criterion or procedure which will allow us to derive all and only the things we are obliged to do. [...] We can see how moral theory so conceived doesn't have much place for qualitative distinctions. It is in the business of offering what I called above basic reasons. [...] Articulating out qualitative distinctions is setting out the point of our moral actions. It explains in a fuller and richer way the meaning of this action for us, just what its goodness or badness, being obligatory or forbidden, consists in.<sup>17</sup>

Was solchen Entscheidungsverfahren sowohl fehlt als auch implizit innewohnt, ist eine Moralontologie, eine Perspektive auf das Gute des Menschen.<sup>18</sup> Eine Ethik bedingt die Anerkennung ihrer zugrundeliegenden Ontologie. Indem prozedurale Ethiken die Moralontologie herunterspielen, laufen sie Gefahr, eine Kluft zwischen sozialen Normen und einer sinnvollen Verankerung im persönlichen Leben aufzureißen. Für Individuen besteht ein Bedarf danach, dass unsere Leitprinzipien persönliche Bedeutung nach sich ziehen. Diese sind wiederum stark durch unsere jeweiligen Moralontologien geprägt.

[O]ur moral reactions in this domain have two facets, as it were. On one side, they are almost like instincts, comparable to our love of sweet things, or our aversion to nauseous substances, or our fear of falling; on the other, they seem to involve claims, implicit or explicit, about the nature and status of human beings. From this second side, a moral reaction is an assent to, an affirmation of, a given ontology of the human.<sup>19</sup>

Ähnlich wie Alisdair MacIntyre,<sup>20</sup> erkennt Taylor eine Herausforderung für die Moderne in einer kollektiven Vergesslichkeit hinsichtlich tiefliegender, moralbegrifflicher Bezugssysteme, die uns dabei helfen, jeweilige Lebenssituationen sinnvoll zu interpretieren. Cora Diamond spricht in diesem Kontext von einer ›conceptual amnesia‹, um diese Entkopplung von Begriffen und ihren entsprechenden historischen Entwicklungen zu erfassen. So zehrt nach ihrem Verständnis zum Beispiel die Rede von einem ›moralischen Sollen‹ stark von einer theistischen, wenn nicht gar jüdisch-christlichen Ontologie.<sup>21</sup> Zwar muss ein solches Konzept nicht notwendigerweise seinen ursprünglichen Kontext permanent vor Augen führen, um daraus einen gewissen Sinn abzuleiten, allerdings kann das Verdrängen davon unsere gemeinsame Fähigkeit der Artikulation aushöhlen, insbesondere unsere Fähigkeit, geteilte soziale Normen zu artikulieren. Taylor lenkt das Augenmerk auf sinn-geladene Emotionen und darauf, wie sie durch Unartikuliertheit hinsichtlich moralischer oder ontologischer Bezugssysteme angetrieben werden.<sup>22</sup> Eine jeweilige Ontologie mag implizit unsere Hintergrundannahmen oder Lebenswelt beeinflussen und

---

17 Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass. 1989, S. 79f.

18 Taylor, *Sources of the Self* (wie Anm. 17), S. 496.

19 Taylor, *Sources of the Self* (wie Anm. 17), S. 5.

20 Alisdair MacIntyre, *After Virtue*, Notre Dame, IN 1981, S. 10.

21 Cora Diamond, *Losing Your Concepts*. In: *Ethics* 98 (1988), S. 255–277, hier S. 256.

22 Taylor, *Sources of the Self* (wie Anm. 17), S. 1–11.

uns dabei helfen, greifbaren Sinn aus unseren komplexen Interaktionen herzuleiten. Dennoch manifestieren sich im Laufe der Zeit neue Gefühle, neue Perspektiven auf unsere Situationen. Ist dies der Fall, bedarf es oftmals einer neuen oder veränderten Artikulation unserer Hintergrundannahmen. Dieses Bedürfnis zieht sodann ein kreatives Spiel mit der uns geläufigen Sprache nach sich, um jene neuen Gefühle besser zum Ausdruck zu bringen, jedoch immer mit einem eingehenden Bewusstsein der Begriffsgeschichte eines gewählten Terminus. Taylor erweitert in diesem Kontext Herders konstitutiven Sprachbegriff. Ein solcher Sprachbegriff

involves attributing a creative role to expression. Bringing things to speech can't mean just making externally available what is already there. There are many banal speech acts where this seems to be all that is involved. But language as a whole must involve more than this, because it is also opening possibilities for us which wouldn't be there in its absence. The constitutive theory turns our attention toward the creative dimension of expression, in which, to speak paradoxically, it makes possible its own content.<sup>23</sup>

Wesentlich für diesen Begriff der Artikulation ist Taylors Sprachverständnis. Erst in ›The Language Animal‹ entfaltet Taylor den Begriff eingehender. Dabei distanziert er sich von dem, was er als »willkürliches Benennen«<sup>24</sup> im Sinne von Hobbes, Locke und Condillac bezeichnet, also der willkürlichen Selektion eines Begriffs für ein bestimmtes Konzept. Dagegen betont Taylor die zwei konstitutiven Aspekte linguistischer Kontingenz – zum einen die geerbte Tradition<sup>25</sup> jeweiliger Sprachspiele, zum anderen die fortwährende Möglichkeit (oder gar den Bedarf), jene Tradition zu verändern.<sup>26</sup> Dadurch gesteht er zwar die Kontingenz der Sprache ein, umgeht aber einen epistemologischen Defätismus angesichts dieser Kontingenz. Tradition in diesem Sinne beruft sich stark auf die lateinische Wurzel des Verbs *tradere* – etwas überreichen. Gadamer spricht in diesem Sinne von einem Überlieferungsgeschehen<sup>27</sup> als etwas weniger Rigides und Dogmatisches und vielmehr Lebendiges und Formbares. Insofern wird Artikulation sowohl von vererbter Sprachtradition als auch von ihrer Kapazität für kreative Innovation und Erweiterung getragen.

Artikuliertheit (sowie ihre Begleiterscheinung der Unartikuliertheit) wirkt sich demnach auf zweifache Art und Weise aus und zwar sowohl persönlich als auch geistesgeschichtlich. Im andauernden Bedarf und Versuch, uns selbst und unsere Lebenssituationen zu artikulieren, stützen wir uns auf vererbte Begriffssysteme und Wortschätze. Anhand eines anachronistischen Beispiels verdeutlicht Taylor, wie unsinnig es für vormoderne Menschen gewesen wäre, ihre persönlichen und sozialen Dilemmata unter dem Banner der Bürgerrechte oder sozialer Mobilität zu

---

23 Charles Taylor, *The Language Animal. The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*, Cambridge, Mass. 2016, S. 37f.

24 Taylor, *The Language Animal* (wie Anm. 23), S. 108f.

25 Taylor, *The Language Animal* (wie Anm. 23), S. 255.

26 Taylor, *The Language Animal* (wie Anm. 23), S. 215–217.

27 Thomas Pfau, *Minding the Modern. Human Agency, Intellectual Traditions, and Responsible Knowledge*, Notre Dame, IN 2013, S. 56.

artikulieren. Diese Begriffe waren Leuten völlig fremd, ein Rekurs auf sie wäre vollkommen unverständlich gewesen.<sup>28</sup>

Der anhaltende Bedarf, einzelne und soziale Belange, Identitäten und Konflikte zu artikulieren, stellt ein Grundbedürfnis des Menschen dar, nicht nur untereinander, sondern immer mehr auch auf politischer Ebene.<sup>29</sup> In alltäglichen Begegnungen mit Freunden, Familie, Kollegen scheinen wir uns durchaus gut ausdrücken zu können, nichtsdestotrotz gibt es immer ein Streben nach besserer Artikulation. Oftmals stoßen wir in emotional brisanten Situationen an die Grenzen unserer vererbten Sprache und werden sprachlos. Der Fall des ›Michael Kohlhaas‹ – sowohl der historische Hans Kohlhaase als auch Kleists künstlerische Umgestaltung – bietet ein besonders anschauliches Beispiel, in dem die emotionalen (wie auch ontologischen) Auswirkungen der Unartikuliertheit in extreme Gewalttaten ausarten. Nebenbei sei bemerkt, dass es zuzüglich zum ›Michael Kohlhaas‹ auch ergiebig wäre, zahlreiche gegenwärtige soziale Bewegungen mit Blick auf (Un)artikuliertheit zu lesen, seien es die eher unterartikulierten Gewaltausbrüche von Antifa-Anhängern bei G8- und G20-Gipfeltreffen, Ausschreitungen in französischen *banlieues* im Jahre 2005, die Gelbwesten in Frankreich 2019 bis hin zu besser artikulierten Bewegungen wie *Black Lives Matter* in den USA. Sie alle sind offensichtliche Beispiele, in denen Individuen und Gruppen sich an einer gewissen artikulativen Schwelle wähnen und zu verschiedenen Mitteln greifen, um neue Artikulationsmöglichkeiten für tief verspürte politische und moralische Überzeugungen aufzuzeigen. Dabei scheinen symbolische Handlungen oftmals dafür einzustehen, wenn hilfreiche Worte fehlen, ein tief verspürtes Unrecht wirkungsvoll zu kommunizieren.

### III. Eine Taylor'sche Lesart von Kleists ›Michael Kohlhaas‹ – Handel, Souveränität, religiöse Rhetorik

Einerseits wäre es verlockend, die Situation des Kohlhaas durch eine anerkennungstheoretische Lesart zu beleuchten,<sup>30</sup> und man kann sehr wohl behaupten, dass Kohlhaas' Auseinandersetzung mit den politischen Mächten ein Kampf um rechtliche Anerkennung ist. Andererseits scheint diesem Kampf um Anerkennung ein anderer, tiefer liegender Kampf vorauszugehen und zwar der, sich so gut wie eben

---

28 Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, Mass. 2007, S. 167–169.

29 In diesem Kontext mag man auch Taylors Reflexionen auf die Artikulation mit Axel Honneths Anerkennungstheorie in Verbindung bringen. Während Honneth die linguistische Dimension des Kampfes um Anerkennung nur anschnidet, ist es dennoch hilfreich, Taylors Artikulationsbegriff im Kontext von Honneths Unterscheidung von drei Ebenen der Anerkennung zu denken; der persönlichen, der rechtlichen und der universalen Solidarität. In der Tat hebt die Fragestellung Honneths – nach dem Wesen politischer Kämpfe um Anerkennung – die Tendenz hervor, solche Kämpfe zunehmend als beispielhaft für moderne soziale Verhältnisse anzusehen. Vgl. Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Berlin 2010.

30 Oder, wie oben bereits erwähnt, gegenwärtige Beispiele wie Antifa, *Black Lives Matters* usw. heranzuziehen.

möglich zu artikulieren. Honneths Anerkennungstheorie behauptet, soziale Kämpfe könnten durch den empirisch belegbaren menschlichen Bedarf nach sozialer Anerkennung auf drei Ebenen erklärt werden – persönlich-familiär, rechtlich, intersubjektiv-sozial. Honneth selbst geht sogar so weit, die notwendigerweise sprachliche Herausforderung jenes dreifachen Bedarfs zu erkennen:

Zur motivationalen Basis von kollektivem Widerstand können derartige Verletzungsgefühle aber nur dann werden, wenn das Subjekt sie in einem intersubjektiven Deutungsrahmen zu *artikulieren* vermag, der sie als typisch für eine ganze Gruppe ausweist; insofern hängt die Entstehung von sozialen Bewegungen von der Existenz einer kollektiven Semantik ab, die die persönlichen Enttäuschungserfahrungen als etwas zu interpretieren erlaubt. [Hervorhebung A.H.]<sup>31</sup>

Honneth selbst ergündet jedoch nicht die linguistische Dimension dieses Kampfes. Hingegen stellt Taylors Fokus auf Artikulation die Grenzen und Versprechen der Sprache in den Vordergrund der Gesellschaftstheorie. Dadurch lenkt er die Aufmerksamkeit auf das, was jedem konkreten Kampf um Anerkennung zuvorkommt.

Kohlhaas' Kampf, seine eigene Situation zu deuten und zu artikulieren, entfaltet sich angesichts der Entwicklung der oben erwähnten Konzepte des Rechts, der Gerechtigkeit, Staatsbürgerschaft, der Öffentlichkeit und Privatsphäre, Souveränität sowie der politischen Legitimität. Vor allem ist der Text von zahlreichen Begrifflichkeiten durchzogen, die sich vom althochdeutschen oder mittelhochdeutschen ›recht‹ herleiten: richten, Recht verschaffen, Unrecht, rechtschaffen, Gericht, Gerechtigkeit, errichten, Einrichtung der Welt, sogar Rache. Die Novelle setzt nicht nur mittelalterliche und frühneuzeitliche Rechtsverständnisse geschickt miteinander in Szene, sondern weist auch rechtlich-begriffliche Herausforderungen auf, die bis in die Gegenwart von höchster Relevanz sind und zum Teil ungelöst bleiben. Mit einer gewissen Ironie lobt Hartmut Boockmann Kleist letztendlich, bleibt aber in Bezug auf seine Verflechtung dieser verschiedenen Rechtsverständnisse etwas irritiert.<sup>32</sup> Im Endeffekt plädiert Boockmann dafür, dass Kleists Umschreibung des historischen Kohlhaas im frühen neunzehnten Jahrhundert eben nicht der Vernebelung historischer Genauigkeit dient, sondern vielmehr der überzeugenden Darstellung, wie sich die Moderne insgesamt an einer artikulativen Schwelle befand und zwar einer, in der vorherige Verständnisse rechtlicher Autorschaft und Subjektivität ersetzt, überdacht, geändert, verworfen, neu artikuliert wurden. Dabei werden zwei begriffliche und rechtlich-historische Schwellen von Kleist erzählt. Der historische Kohlhaas befand sich an der Schwelle mittelalterlichen Rechts, welches Fehden in bestimmten Situationen gestattete, und frühneuzeitlichen Rechts, welches damit begann, das staatliche Gewaltmonopol zu verfestigen.<sup>33</sup> In seiner Umschreibung des historischen

---

31 Honneth, Kampf um Anerkennung (wie Anm. 29), S. 262. Sogar der Untertitel des Buches – ›Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte‹ – impliziert die sprachliche Dynamik jenes Kampfes um Anerkennung, fällt aber im weiteren Verlauf dem empirischen Anspruch von Honneth zum Opfer.

32 Vgl. Boockmann, Mittelalterliches Recht bei Kleist (wie Anm. 1), S. 105.

33 Vgl. Boockmann, Mittelalterliches Recht bei Kleist (wie Anm. 1), S. 92–95.

Sachverhalts treiben diese Verständnisse die Handlung voran, wobei auch modernere, gar von der Aufklärung inspirierte Rechtsverständnisse wie Vertragstheorie in Kohlhaas' Selbstverständnis mit einfließen. Die Entwicklung solcher Selbstverständnisse angesichts divergierender Auffassungen der Rechtsordnung werden am deutlichsten in der Konfrontation zwischen Kohlhaas und Luther in Szene gesetzt.<sup>34</sup>

Diese Positionierung an einer Schwelle ist nicht nur im artikulativen, ideengeschichtlichen Sinne von zentraler Bedeutung, sondern auch räumlich für die Handlung. Gleich zu Beginn der Erzählung wird die Figur Kohlhaas als ›außerordentlich‹ (vgl. DKV III, 13) beschrieben. Zwar scheint das Adjektiv so früh im Text als bloß deskriptiv im Sinne seines alltäglichen Wortgebrauchs, doch mit fortschreitender Handlung erweist sich diese frühe Wortwahl als besonders gelungen, insofern es auch sehr wörtlich als außerhalb der gängigen sozialen Ordnung gelesen werden kann. Zudem sieht sich die Figur Kohlhaas auch früh mit einer sozial konstituierten Grenze konfrontiert, nämlich dem Schlagbaum bei der Tronkenburg. Diese unerwartete geopolitische Grenze markiert auch die politisch-historische Schwelle, durch die Kleist das späte Mittelalter mit der Moderne verflocht. Boockmann behauptet, diese Verflechtung von spätmittelalterlichem mit modernem Recht »ziel[e] auf nichts anderes als auf die Frage nach der Durchsetzung des staatlichen Gewaltmonopols, und man kann, ohne zu übertreiben und ohne zu vereinfachen, daß wir damit verfassungsgeschichtlich nach der Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit fragen.«<sup>35</sup> Kleists Novelle verarbeitet zuzüglich zur Entwicklung von Konzepten wie Staatsbürgerschaft auch ökonomische Theorien, die zur Zeit Kleists rigoros hinterfragt, debattiert, reartikuliert werden. Ingeborg Harms lenkt unsere Aufmerksamkeit auf Kleists eigene Auseinandersetzung mit volkswirtschaftlicher Theorie, vor allem in seiner Berliner und Königsberger Zeit, als Preußen Rechtsreformen vornahm. Harms behauptet, diese seien nichts anderes als Versuche, den englischen Liberalismus in Anlehnung an Adam Smith auf den Fall Preußens zu übertragen.<sup>36</sup> Solche Reformen ermöglichen überhaupt erst soziale Mobilität, etwas, das für den historischen Kohlhaas wohl unverständlich gewesen wäre. Im Endeffekt führt Kleists Verschränkung einer historisch spezifischen Geschichte mit einem anderen historischen Kontext dazu, dass seinen Lesern die begriffliche Unartikuliertheit seiner Zeit vor Augen geführt wird.

Um nun genauer zu untersuchen, inwiefern (Un)artikuliertheit die Handlung des ›Michael Kohlhaas‹ vorantreibt, soll folgende Analyse sich auf drei für die Erzählung zentrale Begriffe stützen. Sie sind auf zweifache Art und Weise zentral; zum einen textimmanent, insofern sie für die Entwicklung der Konflikte von Kohlhaas mit anderen Figuren zentral sind und die inhaltliche Spannung anspornen. Des Weiteren sind sie in einem geistesgeschichtlichen Sinn wichtig, insofern sie Begrifflichkeiten aus Kleists und Kohlhaases Zeiten aufgreifen und fiktiv inszenieren. Somit

---

34 Dies wird im Folgenden vor allem im Abschnitt zu religiöser Rhetorik eingehender erläutert.

35 Boockmann, *Mittelalterliches Recht bei Kleist* (wie Anm. 1), S. 87.

36 Ingeborg Harms, *Tod und Profit im ›Michael Kohlhaas‹*. In: Tim Mehigan (Hg.), *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*, Rochester, NY 2000, S. 226–238, hier S. 226.

liefert die Novelle indirekt (aber gewiss nicht kleinlaut) auch kritische Reflektionen zu jenen Begriffen. Diese drei Begriffe sind: Gewerbe, politische Souveränität und religiöse Rhetorik.

Ingeborg Harms plädiert für eine eingehendere Berücksichtigung von Kleists eigenem Bewusstsein von Entwicklungen in der volkswirtschaftlichen Theorie seiner Zeit. In der Tat nimmt das Gewerbe schon früh in der Handlung eine prominente Stellung ein, so wie in der Geistesgeschichte zur Zeit der Niederschrift der Novelle. Kohlhaas ist immerhin ein Händler, der sich mit Pferden von beeindruckender Zucht auf dem Weg zum Markt befindet. Er hinterlässt die Pferde als Pfand für einen illegal verlangten Passierschein und bedauert den Tod des Vaters von Wenzel von Tronka, dem er nachsagt, dass er »Freude am Verkehr der Menschen hatte, Handel und Wandel, wo er nur vermogte, forthatf [...].« (DKV III, 15) Zunächst scheint ein Konflikt zwischen Kohlhaas und dem Junker von Tronka durchaus abwendbar. Kohlhaas und der Junker unterhalten sich geschäftsmännisch über die Pferde und viele der Gäste vom Junker bewundern sie. Sie bestätigen sogar die hohe Qualität der Pferde, indem sie den erfragten Preis als durchaus angemessen bezeichnen. Der Junker dreht sich, scheinbar recht desinteressiert, von Kohlhaas weg, ein Konflikt zwischen den zweien zeigt sich kaum an. Doch der Schlossvogt erinnert den Junker an den vermeintlich erforderlichen Passschein. Kohlhaas fragt, ob es denn damit »seine Richtigkeit« habe und beschwert sich, dass dies »sein gesamtes Gewerbe« bedrohe und dass dies ganz und gar nicht rechtens zu sein scheint. Der Junker bestätigt »mit einem verlegnen Gesicht« (DKV III, 19) das Gerücht vom Passschein und befiehlt Kohlhaas, sich mit dem Vogt darüber zu einigen. Erst nach dieser scheinbar zufälligen Intervention des Schlossvogts fängt der Konflikt an, seinen Lauf zu nehmen.

Die antreibende Motivation für Kohlhaas ist sein Recht, doch betrifft dies weder nur das persönliche Recht, das durch regelwidriges Verlangen nach einem Passschein verletzt wird, noch den Missbrauch seiner Pferde, sondern vielmehr seine allgemeine Fähigkeit, als Bürger am Warenhandel teilzunehmen. Sein Rechtsbegehren führt zu einem explosiven Moment in seiner Familie, in welchem seine Frau sich nicht wagt, ihren Dissens zu seinem Rechtsbegehren auszudrücken. Kohlhaas fragt, ob er seine Sache aufgeben solle. »Lisbeth wagte nicht: ja! ja! ja! zu sagen – sie schüttelte weinend mit dem Kopf, sie drückte ihn heftig an sich, und überdeckte mit heißen Küssen seine Brust.« (DKV III, 55) In der ursprünglichen Fassung hatte Kleist das emphatisch imaginierte Zitat von Lisbeth ausgelassen und nur davon geschrieben, dass sie den Kopf schüttelte und ihn mit Küssen bedeckte (vgl. DKV III, 54). In der Buchfassung fügt Kleist den Ausruf ein und zeigt damit, wie innerlich zerrissen Lisbeth war. Syntaktisch ist dieser gewollte Ausruf des Weiteren durch Gedankenstriche markiert und trägt auch formal dazu bei, das Unvermögen, ihre innersten Gedanken und Emotionen auszudrücken und zu betonen. Nicht nur Lisbeth und Kohlhaas verspüren dieses Unvermögen, sondern auch zahlreiche andere Figuren in der Novelle. Kohlhaas kommentiert die Liebkosungen seiner Frau sodann: »Wenn du fühlst, daß mir, falls ich mein Gewerbe fortreiben soll, Recht werden muß: so gönne mir auch die Freiheit, die mir nötig ist, es mir zu verschaffen!« (DKV III, 55) Die genaue Wortwahl des Kohlhaas in dieser Szene ist stellvertretend für einen Großteil der antreibenden Spannung in der Novelle. Nach seinem Verständnis ver-

bindet er Freiheit und Notwendigkeit, nämlich die Notwendigkeit extremer Maßnahmen, um sich ökonomische Sicherheit gewähren zu lassen. Was zunächst einmal als ein Widerspruch erscheinen mag, manifestiert sich greifbar und konkret auf der Ebene von Ethik, Politik und Sprache im Verlauf der Novelle. Bis hierher bezeichnet der Handel für Kohlhaas die nötige Sphäre, durch die politisch-ökonomische Freiheit gewährt werden kann. Gleichzeitig erscheint Gewalt als notwendig, um jene Sphäre zu sichern.

So wie Kleist die moderne Vorstellung sozialen Aufstiegs im Bürgertum in seine Verarbeitung des historischen Materials einführt, so ist auch die ganze Kohlhaas-Erzählung von modernen Vorstellungen politischer Legitimität und Souveränität durchzogen. Um abermals auf Boockmanns rechtstheoretische Analyse zurückzugreifen: Kleists Umschreibung des historischen Hans Kohlhaase spannt einen weiten historischen Bogen vom Mittelalter zur Moderne,<sup>37</sup> man könnte gar bis zur Postmoderne sagen. Die entsprechenden, vielfältigen Auffassungen von politischer Legitimität und Souveränität, welche mit dem Anbruch der Moderne radikal umgedacht werden, werden bis heute in politischen Bewegungen zum Teil sehr konfrontativ ausgehandelt. Die sich entfaltenden Konzepte der Staatsbürgerschaft, Politik als rein immanente Politik (von jeglichen metaphysischen Wahrheitsansprüchen abgekoppelt) sowie des Rechtsstaats schlagen sich auf zweifache Art und Weise in Kleists Erzählung nieder; zum einen geistesgeschichtlich, insofern ein Staatsbürger für eine größere Öffentlichkeit stellvertretend eintritt, zum anderen in der direkten Konfrontation mit der Staatsmacht, wie sie sich in der Handlung entfaltet.

In der Kleist-Forschung ist bereits viel über seine wiederholte Verwendung der Phrase »gebrechliche Einrichtung der Welt« in zahlreichen Werken geschrieben worden (zur Übersicht siehe diverse Bezüge in KHB, 58, 234, 289, 307–308, 321–322, 326, 387). Mehrmals verwendet auch der Erzähler diese Phrase und ähnliche Ausdrucksweisen, um Kohlhaas' drastische Mittel ansatzweise zu erklären (vgl. DKV III, 21, 27, 73) Obwohl es anachronistisch wäre, Kleist ein von Habermas inspiriertes Verständnis der politischen Öffentlichkeit zuzuschreiben, ist es erstaunlich, wie sehr die von Kleist geschilderte Öffentlichkeit Züge einer Habermas'schen Lesart aufweist. Auch die Wortwahl ist bemerkenswert. Während der Erzähler der Figur Kohlhaas die Sorge um die »allgemeine[ ] Not der Welt« (DKV III, 21) zuschreibt und ein politisches Gemeinwesen impliziert, drückt Luther seine Analyse des Konflikts in bestechend Habermas'schen Begriffen aus. Indem er den Kurfürst von Sachsen berät, erklärt Luther, »die öffentliche Meinung [...] sei auf eine höchst gefährliche Weise, auf dieses Mannes Seite, dergestalt, daß selbst in dem dreimal von ihm eingescherten Wittenberg, eine Stimme zu seinem Vorteil spreche [...].« (DKV III, 82) In dieser Szene verdichtet sich Kleists Verflechtung alter und moderner Begriffssysteme eindrucksvoll und inszeniert somit die begriffliche Unartikuliertheit von seiner (und auch Kohlhaases) Epoche. Luthers Auffassung von der Autorität irdischer Obrigkeiten war in der Tat sehr unnachgiebig, und der historische Luther hätte wohl kaum der öffentlichen Meinung politische Legitimität zugesprochen.

---

37 Boockmann, *Mittelalterliches Recht bei Kleist* (wie Anm. 1).

Die fiktive Verarbeitung dieser historischen Entwicklungen gestattet Kleist aber die Freiheit, jene Entwicklungen nicht nur erzählerisch zu verbildlichen, sondern eben dadurch auch dem historischen Einzelfall eine geistesgeschichtliche Tiefe zu geben, die vom 16. über das 19. bis hin zum 21. Jahrhundert reicht. Luthers Warnung des Kurfürstens kann einerseits als anachronistisch gelesen werden, andererseits schildert Kleist hiermit prägnant, wie sich abstrakte Begriffe wie politische Legitimität konkret in der Welt manifestieren. Diesem Luther zufolge untergräbt die öffentliche Meinungsbildung die Handlungsfähigkeit des Staats gegenüber Kohlhaas. Bezüglich der öffentlichen Meinung sagt Luther, dass das Volk »leicht in dem Grade verführt werden [könne], daß mit der Staatsgewalt gar nichts mehr gegen ihn [Kohlhaas] auszurichten sei.« (DKV III, 82)

Die begriffliche Unartikuliertheit – nicht nur von Kohlhaas, sondern auch von seinen Antagonisten – kommt in seiner Konfrontation mit Luther am deutlichsten zum Tragen. In ihrer Auseinandersetzung werden die umkämpften Konzepte der Souveränität und Staatsbürgerschaft in den Mittelpunkt gestellt. Luther wirft Kohlhaas umgehend vor, zu Unrecht eigenmächtig zu handeln, da dies gegen sein Verständnis staatlicher Obrigkeit verstößt. Sodann steigern sich die zwei Protagonisten in eine Debatte über das Wesen von Rechten und Pflichten für Staatsbürger und Obrigkeiten. Luther gesteht ein, dass der Staat im Falle Kohlhaas vielleicht seiner Verantwortung nicht nachgekommen ist, erwidert aber, der Kurfürst habe nie den Brief von Kohlhaas bekommen, dass er aber in der Sache nur von Gott verurteilt werden könne. Kohlhaas stünde das Recht nicht zu, eigenmächtig sein Recht einzufordern. Hier sehen wir eher den fiktiv gestalteten Luther, während der etwas historische Luther sich darin zeigt, dass er von Kohlhaas' Trotzigkeit irritiert ist. Dennoch sieht Luther ein, dass Kohlhaas Unrecht getan wurde und seine Frustration über die Handlungen des Kurfürstens gerechtfertigt ist, auch wenn er auf einer persönlichen und theologischen Ebene mit Kohlhaas uneins ist.

Was diesem konkreten Konflikt zwischen den zwei historisch-fiktiven Figuren aber innewohnt, ist die abstrakte Frage nach der Vereinbarkeit von Vertragstheorie und Naturrecht. Hans-Jörg Knobloch behauptet, Kleist sei nicht daran gelegen, die eine Rechtsauffassung gegen die andere auszuspielen. Vielmehr diene die Erzählung als scharfsinnige Erinnerung an den Staat, sich seiner Verantwortung gegenüber Staatsbürgern bewusst zu werden,<sup>38</sup> was ja auch das Anliegen von Kohlhaas gegenüber Luther ist. Angesichts turbulenter europäischer Debatten über Rechtstheorie und -praxis zur Zeit Kleists stellt »Michael Kohlhaas« einige der drängendsten Fragen dieser Debatten. Was ist und was vermag das Recht? Wer schreibt Gesetze? Wer setzt sie durch und um? Wer oder was legitimiert jemanden, ein Gesetz zu schreiben, vor allem wenn metaphysische Legitimationsquellen zunehmend hinterfragt werden? Diese Fragen waren auch zur Zeit des historischen Hans Kohlhaas relevant, allerdings adaptiert Kleist den historischen Fall, um zu zeigen, wie umstritten jene Neuartikulierungen auch zu seiner Zeit waren. Die Frage nach dem Wesen des Rechts, vor allem des positiven Rechts, ist nicht zu trennen von Kleists eigener, lang

---

<sup>38</sup> Vgl. Knobloch, Die Auflösung des Gesellschaftsvertrags in Heinrich von Kleists »Michael Kohlhaas« (wie Anm. 1), S. 75.

anhaltender Frustration über das Wesen der Sprache. Was Kleist an der Sprache irritiert – ihre Kontingenz und Unfähigkeit, private Gefühle und Ideen auszudrücken<sup>39</sup> – ist eng verwoben mit dem, was Kohlhaas am Recht irritiert – die letztendliche Kontingenz, die auf der Willkür anderer basiert, und die fehlbare, sprachliche Ausdrucksform.

Als Drittes und Letztes soll das Augenmerk auf die religiöse Rhetorik gelenkt werden, welche Kohlhaas zur Rechtfertigung seiner Handlungen heraufbeschwört. Während die soeben besprochenen Aspekte der öffentlichen Meinung und politischen Souveränität einen anachronistischen Beigeschmack tragen, erscheint die Rechtfertigung von Kohlhaas in religiöser Terminologie schon eher passend für den historischen Kohlhaas des späten Mittelalters. Zusammengefasst streicht die Thematisierung moderner Begrifflichkeiten und religiöser Rhetorik erneut die Frage nach dem historischen Übergang hervor, die Boockmann betont.<sup>40</sup> Im Ringen darum, seine eigene missliche Lage gegenüber politischen Autoritäten und der Öffentlichkeit zu artikulieren, dient die religiöse Rhetorik als Rückgriff auf Althergebrachtes, auf vertraute Mechanismen der Rechtfertigung und Legitimation. Indem Kohlhaas versucht, öffentliche Unterstützung für seinen Racheakt an Wenzel von Tronka zu finden, erklärt Kohlhaas seine Absichten wiederholt unter Gesichtspunkten christlicher Metaphysik. Er behauptet, ein »Engel des Gerichts« (DKV III, 63) zu sein, appelliert an »jeden guten Christen« (DKV III, 67), beschreibt Wenzel von Tronka als »Feind aller Christen«, behauptet, nur Gott zu dienen (vgl. DKV III, 68) und Stellvertreter des Erzengels Michael zu sein (vgl. DKV III, 73). Obwohl er im Treffen mit Luther auf seine religiöse Frömmigkeit und Glaubenssätze zurückgreift, stößt er hier auch an die Grenzen seiner religiösen Rechtfertigungen.

Die Auseinandersetzung mit Luther verkörpert am deutlichsten den Versuch, sich angesichts existenzieller Unartikuliertheit neu zu artikulieren. Als Kohlhaas das Schreiben von Luther liest, das ihm unrechtmäßiges Handeln vorwirft, ist Kohlhaas im ganz wörtlichen Sinn sprachlos.

Aber wer beschreibt, was in seiner Seele vorging, als er das Blatt, dessen Inhalt ihn der Ungerechtigkeit zieh, daran erblickte: unterzeichnet von dem teuersten und verehrungswürdigsten Namen, den er kannte, von dem Namen Martin Luthers! [...] [E]r durchlas es [...] zweimal von Anfang bis zu Ende; wandte sich, mit ungewissen Blicken, mitten unter die Knechte zurück, als ob er etwas sagen wollte, und sagte nichts [...]. (DKV III, 76)

Die Frage vom Erzähler, wer denn beschreiben könne, was in seiner Seele vorging, hätte auch von Charles Taylor selbst gestellt werden sein können. Die Entgegennahme des Luther-Briefes sowie das Verstummen als Reaktion darauf, markieren einen mächtigen Fall der Unartikuliertheit, die durch ein drastisches Aufrütteln von Kohlhaas' Weltanschauung in Gang gesetzt wird. Kleist zieht diese Szene syntaktisch

---

39 Vor allem hinsichtlich seiner Frustration bezüglich sprachlicher Ausdrucksfähigkeit vgl. den Kommentar zu den Briefen an seine Schwester Ulrike in KHB, 361–363 wie auch Schmidt, »[...] die Sprache taugt nicht dazu« (wie Anm. 3).

40 Boockmann, *Mittelalterliches Recht bei Kleist* (wie Anm. 1), S. 107.

exzessiv in die Länge und beendet die lange Schilderung mit dem abrupten »und sagte nichts«. Kurz darauf gibt Kohlhaas Befehle, er spricht also wieder, allerdings macht der Erzähler die bewusste Entscheidung, den ausbleibenden Sprechakt in Reaktion auf das bewegende Dokument zu inszenieren. Die Entgegennahme des Schreibens ist emotional geladen, doch verläuft sich die aufgeballte Emotion im Sande des Nichts-Sagens.

In der Tat, die nachdrückliche Kritik einer ansonsten von Kohlhaas respektierten Person wie Luther führt ihn dazu, seine bisherige Moralontologie komplett zu hinterfragen. Die Konfrontation unter vier Augen erweckt die grundlegende Frage nach seiner Rolle als Mensch in der Welt. Wenn Luther danach fragt, wer ihm das Recht auf seine Taten zugesprochen habe, prangert er Kohlhaas' Taten als Angriffe »auf die ganze Gemeinschaft« an. Kohlhaas behauptet, das ursprünglichere Unrecht sei seine Verstoßung aus jener Gemeinschaft gewesen. Auf Luthers Rückfrage, worin denn eine solche Verstoßung bestehe, sagt Kohlhaas, jeder, dem die Rechte vom Staat versagt bleiben, sei von ihm verstoßen, »zu den Wilden der Einöde hinaus [...]«. (DKV III, 78)

Diese drei soeben betrachteten Konzepte – Handel, Souveränität, religiöse Rhetorik – standen im Mittelpunkt philosophischer Debatten sowohl zur Zeit des historischen Kohlhaas als auch zur Zeit von Kleists Adaption der Geschichte. Ihre jeweiligen Impulse und Fragestellungen in beiden historischen Phasen werden von Kleist in der Handlung seiner Novelle neu verwoben. Zahlreiche andere Szenen der Erzählung stellen Versuche dar, andere rechtlich-politische Konzepte zu artikulieren, aber die Luther-Szene bringt insbesondere nicht nur Kohlhaas' Gedankengänge zu komplexen begrifflichen Dilemmata zur Geltung, sondern auch, inwieweit ihre diskursive Entfaltung sich ganz einschlägig in seinen innersten Gefühlen, in seinem tiefsten Selbstverständnis manifestieren. Auch andere Figuren, wie die Kurfürsten von Sachsen und Brandenburg, der Prinz Christiern von Meißen, Kohlhaas' Knecht Herse, seine Frau Lisbeth tragen zum größeren Diskurs über Recht, Staatsbürgerschaft, Gerechtigkeit bei. Aber die Luther-Szene zeigt am deutlichsten das, was Regina Ogorek als »productive confrontation« bezeichnet.<sup>41</sup> Wenn Charles Taylor ein tiefes Verständnis von (Un)artikuliertheit entfaltet, geht es ihm um eben solche Situationen starker moralischer und ontologischer Auswirkungen, Situationen, in denen unsere grundlegendsten Annahmen über unsere Situiertheit in der Welt komplett in Frage gestellt werden. Die rechtlich-politische Realität weicht so weit von den Idealen ab, die das alltägliche Selbstverständnis von Kohlhaas begleiten, dass ihre Verankerungen in seinem Leben an Glaubwürdigkeit verlieren.

---

<sup>41</sup> Ogorek betont, Kleists Kenntnis von Adam Müllers Philosophie sei ein wichtiger Einfluss auf seine Gedanken zu Recht und Gerechtigkeit. »As a result of the theory of opposites, ›mediation‹ is presented as a key category around which the lectures on the state are grouped. State, society, family, but especially Justice and Law appear as the result of lively, historical processes of mediation, documents of an eternal and productive confrontation.« (Ogorek, Adam Müllers Gegensatzphilosophie und die Rechtsausschweifungen des Michael Kohlhaas, wie Anm. 3, S. 109)

#### IV. Die Akzentverschiebung auf Artikulation – von Begriffen und ihren linguistischen Beschränkungen

Indem wir Kleists ›Michael Kohlhaas‹ in Hinsicht auf tiefgreifende Artikulation untersuchen, bewirken wir eine subtile Akzentverschiebung des gängigen analytischen Fokus. Anstatt nur einzelne Begriffe (z.B. Recht, Gewalt, Terror, Gerechtigkeit) sowie ihre mannigfaltigen Verständnisse und Verflechtungen innerhalb der Erzählung zu untersuchen, lenkt die von Taylor inspirierte Lesart die Aufmerksamkeit auch auf übergreifende und grundlegende sprachliche Grenzen dieser Begriffe selbst. Dasselbe gilt für die Analyse von Texten verschiedenster Art, sei es nun alltägliches Gespräch, politische Debatte, kodifiziertes Gesetz, bildende Kunst, usw. Damit soll nicht gesagt sein, ein solcher Fokus löse einen Fokus auf einzelne Begriffe ab. Vielmehr sind beide Ansätze wesentlich Teil einer rigorosen Hermeneutik, die nicht nur das kontingente Wesen eines Textes an sich anprangert, sondern auch die Kontingenz ihres leitenden Mediums, der Sprache an sich. Kleist anhand des Taylor'schen Artikulationsbegriffs zu lesen, zielt nicht auf gegenwärtige Trends ab, sondern wird von der erstaunlichen Konvergenz zwischen den Gedankengängen von Taylor und Kleist getragen. Und da, wo Kleist ein historisches Ereignis aufgreift und seine Tragweite literarisch ausgestaltet, greifen auch Taylors Reflexionen und knüpfen an Kleists Analyse gut zwei Jahrhunderte später wieder an.

Zu einem beträchtlichen Teil kann die anhaltende Begeisterung für Kleist darauf zurückgeführt werden, dass er sich nicht leicht in gängige literarische Epochen eingliedern lässt. Seine Rezeption seitens Goethe und anderer Vertreter der Klassik fiel bescheiden aus, und so war es schwer, ihn unter die Klassiker zu zählen. Allerdings konnte man ihn den Romantikern auch nicht recht zuordnen und auch nicht orthodoxen Aufklärungsdenkern. Entgegen Vereinnahmungen Kleists für die Postmoderne sollte man allerdings mit Edgar Landgraf festhalten, dass Kleist sich auch diesem Raster nicht fügt. Zwar lenkt auch Kleist das Augenmerk auf die Fallibilität zahlreicher sozialer Gewissheiten und Normen, aber, wie Landgraf schreibt: »exploitation of iterability is not merely about deconstructing representational paradigms, but also, and perhaps more importantly, about the exploration and invocation of autonomy and agency in a world of extreme restraint.«<sup>42</sup> Sowohl Taylor als auch Kleist konzedieren die schlechthinige Kontingenz der Sprache, allerdings ohne dabei den Schluss zu ziehen (oder auch nur zu implizieren), Sprache sei kognitiv belanglos oder gänzlich ideologisch durchdrungen. Beide sind sich in starkem Maße bewusst, wie weitreichend die Tatsache ist, dass der Zusammenfall des metaphysischen, mittelalterlichen Weltbilds ebenso einen Zusammenfall dessen bedeutet, was wir für das wirklichkeitsabbildende Vermögen der Sprache halten.

Das geteilte Anliegen von Taylor und Kleist kann so beschrieben werden, dass sie danach streben, die genaue Beziehung zwischen Wörtern und ihren mannigfaltigen Bedeutungsnetzwerken neu und eingehender zu erörtern. Kleist ergründet

---

42 Edgar Landgraf, *Improvisation, Agency, Autonomy. Heinrich von Kleist and the Modern Predicament*. In: Dieter Sevin und Christoph Zeller (Hg.), *Heinrich von Kleist. Style and Concept. Explorations of Literary Dissonance*, Berlin 2013, S. 211–229, hier S. 227.

– nicht ganz so explizit wie Taylor – die weitreichenden Auswirkungen dessen, was Habermas als nachmetaphysisches Denken bezeichnet. Die Figur Kohlhaas findet sich zunächst in einem Umfeld wieder, welches den Beginn des nachmetaphysischen Denkens verkörpert. Seine Belange und Motivationen entstammen weder dem Göttlichen noch religiöser Rechtfertigung, sondern eher säkularen Faktoren, wie dem Gedeihen seines Gewerbes, dem Schutz seiner Rechte als Bürger Brandenburgs, dem Gemeinwohl. Sobald aber seine Belange nicht ernst genommen, ja sogar als Belästigung abgetan werden, besinnt er sich zu einer Rechtfertigung seines Rachezugs auf althergebrachte religiöse und naturrechtliche Legitimationsmuster. Sein Rekurs darauf, vor allem beim Höhepunkt der Lutherszene, weist auf seine Unfähigkeit hin, die epistemologischen und ontologischen Rahmenbedingungen des säkularen, positiven Rechts vollkommen zu verarbeiten. Begründete älteres Recht sich metaphysisch in der vermeintlichen göttlichen Ordnung und dem göttlichen Willen, so stützt sich säkulares Recht letztlich auf das bloße Erlassen von Rechten seitens politischer Herrscher, durch nichts legitimiert außer in geschriebenen Wörtern eines rechtlichen Kodex, Erlasses oder später von Verfassungen. Mangels jeder transzendentalen Garantie für Bedeutung bedarf die Sprache selbst einer neuen Konzeptualisierung am Übergang vom Mittelalter in die Neuzeit. Das beinhaltet nicht nur eine dramatische Neubetrachtung zahlreicher einzelner Begriffe, sondern des sprachlichen Mediums selbst, das uns überhaupt erst ermöglicht, über solche Begriffe sinnvoll zu kommunizieren. Begriffe müssen immer wieder neu (und mit einem Auge auf ihre historische Verwendung) artikuliert werden, aber sowohl zur Zeit des historischen Kohlhaas als auch des Kleist'schen Kohlhaas und auch jetzt bedarf Sprache selbst erneuter Artikulation,<sup>43</sup> um ein Bewusstsein ihres Vermögens und ihrer Grenzen bewusst vor Augen zu führen.

Bei Kleist kann man dieses tiefgreifende Anliegen bezüglich Wörter, Begriffe und Sprache selbst mit seiner oft überbetonten Kant-Krise in Verbindung bringen, der Zeit, in der seine vermutliche Lektüre von Kants Philosophie einen Skeptizismus hinsichtlich der Möglichkeit von Wissen auslöste.<sup>44</sup> Die neuerlich behauptete Kontingenz von Moral, Normen und Sprache zieht selbst den Begriff des Wissens stark in Zweifel. In Briefen an seine Schwester und an seine Verlobte, doch auch in seinem Œuvre als Ganzes, wird Kleists Frustration im Umgang mit Sprache als not-

---

43 Das heißt, dass uns die Sprachphilosophie immer wieder der Grenzen der Sprache sowie der jeweiligen Verzerrungen der Kommunikation im öffentlichen Diskurs aufs Neue vergewissern muss. Altes Vokabular muss auf seine Hinfalligkeit hin überprüft werden, neue Ausdrucksweisen für soziale Anliegen müssen erdacht werden.

44 »Kleists Kant-Krise drückt daher auf besonders eindringliche Weise die große Schockerfahrung aus, die der grundlegende Paradigmenwechsel an der Schwelle zur Moderne mit sich bringt. Für Kleist äußert sich diese Schockerfahrung in Form einer Bewusstseinskrise, deren Schatten über sein ganzes dichterisches Œuvre fällt. Kleists Werke gleichen somit in gewisser Hinsicht Gedankenexperimenten, die seine frühe Skepsis in Bezug auf die Möglichkeiten der Erkenntnis von selbst wie von anderen auf immer wieder andere Weise thematisiert.« (Tim Mehigan, Kleist, Kant und die Aufklärung. In: Ders. [Hg.], Heinrich von Kleist und die Aufklärung, wie Anm. 36, S. 3–21, hier S. 4f.)

wendiges doch fehlbares Mittel der Kommunikation ersichtlich. Friedrich Schmidt fasst es folgendermaßen zusammen:

Es ist auffällig, in welchem Maße Schrift, Sprache und Interpretation bei Kleist zum Handlungsgeschehen gemacht werden: im Verfassen oder Lesen von Briefen und Gesetzbüchern, von Gerichtsprotokollen, dunklen Prophezeiungen, Dekreten und Staatspapieren, in Verhören, Wortspielen und hektischem Aneinander-Vorbeireden. Allein in ›Michael Kohlhaas‹ hat man rund 90 Akte gezählt, deren Skriptur Anlaß zu zahllosen Mißverständnissen gibt.<sup>45</sup>

Während Kontingenz in Bezug auf einzelne Normen schon beunruhigend sein kann, beinhaltet Kontingenz hinsichtlich der Sprache Zweifel auf einer weitaus größeren Skala. Kleists Auseinandersetzung mit der Kontingenz beschränkt sich nicht nur auf ›Michael Kohlhaas‹, sondern schlägt sich auch markant in anderen Erzählungen nieder, z.B. in ›Das Erdbeben in Chili‹ und ›Das Bettelweib von Locarno‹. Friedrich Schmidt betont die zentrale Bedeutung von Sprachkritik bei Kleist, er sagt, dieselbe sei »ein Hauptproblem seiner Poetologie.«<sup>46</sup>

Mehr noch, die Kontingenz der Sprache, ihre Notwendigkeit und Fehlbarkeit, steht im Mittelpunkt von Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹. Schon der einleitende Satz zeigt das Anliegen des Aufsatzes klar an: »Wenn du etwas wissen willst« (DKV III, 534). Es geht also um den engen Zusammenhang zwischen Gedankengang, dem sprachlichen Ausdruck und Wissen allgemein. Sodann erörtert Kleist, wie hilfreich es ist, ein Gegenüber zu haben, mit dem und für den man ein jeweiliges Thema artikulieren kann. Er extrapoliert das französische Sprichwort, wonach Appetit beim Akt des Essens kommt (»l'appétit vient en mangeant«), auf das Denken, dass also die Idee während des Sprechens komme (»l'idée vient en parlant«; DKV III, 535). Entgegen der Tendenz seiner Zeit, nur darüber zu sprechen, worin man gut versiert ist, erkennt Kleist im Gesprächspartner eine Instanz, die bessere Artikulation erfordert und auch fördert. Abermals seiner Zeit voraus, erinnern diese Gedankengänge von Kleist, die den Fokus vom Monologischen aufs Dialogische lenken, an die Auseinandersetzung von Jürgen Habermas mit der Kant'schen Philosophie. In den philosophischen Debatten zu Kleists Zeit wurden die Grenzen der Sprache offenbar, doch sollten diese erst später eingehender im philosophischen Diskurs aufgegriffen werden. Ein Wort kann an und für sich niemals die gesamte Komplexität einer Idee einfangen, besonders nicht eines abstrakten Begriffs wie Recht, Gerechtigkeit oder Unrecht. »Das Wort bezeichnet daher nicht mehr die erkannte Natur, sondern schärft Begriffe, produziert Sinnkonzepte und konstituiert Wirklichkeitsentwürfe.«<sup>47</sup>

Mit dem Vorteil geistesgeschichtlichen Rückblicks knüpft Taylor dort an, wo Kleists Gedankengänge gegen Ende seines allzu kurzen Lebens hinführten. Dort, wo Kleist im epistemologischen Dunkel des sich entwickelnden modernen, säkularisierenden, positiven Rechts herumtappte, kann Taylor historisch zurückblicken und

45 Schmidt, »[...] die Sprache taugt nicht dazu« (wie Anm. 3), S. 263.

46 Schmidt, »[...] die Sprache taugt nicht dazu« (wie Anm. 3), S. 250.

47 Andrea Bartl, Sprache. In: KHB, 361–363, hier 362.

anfangen, darüber kritisch zu reflektieren, wie wir zu den Herausforderungen und dem Unbehagen unserer Gegenwart gelangt sind. So wie die Erzählung ›Michael Kohlhaas‹ es schafft, weitschweifenden philosophischen Diskurs im Narrativ einer Figur zu verdichten, hat Taylor es in seiner Karriere geschafft, zum Teil divergierende Ansichten auf Makro- und Mikroebene miteinander zu verschmelzen. Als Sprachphilosoph und Geisteshistoriker hat Taylor nicht unerheblich zu einer Annäherung von kontinentaler und analytischer Philosophie beigetragen, insbesondere mit einem Fokus auf Säkularisierungstheorie. Und obwohl er erst in seinen neueren Schriften seinen Begriff der Artikulation eingehender erläutert, durchzieht er dennoch sein ganzes Werk, vor allem seit ›Sources of the Self‹.

Ähnlich wie Kleist die Habermas'sche Entwicklung von monologischer zu dialogischer Vernunft in Ansätzen vorausgreift,<sup>48</sup> beharrt auch Taylor auf das dialogische Element der Vernunft. Wenn Kleist die kognitive Produktivität eines Gesprächspartners poetisch reflektiert, wenn Habermas die Operationsbedingungen der Sprache an sich idealisiert, so betont Taylor das Historische am Dialogischen. Sprachgebrauch mag durchaus kontingent sein, er ist aber letzten Endes nicht willkürlich. Vielmehr gewinnt Sprachgebrauch durch dialogischen Gebrauch in historischer Zeit an Bedeutung. Bedeutung in der Sprache zu erzeugen und zu vermitteln, erfolgt durch einen zweifachen Prozess der Sprachvererbung und Sprachenerweiterung. Indem man versucht, eine Emotion oder ein Konzept auf neue Art und Weise zu artikulieren, steht es einem frei, seine vererbte Sprachtradition zu ignorieren oder zu verwerfen. Man mag sehr wohl damit experimentieren und spielen, aber man kann Begriffe und Wörter nicht nur nach eigenem Gutdünken prägen. Spracherweiterung muss sich an der Resonanz mit anderen in der Sprachtradition testen lassen und durch geteilte Verwendung behauptet werden, ehe Bedeutung aus der Sprache hervorgehen kann. In den letzten Seiten von ›The Language Animal‹ fasst es Taylor folgendermaßen zusammen:

We need this in order to avoid, on the one hand, the Scylla of declaring, for example, ethics a realm of purely subjective judgments or projections, and on the other, the Charybdis of imposing an alien model of rationality on them. It becomes evident that reason in this domain must take a largely hermeneutical turn; and this brings with it a certain endlessness, a resistance to completion, the impossibility of resting in some supposedly ›final‹ and unimprovable conclusion.<sup>49</sup>

Der Kampf um Artikulation erfolgt also auf zwei Ebenen innerhalb des ›Michael Kohlhaas‹. Zum einen gibt es die persönliche Herausforderung, sich selbst zu artikulieren, die eigenen Gefühle, Ansichten, die eigene Identität. Zum anderen muss

---

<sup>48</sup> Eine aufschlussreiche Analyse, ob Kleist tatsächlich diese Wendung zum Dialogischen hin vornimmt oder doch eher versteckt monologisch arbeitet, findet sich bei Wolfgang Groddeck, *Die Inversion der Rhetorik und das Wissen von Sprache. Zu Heinrich von Kleists Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹*. In: Nikolaus Müller-Schöll und Marianne Schuller (Hg.), *Kleist lesen*, Bielefeld 2003, S. 101–116, hier S. 105.

<sup>49</sup> Taylor, *The Language Animal* (wie Anm. 23), S. 338.

sich diese persönliche Artikulation immer auch im Lichte einer geteilten begrifflichen Sphäre, eines geteilten Vokabulars, einer geteilten Sprachtradition entwickeln. Persönliche Artikulation ist immer auch soziale Artikulation. Kohlhaas' krampfhafter Versuch, seinen Frust angesichts unentwickelnder rechtlich-politischer Begriffe zu artikulieren, ist nur möglich im Kontext eines geteilten Vokabulars. In diesem Fall erweist sich das geteilte Vokabular als besonders beschränkt, also greift Kohlhaas zu zwei Mitteln, um seinem Leiden an der Unartikuliertheit entgegenzuwirken; zum einen rekurriert er auf althergebrachte religiöse Rhetorik, zum anderen auf Gewalt gegen andere.

Die hilfreichste Analyse von Kleists Werken hinsichtlich des Kontingenz-Motivs findet sich bei David Wellbery. Auch er erachtet den Aufsatz ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ als ausschlaggebend für die philosophische Thematisierung von Kontingenz und fasst es so:

Every narrative that seeks to close off this domain of contingency, and that therefore denegates its own contingent production, is ideological. The measure of narrative achievement is the degree to which this element of contingency becomes palpable without sliding into the all-too-easy and utterly false rendering of the world as thoroughly random.<sup>50</sup>

Sowohl Taylor als auch Kleist geht es um eben jenen Seiltanzakt, die Kontingenz der Sprache anzuerkennen, ohne dabei aber alles Sprachliche als beliebig oder arbiträr abzuwerten.

In der Schaffensphase Kleists, die von begrifflicher Umwälzung gezeichnet war, nimmt man zunächst eine Verzweiflung angesichts neu artikulierter Verständnisse von Recht, Sprache und Wissen wahr. Kleist schreibt dabei einen besonders beispielhaften Fall von Unartikuliertheit um. Klar ist aber auch, dass die Figur Kohlhaas verzweifelt daran arbeitet, sich und die Welt um ihn besser zu artikulieren, ob ihm das bewusst ist oder nicht. In diesem Sinne ist die Beschreibung von Andrea Bartl passend, die Kleist eine »Ästhetik am Rande des Verstummens« (KHb, 363) zuschreibt. Wiederholt stoßen nicht nur Kohlhaas, sondern auch seine Frau Lisbeth und der Kurfürst von Sachsen an sprachliche Grenzen, an denen sie verstummen. Um es aber nochmals zu betonen: Es geht weder Kleist noch Taylor darum, in der Sphäre reiner Kritik zu verharren und nur die Grenzen der Sprache zu betonen. Stattdessen betonen sie vielmehr das kognitive Potential der Sprache sowie ihre innere Komplexität angesichts ihrer Grenzen. In der Novelle inszeniert Kleist dies, indem er Kohlhaas die Grenzen der Sprache und des Wissens vollkommen hinnehmen und den Zettel der Zigeunerfrau, dessen Inhalt aus dem Jenseits stammt, einfach verschlingen lässt.<sup>51</sup> Diese willentliche Missachtung metaphysischen Wissens spiegelt sich auch im Aufsatz über die ›Verfertigung der Gedanken‹, in dem Kleist den

<sup>50</sup> David Wellbery, *Contingency*. In: Ann Fehn, Ingeborg Hoesterey und Maria Tatar (Hg.), *Neverending Stories. Towards a Critical Narratology*, Princeton, NJ 1992, S. 237–257, hier S. 249.

<sup>51</sup> Man beachte, dass Kohlhaas den Zettel nicht nur zerstört, sondern nicht einmal den Inhalt durchliest (vgl. DKV III, 141).

Glaubenssprung ins letztlich Unwissbare wagt. Er akzeptiert die Unvorhersehbarkeit und Notwendigkeit, die der sprachlichen Verfasstheit von Gesprächen innewohnen. Auf eher theoretischer Ebene macht Taylor die hohen Ansprüche des Funktionierens von Sprache über Raum und Zeit hinweg explizit für uns. Die Unzulänglichkeit der Sprache belastet Kleist, doch versucht er weiterhin »exzessiv«<sup>52</sup>, sich künstlerisch dagegen anzustemmen. Eben solches aufwendiges Engagement gegenüber der Sprache hat Taylor im Sinn, wenn er versucht, eine dritte Form der Sprache zu finden, die weder bloß deskriptiv noch benennend ist; »the work of art exemplifies a way of ›representing‹ which is not description.«<sup>53</sup> Zusammengefasst führen Taylor und Kleist vor, wie man die Kontingenz der Sprache (und somit auch des Wissens) anerkennen, dabei aber die bloße Kritik daran überwinden kann, um die enorme ethische Herausforderung ins Auge zu fassen, historisch konsequent und ontologisch bedeutungsvoll zuzuhören und zu sprechen.

---

52 Schmidt, »[...] die Sprache taugt nicht dazu« (wie Anm. 3), S. 252.

53 Taylor, *The Language Animal* (wie Anm. 23), S. 235.



## Sophie Mereaus und Clemens Brentanos Übersetzungen von María de Zayas' ›Novelas amorosas y ejemplares‹ und die Prosawerke Heinrich von Kleists

Inwieweit die Novellen von María de Zayas y Sotomayor (ca. 1590–1661), die 1804 bis 1806 in den Übersetzungen von Sophie Mereau und Clemens Brentano auf Deutsch erschienen, den Stil und Inhalt der Prosawerke von Heinrich von Kleist beeinflussten, ist bisher nicht untersucht worden. Zwar gibt es in Kleists Briefen keinen direkten Hinweis darauf, dass er mit den Werken von Zayas vertraut war, da aber Mereau und Brentano in der Berliner Literaturszene prominent waren und da die Übersetzungen in den ersten Berliner Journalen rezensiert wurden, kann es wenig Zweifel geben, dass Kleist die Übersetzungen kannte. Wie nachstehend dargelegt wird, wurden Kleists Prosawerke stark von den thematischen und stilistischen Repertoires der Mereau-Brentano-Übersetzungen von Zayas' Novellen geprägt.<sup>1</sup> Die metatextuelle Präsenz spanischer Texte aus dem 17. Jahrhundert in Kleists Werken, z. B. solcher von Calderón<sup>2</sup> und Cervantes<sup>3</sup> sowie diejenige von Rousseau,<sup>4</sup> Wieland<sup>5</sup> und Schiller,<sup>6</sup> wird in der Forschung schon lange anerkannt. Der Vergleich von Kleists Werken mit ausgewählten Übersetzungen von Mereau-Brentano

- 1 Vgl. María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, hg. von Agustín G. de Amezúa, Madrid 1948. Im Folgenden zitiert nach der Sigle Zayas mit Seitenangabe. Alle Übersetzungen ins Deutsche sind aus *María de Zayas y Sotomayor, Spanische und Italienische Novellen*, aus dem Spanischen von Sophie Brentano, Penig 1804 und 1806. Im Folgenden zitiert nach der Sigle M–B mit Novellenummer-, Band- und Seitenangabe. Wir möchten den folgenden Personen/Kolleg\*innen für ihre Unterstützung bei der Recherche und Erstellung dieses Manuskripts danken: Natalie Martz, Dionne Agawu, Josephine Claus, Danna DeBoer, Bonnie Gasior, Glen Gray, Emily Wysocki (California State University, Long Beach), Sophia Anna Ebenbichler, Johannes Endres (University of California, Riverside) und Friederike von Schwerin-High (Pomona College).
- 2 Vgl. Stephan Leopold, *Calderón y Kleist. ›Prinz Friedrich von Homburg‹ como transposición hipertextual de ›La vida es sueño‹*. In: Manfred Tietz (Hg.), *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos, XIII Coloquio anglogermánico sobre Calderón*, Florencia 10.–14. Juli 2002, Stuttgart 2003, S. 261–274.
- 3 Vgl. Bernhard Greiner, ›Repräsentationen‹ novellistischen Erzählens. Cervantes, ›La fuerza de la sangre‹ (›Die Macht des Blutes‹), Kleist, ›Die Marquise von O.‹. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 47 (1997), S. 25–40.
- 4 Vgl. Steven Howe, *Heinrich von Kleist and Jean-Jacques Rousseau*, Rochester, NY 2012.
- 5 Vgl. Hermann Behme, *Heinrich von Kleist and C. M. Wieland*, Heidelberg 1914; John C. Blanknagel, *Heinrich von Kleist and Wieland*. In: *The Journal of English and German Philology* 25 (1926), S. 54–65.
- 6 Vgl. Donald H. Crosby, *The Creative Kinship of Schiller and Kleist*. In: *Monatshefte* 53 (1961), S. 255–264; Helmut Koopman, *Kleist und Schiller*. In: *HKB* 19, 50–71.

zeigt eine bemerkenswerte Reihe von transdisziplinären Beziehungen.<sup>7</sup> Während die spanischen Originale und die französischen Übersetzungen eine wichtige Rolle in der Rezeptionsgeschichte der ›Spanischen und Italienischen Novellen‹ spielen, ist für die vorliegenden Zwecke die wichtigste inhaltliche Beziehung diejenige zwischen Kleists Prosawerken und den deutschen Mereau-Brentano-Übersetzungen der Zayas-Novellen. Das Folgende ist als umfassende Einführung in ein zweifellos komplexeres Thema gedacht.

## I. Kleists Stil und die Mereau-Brentano-Übersetzungen von Zayas

Kleist war – trotz seiner Originalität, die hier nicht angezweifelt wird – ein Verwerter und Recycler massenhafter Redewendungen und Motive, die er in »exzentrischen Stoffe[n] bis zur Tollheit, bis zur Hysterie« stilisierte, was Thomas Mann dazu veranlasste, Kleist und seine Werke als »überhaupt sondergleichen« und »völlig einmalig« zu beschreiben.<sup>8</sup> Exzentrische Stoffe in Kleists Prosawerken umfassen z. B. in ihrer Ungewöhnlichkeit zeitlose Geschichten von Gesellschaftskrisen, sexueller Gewalt, omnipräsenter militärischer Besetzung, Usurpation, Rache, Täuschung und Geisterjagd; oft durch episodische Motive wie Inzest, Mord, Verkleidung, falsche Identität und Cross-Dressing gekennzeichnet. Alle diese Motive werden von Handlungselementen wie plötzlichem Fallen, Ohnmacht und dem Zusammenbruch von Verständnis oder Verständigung eingeleitet oder unterbrochen und dadurch geprägt. Wichtige Elemente von Kleists Stil sind die Verwendung von exzentrischen Variationen von Interpunktion und Verbindungskonventionen, die er durch Wiederholung ikonisch werden ließ, wie er es mit radikal hypotaktischen Satzstrukturen und dem unverwechselbaren Gebrauch von Wörtern und Ausdrücken tat, die bis heute unverkennbar kleistisch anmuten. Obwohl es sich bei diesen Stilelementen vermeintlich um Innovationen von Kleist handelt, verweisen viele im Grunde auf die Praktiken von Vorgängern bzw. insbesondere auch von Übersetzungen, die Kleist mit der Zeit in sein Repertoire aufnimmt.<sup>9</sup>

7 Hier wird Genettes Konzept von Transtextualität verwendet als »alles, was [den Text, J.L.H., L.B.] in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt« (Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1993, S. 9).

8 »Er war einer der größten, kühnsten, höchstgreifenden Dichter deutscher Sprache, ein Dramatiker sondergleichen, – überhaupt sondergleichen, auch als Prosaist, als Erzähler, – völlig einmalig, aus aller Hergebrachtheit und Ordnung fallend, radikal in der Hingabe an seine exzentrischen Stoffe bis zur Tollheit, bis zur Hysterie, –«. Die Passage erschien in einer Überarbeitung des im Jahre 1954 gehaltenen Vortrages in Thomas Mann, *Heinrich von Kleist und seine Erzählungen*. In: Ders., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 9, hg. von Hans Bügin, Oldenburg und Frankfurt a.M. 1960, S. 823–842, hier S. 823.

9 Bassnett und Lefevre schreiben: »Translation is, of course, a rewriting of an original text [...] and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture

Zayas war zu Lebzeiten die weitaus erfolgreichste Autorin in Spanien;<sup>10</sup> im siebzehnten Jahrhundert wurde der Verkauf ihrer Bücher nur von Cervantes, Francisco de Quevedo und Mateo Alemán übertroffen. Während der 1650er-Jahre wurden ihre Novellen von Paul Scarron (1655, ohne Namensnennung von Zayas), Antoine Le Métel d'Ouille (1656) und François Le Métel de Boisrobert (1657)<sup>11</sup> ins Französische und von John Davies (1657) ins Englische übersetzt.<sup>12</sup> Erst 1804 erschien der erste Band des gemeinschaftlichen Übersetzungsprojekts, ›Spanische und Italienische Novellen‹, von Kleists Bekannten Mereau und Brentano, die am 29. Oktober 1803 geheiratet hatten. Zunächst scheinen diese zwei Bände eine Sammlung von Novellen aus Spanien (und Italien) zu sein. Sie enthalten jedoch ausschließlich Übersetzungen der ersten acht von zehn Novellen, die in Zayas' ›Novelas amorosas y ejemplares‹ (1637) erschienen. Der erste Band der Übersetzungen erschien kurz vor Kleists erster Arbeit an einer Novelle im Winter 1804/1805 (›Michael Kohlhaas‹), und der zweite Band der Übersetzungen erschien 1806, vor der ersten Veröffentlichung der Erzählung ›Das Erdbeben in Chili‹ im September 1807, die das Genre der Novelle neu definierte. In Zayas' Novellen sind Tropen, die der Leser auch aus Kleists Œuvre kennt, reichlich vorhanden: Krankheiten, Chaos, gescheiterte Beziehungen, Isolation, Ohnmacht und Blut – kurzum die Darstellung der ›wounded heroes of life‹<sup>13</sup> – in einem Rahmen von bakhtinischem Wissensdurst (*epistemophilia*) verankert,

---

upon another« (Susan Bassnett und Andre Lefevre, General editors' preface. In: Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York 1995, S. vii–viii, hier S. vii). Sie widmen den negativen ideologischen Aspekten der Aneignung ebenso viel Raum. Kleists früher ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen‹ (1799) enthält mindestens acht Anspielungen oder Paraphrasierungen von Schillers Werken, unter anderem auf ›Die Schaubühne als Moralische Anstalt‹ und ›Don Karlos‹. Siehe dazu Jeffrey L. High, *Introduction and English Translation. Heinrich von Kleist's ›Essay: How to find the certain Path to Happiness, and – even amid Life's greatest Tribulations – enjoy the Journey undeterred‹*. In: *KJb* 2018, 257–262.

10 Vgl. Marina S. Brownlee, *The Fear and Fascination of María de Zayas*. In: Juan Antonio Garrido Ardila (Hg.), *A History of the Spanish Novel*, Oxford 2015, S. 173–194, hier S. 174.

11 Vgl. Paul Scarron, *Nouvelles tragi-comiques, tournées de l'espagnol en français*, Paris 1655; Marie de Zayas y Sottomaïor, *Les Nouvelles Amoureuses et Exemplaïres*, aus dem Spanischen von Antoine le Métel Sieur d'Ouille, Paris 1656; Marie de Zayas y Sottomaïor, *Les Nouvelles Héroïques Et Amoureuses*, aus dem Spanischen von François le Métel de Boisrobert, Paris 1657. Vgl. Elizabeth Rhodes, *Dressed to Kill. Death and Meaning in Zayas's ›Desengaños‹*, Toronto 2011, S. 170f. Die Übersetzungen von Paul Scarron der ›Novelas amorosas y ejemplares‹ ins Französische in den Ausgaben nach 1656 erwähnen Zayas als Verfasserin nicht. Vgl. Twyla Meding, *Translation as Appropriation. The Case of María de Zayas's ›El Prevenido engañado‹ and Paul Scarron's ›La Précaution inutile‹*. In: Anne L. Birberick und Russell Ganim (Hg.), *The Shape of Change. Essays in Early Modern Literature and La Fontaine*, New York 2002, S. 91–118, hier S. 98.

12 John Davies, *Scarron's Novels*, London 1665.

13 Frederick E. Pierce, *Critical Note on von Kleist*. In: Frederick E. Pierce und Carl F. Schreiber (Hg.), *Fiction and Fantasy of German Romance*, New York 1927, S. 247.

Tropen, die auch als charakteristische Merkmale bzw. Atmosphäralien von Kleists frühesten Texten gelten.

Brentano kündigte die Übersetzungen zum ersten Mal in einem Brief an Ludwig Tieck vom 11. Januar 1802<sup>14</sup> und im Brief an seinen Verleger Friedrich Wilmans vom 28. Februar 1802 (vgl. FBA 29, 423f.) an. Bald darauf bat Brentano in einem Brief vom 3. oder 4. Juni 1803 seinen zukünftigen Schwager Friedrich Carl von Savigny, ihm »die spanischen Novellen *Novelas exemplares y Amorosas de Donna Maria de Zayas*. 1. 2. Parte« (FBA 38/3, 56) aus seiner eigenen Bibliothek zu senden sowie ein vierbändiges Spanisch-Deutsches Wörterbuch, das von Johann Daniel Wagner bearbeitet und 1801 veröffentlicht wurde.<sup>15</sup> Obwohl über Mereaus Kenntnis der spanischen Sprache nichts bekannt ist, ist es wahrscheinlich, dass sie sich an einer der französischen Übersetzungen aus den 1650er-Jahren orientierte, z.B. von Scarron, *Le Métel d'Ouille* und *Le Métel de Boisrobert*.<sup>16</sup> Am 21. September 1803 schrieb Mereau an Brentano:

Ich habe den Buchhändler Dienemann in Penig, der etwas von mir verlegen wollte, »spanische und italienisch novellen« angeboten, die ich herausgeben wollte. Er hat es angenommen und zahlt 1 Louisdor für den Bogen. Gieb Dir nun Mühe, Lieber, mir etwas italienisches zu verschaffen, daß ich übersetzen und dazu benutzen kann; das erste Bändchen kömmt zu Ostern, und das ganze kann mehrere Jahre fort dauern.<sup>17</sup>

Der erste Band der übersetzten Novellen enthält die erste bis zur dritten Novelle und der zweite Band die vierte bis zur achten der zehn Zayas-Novellen. Die letzten zwei Novellen der originalen spanischen Sammlung erscheinen in den deutschen Übersetzungen nicht. Obwohl die Titelseiten einiger Ausgaben zwischen 1804 und der Rowohlt-Ausgabe von 1918 italienische sowie spanische Novellen versprechen,<sup>18</sup> ist es unklar, ob im italienischen Teil des Projektes je wesentliche Fortschritte gemacht wurden. Im März 1804 bat Brentano Savigny um Sekundärliteratur zu Zayas, um ein Vorwort schreiben zu können, das nie verwirklicht wurde.<sup>19</sup>

---

14 Vgl. Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hg. von Jürgen Behrens u.a., Stuttgart 1974ff., Bd. 31, S. 102. Diese Ausgabe wird im Folgenden zitiert nach der Sigle FBA mit Angabe des Bandes und der Seitenzahl.

15 »Schicken Sie mir doch gleich mit Postwagen [...] die Spanischen Novellen und Lexikon wie auch alles was sie von Briefen Betinens vorfinden [...] soweit ich die Novellen übersetzte, ich weiß nicht wo alle Papiere liegen wenn sie nicht in dem Schreibpult liegen den sie bei Mangel des Schlüssels aufbrechen lassen müsten« (FBA 31, 102 und FBA 38/3, 178).

16 Vgl. H. Patsy Boyer, Introduction. In: *Maria de Zayas, The Enchantments of Love. Amorous and Exemplary Novels*, hg. und aus dem Spanischen von H. Patsy Boyer, Berkeley 1990, S. xii–xxxii, hier S. xii.

17 Briefwechsel zwischen Clemens Brentano und Sophie Mereau, 2 Bde., hg. von Heinz Amelung, Leipzig 1908, Bd. 1, S. 178.

18 Vgl. Clemens Brentano, *Spanische und Italienische Novellen*, Leipzig 1918.

19 Erst in seinem Beitrag zur »Zeitung für die elegante Welt«, Nr. 82 vom 10. Juli 1804 (vgl. FBA 31, xv–xvii), veröffentlichte Brentano bibliographische Hinweise, die er möglicherweise Savigny verdankte (vgl. FBA 38/3, 356).

Da Brentano die Übersetzungsarbeit in seinen Briefen nur oberflächlich und flüchtig erwähnt, scheint es unmöglich, seine Beteiligung von der Mereaus völlig zu entwirren. Letzteres ist der Gegenstand einer wissenschaftlichen Debatte, wobei die Übersetzungen abwechselnd entweder Mereau oder Brentano oder beiden zugeschrieben werden.<sup>20</sup> Friedrich Börsch, offensichtlich der zweite Rezensent des ersten Übersetzungsbandes, verweist im Juni 1804 in der ›Zeitung für die elegante Welt‹ auf Mereau ausdrücklich als »Uebersetzerin oder Herausgeberin«, obwohl unklar bleibt, ob er besser darüber informiert war als andere Lesende.<sup>21</sup> Nach der Veröffentlichung des ersten Bandes der Übersetzungen hatte sich 1805 Mereaus Situation dramatisch verändert. Mereau und Brentano lebten nicht mehr zusammen, und er schrieb ihr am 22. August 1805 während einer Gesundheitsreise nach Wiesbaden, dass er »zum Zeitvertreib« wieder an den Novellen-Übersetzungen arbeite.<sup>22</sup> Inzwischen hatte Mereau am 13. Mai 1805 ihre Tochter zur Welt gebracht, um sie am 17. Juni sterben zu sehen, und wurde fast sofort wieder schwanger. In dieser Zeit arbeitete Mereau auch an einer Übersetzung von Boccaccios Roman ›Fiametta‹ (1343/1344) sowie an anderen Publikationen; es ist unwahrscheinlich, dass sie Zeit gehabt hatte, sich den ›Novelas amorosas‹ zu widmen, wie sie es 1803 und 1804 getan hatte, als sie und Brentano noch zusammen lebten.<sup>23</sup> Während die Titelseiten beider Bände von 1804 und 1806 »Herausgegeben von Sophie Brentano« angeben, geben die darauf folgenden Ausgaben »Übertragen von Clemens Brentano« an.<sup>24</sup> In ihrer gründlichen Untersuchung der korrekten Zuordnung der Zayas-Übersetzungen kommt Britta Hannemann zu dem Schluss, dass der erste Band fast ausschließlich von Mereau übersetzt und später von Brentano unter Verwendung des ursprünglichen Spanischen bearbeitet und der zweite Band wahrscheinlich vollständig von Brentano übersetzt wurde.<sup>25</sup>

20 Die Titelseiten beider Bände (1804 und 1806) lauten: »Spanische und Italienische Novellen herausgegeben von Sophie Brentano«. Während die erste Ausgabe Clemens Brentano nicht erwähnt, wird in weiteren Veröffentlichungen der Name Sophie Mereaus nicht erwähnt, weder als Übersetzerin noch als Herausgeberin, zum Beispiel in *Spanische und Italienische Novellen. Die lehrreichen Erzählungen und Liebesgeschichten der Donna Maria de Zayas und Sotomayor, übertragen von Clemens Brentano*, 2 Bde., Leipzig [nicht datiert/1910?].

21 »Nach allem, was der Hr. A -- über die Novellen gesagt hat, scheint es, als wenn er glaube, Mad. Brentano sei die Verfasserin dieser Kunstwerke, da sie doch, bei Lichte besehen, blos Uebersetzerin oder Herausgeberin ist. Die Verfasserin ist Maria Zayas y Sottomayor aus Madrit, lebte im 17ten Jahrhundert und schrieb *Novelas amorosas y exemplars*« (Friedrich Börsch, *Ueber eine Beurtheilung der spanischen Novellen herausgegeben von Sophie Brentano*. In: *Zeitung für die elegante Welt* 76 [1804], S. 606f.).

22 Vgl. Briefwechsel zwischen Clemens Brentano und Sophie Mereau (wie Anm. 17), Bd. 2, S. 172.

23 Vgl. Britta Hannemann, *Sophie Mereau und Clemens Brentano: ›Spanische Novellen‹ – eine kunstvolle und subtile Gemeinschaftsarbeit*. In: Jan Cölln und Annegret Middeke (Hg.), *Dioskuren, Konkurrenten und Zitierende. Paarkonstellationen in Sprache*, Göttingen 2014, S. 265–288, hier S. 285.

24 *Spanische und Italienische Novellen* (wie Anm. 20).

25 Hannemann schreibt: »Die Lösung der Übersetzerfrage bei den ›Spanische Novellen‹, deren Schlüssel sämtlich bei Clemens Brentano liegen, sieht so aus, dass die Übersetzung

## II. Parallele Handlungen in Werken von Zayas und Kleist

Kleists ›Die Marquise von O...‹ weist nicht nur Parallelen zu Cervantes ›La fuerza de la sangre‹ (1613) auf, wie in der Forschungsliteratur bereits untersucht wurde,<sup>26</sup> sondern greift auch stark auf das thematische Repertoire von Zayas' ›Novelas amorosas y ejemplares‹ zurück, im bedeutenden Grade auf Zayas' ›La fuerza del amor‹. Ähnlichkeiten zwischen den Handlungen haben zu der sehr plausiblen Schlussfolgerung geführt, dass Cervantes' Novelle mindestens eine Inspirationsquelle für Kleists ›Die Marquise von O...‹ war, und gleichzeitig auch den Versuch einer entschiedenen Widerlegung der These ausgelöst. Gerhard Dünnhaupt argumentiert, dass, obwohl die grundlegende Handlung der beiden Novellen ähnlich ist – eine Frau wird vergewaltigt und geschwängert, spürt schließlich ihren Vergewaltiger auf und heiratet ihn –, es mehr Unterschiede als Ähnlichkeiten zwischen den beiden Novellen gibt.<sup>27</sup> Dünnhaupt kommt zu dem Schluss: »Kleist's utilization of additional literary sources cannot be entirely ruled out.«<sup>28</sup> Der Umstand, dass es unzählige Unter-

---

der ›novelas‹ in zwei Anläufen erfolgt ist: einmal und zuerst nach französischen Versionen durch Mereau und ein zweites Mal bald darauf unter Heranziehung der Originaldichtungen in Korrektur und Ergänzung des zunächst Erarbeiteten durch Brentano«. Hannemann kommt zum Schluss, dass das Projekt als eine Gemeinschaftsarbeit betrachtet werden sollte, »in welcher die Bestandteile heute nicht mehr zu trennen sind« (Hannemann, Sophie Mereau und Clemens Brentano, wie Anm. 23, S. 284, 286).

26 Seit Erich Schmidt erstmals auf ›La fuerza de la sangre‹ als mögliche Quelle hingewiesen hat (vgl. Heinrich von Kleists Werke, hg. von Erich Schmidt im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig, Leipzig 1904–1905, Bd. 3, S. 436), wurde dieses Thema mehrfach aufgegriffen. Vgl. Hermann Schneider, Studien zu Heinrich von Kleist, Berlin 1915, S. 108–112; Alfred Klaar, Die Marquise von O..., Berlin 1922, S. 61; Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, Bd. 2, Marburg 1963, S. 155; Josef Kunz, Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik, Berlin 1971, S. 153–158 und Greiner, ›Repräsentationen‹ novellistischen Erzählens (wie Anm. 3), S. 40.

27 Dünnhaupt bemerkt: »Kleist's literary debt to Cervantes is less extensive than may have been surmised« und »the differences between the two novellas remain greater than the similarities« (Gerhard Dünnhaupt, Kleists Marquise von O. and its Literary Debt to Cervantes. In: Arcadia 10 [1975], S. 147–157, hier S. 156f.). Dünnhaupt kommt zu dem Schluss, dass die Parallelvergewaltiger als zwei sehr unterschiedliche Charaktere dargestellt werden: Während Rodolfo von Cervantes ein unverkennbarer und unverbesserlicher Verbrecher ist, erscheint Kleists Graf F. als »neither the angel nor the devil the Marquise alternately imagines him to be«; »Cervantes reports a clear case of cold, premeditated rape«, wohingegen »Kleist allows us to shift the blame on the moral frailty of mankind« (S. 148). Graf F. versucht aggressiv, das Verbrechen an der Marquise wiedergutzumachen und sie zu heiraten, während Rodolfo von seinen Eltern manipuliert werden muss, um Leocadia zu heiraten. Ein weiterer wesentlicher Unterschied besteht darin, dass die Marquise-Schwangerschaft eine »aura of mystery« (S. 152) umgibt, während Cervantes' Novelle keine Ungewissheit über die kausalen Zusammenhänge in seiner Handlung lässt.

28 Dünnhaupt, Kleists Marquise von O. and its Literary Debt to Cervantes (wie Anm. 27), S. 156. Eine weitere mögliche Inspirationsquelle war Montaignes Essay über Trunkenheit, in dem eine unverheiratete Frau entdeckt, dass sie schwanger ist, und dies öffentlich bekannt gibt, in der Hoffnung, ihren Vergewaltiger zu finden und ihn zu heiraten. Wie in

schiede zwischen den beiden Texten gibt, wirkt sich jedoch nicht darauf aus, dass die Handlungen tatsächlich ähnlich sind. Während Dünnhaupts Argumente wohl für die meisten Fälle der Adaptation gelten dürften, spricht seine Argumentation dafür, dass zwischen der spanischen Novelle und einigen der bedeutendsten Arbeiten der neuen deutschen Novelle eine noch nicht untersuchte metatextuelle Hypo-text-Hypertext-Beziehung vorhanden ist,<sup>29</sup> wie etwa im Fall der Mereau-Brentano-Übersetzung von Zayas' ›La fuerza del amor‹ – ›Die Macht der Liebe‹ (1806) und Kleists ›Die Marquise von O...‹. Allein der Titel von Zayas' ›La fuerza del amor‹ weist eine auffallende Ähnlichkeit mit Cervantes' ›La fuerza de la sangre‹ auf und lässt erkennen, dass Zayas hiermit auf Cervantes' Novelle reagiert und das aus zwingenden Gründen: Beide Erzählungen sprechen die Schwierigkeit einer Frau an, ihr eigenes Schicksal zu bestimmen – und zwar in extremen Fällen, jedoch auch in den kleinsten häuslichen Details – wenn auch mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen. Es besteht kaum Zweifel, dass Zayas' Novelle eine Antwort auf die von Cervantes ist und dass sie auch Kleists ›Die Marquise von O...‹ beeinflusste.<sup>30</sup>

Die Feststellung einer beträchtlichen Anzahl paralleler Episoden, die von Zayas' ›La fuerza del amor‹ und Kleists Prosawerken geteilt werden – besonders ›Die Marquise von O...‹, ›Das Erdbeben in Chili‹, ›Der Findling‹, ›Michael Kohlhaas‹ und ›Der Zweikampf‹ – bietet die Grundlage für das Argument, dass die Gemeinsamkeiten zwischen den Werken von Zayas und Kleist über die Übersetzungen von Mereau und Brentano zurückverfolgt werden können. Die Übertragung von Mereau und Brentano von Zayas' ›Die Macht der Liebe‹ hat mit Kleists ›Die Marquise von O...‹ und ›Das Erdbeben in Chili‹ einen bestimmten ersten, einleitenden Satz gemein, ein Merkmal, das auffälligerweise in der Novelle von Cervantes fehlt: »In Neapel, der ruhmvollen, durch Reichtum, Lage, Paläste und Einwohner so glänzenden Stadt Italiens [...]« (M–B #5: II, 129) – »In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili [...]« (SW<sup>9</sup> II, 144) und »In M..., einer bedeutenden Stadt

---

Kleists Geschichte ist sie erfolgreich; ein junger Arbeiter gesteht, dass er sie vergewaltigt hat, während sie betrunken und bewusstlos war (vgl. SW<sup>9</sup> II, 899f.). Alfred Klar zeigte 1922 eine Reihe wahrscheinlicher Quellen von ›Die Marquise von O...‹, darunter ›Die gerettete Unschuld‹ (anonym, 1798), August Lafontaines ›Verbrechen und Strafe‹ (1799) (vgl. SW<sup>9</sup> II, 900) und Jean-Jacques Rousseaus Briefroman ›Julie oder Die neue Heloise‹ (1761). Eine weitere mögliche Quelle ist Sophie von La Roches ›Geschichte des Fräuleins von Sternheim‹ (1771).

- 29 Robert Stam beschreibt Gérard Genettes Konzept von »Metatextuality« als eine Kategorie, die »unmarked adaptations« artikuliert und für die »the source novel [...] becomes an inspirational matrix of thematic and stylistic motifs« (Robert Stam, Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: Alessandra Raengo und ders. [Hg.], *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden 2005, S. 30).
- 30 Lisa Vollendorf weist auf eine mögliche Lesart von ›La fuerza del amor‹ als »eine feministische Antwort« auf Cervantes' ›La fuerza de la sangre‹ hin, weil im Gegensatz zu Cervantes der gesellschaftliche Druck und das Einverständnis des weiblichen Opfers, die zu einem harmonischen Ende von Cervantes Novelle führen, nicht die Triebfeder der Handlung in Zayas' Geschichte seien (Lisa Vollendorf, *Reclaiming the Body. María de Zayas's Early Modern Feminism*, Chapel Hill 2001, S. 47).

im oberen Italien [...]« (SW<sup>9</sup> II, 104). Die Eröffnungsabsätze von der Mereau-Brentano-Übersetzung und Kleists Novelle stellen die dem Schicksal verfallenen Heldinnen Laura/Josephe lobend vor sowie ihre Väter Don Antonio/Don Henrico Asteron und thematisieren das tatsächliche und metaphorische Problem der offensichtlichen Anziehungskraft der zwei weiblichen Hauptfiguren und das metaphorische Erdbeben, das von ihren Liebesbeziehungen ausgelöst wird. Beide Novellen verlagern den Handlungsort bald zum »Pallaste des Vizekönigs« (M–B #5: II, 131) bzw. bei Kleist »Palast des Vizekönigs« (SW<sup>9</sup> II, 149). Wie der Bruder von Josephe in ›Das Erdbeben in Chili‹, sehen die Brüder von Laura ungerne Aufmerksamkeit von Fremden, und sie greifen ihre Bewerber ohne Provokation mit den Degen an (vgl. M–B #5: II, 139f.). Während Zayas' ›Die Macht der Liebe‹ mit der Aussage der Hauptfigur Laura abschließt, dass sie von ihrem ehebrecherischen Mann getrennt und bereit sei, in ein Kloster einzutreten – einen Ort, der für Zayas der einzige sichere Hafen in einer von uneingeschränkten Männern dominierten Welt darstellt –, wird dieselbe Lösung von Don Henrico Asteron für seine junge Tochter Josephe gewählt und zwar bereits auf der ersten Seite von Kleists ›Das Erdbeben in Chili.<sup>31</sup> Das Motiv von Don Diegos zyklischer Hoffnung und Verzweiflung in ›Die Macht der Liebe‹ – »bald stieg sein Muth voll Hoffnung auf, bald verließ er ihn und nur die liebende Verzweiflung blieb in seinem Herzen zurück« (M–B #5: II, 134) – erscheint mit auffälliger Regelmäßigkeit in Beschreibungen von Jeronimo in Kleists ›Das Erdbeben in Chili: »Jeronimo [...] wollte sich erhenken« (SW<sup>9</sup> II, 144); »Doch der gefürchtete Tag erschien, und mit ihm in seiner Brust die Überzeugung von der völligen Hoffnungslosigkeit seiner Lage [...] und Verzweiflung bemächtigte sich seiner Seele« (SW<sup>9</sup> II, 145); »ein unsägliches Wonnegefühl ergriff ihn« (SW<sup>9</sup> II, 146); »[t]iefe Schwermut erfüllte wieder seine Brust« (SW<sup>9</sup> II, 147); »da [...] ihm [...] die Hoffnung wieder erschienen war« (SW<sup>9</sup> II, 147) usw.

Zwingende Parallelen zwischen den Bösewichtern verbinden Zayas' ›Die Macht der Liebe‹ und Kleists ›Der Findling‹. In Zayas' Novelle hoffen die Eltern von Don Diego, wie die Adoptiveltern von Nicolo in ›Der Findling‹, seine Lasterherrschaft durch die Ehe zu beenden:

[...] eine Verbindung ihres Sohns mit einer so vornehmen, reichen und tugendhaften Jungfrau konnte nicht anders als nach ihren Wünschen sein, umso mehr, da sie sich lange danach geseht hatten, seinen mannichfaltigen Ausschweifungen in einer ehrenvollen, selbstgewählten Ehe ein Ziel gesteckt zu sehen (M–B #5: II, 142).

Der Versuch, Nicolo von dem »früh [...] in der Brust desselben sich regenden Hang für das weibliche Geschlecht« (SW<sup>9</sup> II, 201) zu heilen, liefert nicht nur ein paralleles Handlungselement, sondern auch ein paralleles Konstrukt in der Darstellung von Problem und Lösung: »Doch da Nicolo sich, in seinem zwanzigsten Jahre, mit *Constanza Parquet*, einer jungen liebenswürdigen Genueserin, Elvirens Nichte [...]

31 Diese Handlungsstrategie wird in der Rahmennovelle der ›Novelas amorosas‹ wiederholt: Lisis entscheidet sich, ihre Verlobung mit Don Diego aufzulösen (Don Diego ist ebenfalls der Name von Lauras missbrauchendem Ehemann in der Binnenerzählung) und ebenfalls in ein Kloster einzutreten.

vermählte, so schien wenigstens das letzte Übel damit an der Quelle verstopft [...]« (SW<sup>9</sup> II, 201f.). Beide verzweifelten Eltern sind gern dazu bereit, eine junge Frau zu opfern, um zu heilen, was sich als teuflisch erwiesen hat. Fast so schnell wie Nicolo einen Auslass für seine Triebe findet – »schon in seinem funfzehnten Jahre, war er [...] die Beute der Verführung einer gewissen *Xaviera Tartini*, Beischläferin ihres Bischofs, geworden« (SW<sup>9</sup> II, 201) – kehrt er zu mindestens einer Liebhaberin zurück, sobald er verheiratet ist: »jener *Xaviera Tartini*, mit welcher er, trotz des Verbots des Vaters, die Verbindung nie ganz aufgegeben hatte« (SW<sup>9</sup> II, 203). Dies ist offensichtlich während der gesamten kurzen Ehe der Fall, in der er wenig »Liebe und Treue« beweist und noch einmal am Tag des Begräbnisses seiner Frau (vgl. SW<sup>9</sup> II, 205). Gleich nachdem Don Diego Laura heiratet, stellt Zayas Nise vor, zu der er »in die Schlinge seiner Buhlerin« zurückeilte, denn »ehrlos ist leicht der treulose Mann« (M–B #5: II, 147). Diego ist nicht nur ein Meister des emotionalen Missbrauchs, sondern auch des physischen, wie es schon am Anfang seiner Ehe beschrieben wird – »er mißhandelte sie mit Wort und That« (M–B #5: II, 148) –, und noch plastischer beschrieben wird der Höhepunkt der Handlung: »[E]r ergriff das unselige Weib in den Haaren, und mißhandelte den Leib, der ihn liebte, schon floß ihr Blut über seine mörderischen Hände, und als flehe es ihn um eine edlere Quelle, eine kürzere Marter für das Weib an, zog er seinen Dolch, ihm einen Weg bei ihrem Herzen zu eröffnen« (M–B #5: II, 156).

Ein Vergleich von Kleists ›Die Marquise von O...‹ mit den Novellen von Zayas enthüllt noch weitere mögliche Inspirationsquellen für Kleists thematisches Repertoire nach dem Jahr 1806. Zayas' ›Die Macht der Liebe‹ spielt in Italien, genauer in Neapel, wie Kleists ›Die Marquise von O...‹, die in Norditalien spielt – und eine diplomatische Reise nach Neapel enthält – anders als Cervantes' Novelle ›La fuerza de la sangre‹, die in Toledo, Spanien, spielt. Allgemein formuliert beginnen alle drei Erzähler mit einer Einleitung über die oft grausamen Folgen der weiblichen Schönheit – »dem Unglücke den Tribut entrichten, den es immer von der Schönheit einzufordern pflegt«, wie es bei Mereau und Brentano steht (M–B #5: II, 131). Wie es in der überraschend intimen Szene zwischen der Marquise und ihrem Vater angedeutet wird und in weniger anschaulichem Maße in ›Das Erdbeben in Chili‹, scheinen sowohl der Vater als auch der Bruder der Heldin in Zayas' Novelle ein seltsames, wenn nicht sogar verdächtiges Interesse am Schutz ihrer Tugend zu zeigen. Sie ist »der Augapfel ihres Vaters und ihrer Brüder« (M–B #5: II, 130). Dies ist besonders der Fall bei einem Bruder, von dem es im Text heißt: »Don Carlos, der seine unglückliche Schwester mehr liebte, als sein Leben [...] begab sich um Mitternacht nochmals zu Laura. Er setzte sich auf ihr Bett und erweckte sie mit Küssen und Tränen« (M–B #5: II, 158). Wo Lauras Brüder ungern fremde Aufmerksamkeit dulden, greifen sie doch Lauras Verehrer mit Degen an (vgl. M–B #5: II, 139f.); nur eine militärische Niederlage ermöglicht es Graf F., dem Vater der Marquise eine metaphorisch-phallische Kapitulation beizubringen – »Der Kommandant [...] reichte ihm seinen Degen dar« (SW<sup>9</sup> II, 106) – mit einem Höhepunkt, der einem parallelen Akt der Emaskulation gleichkommt, nämlich der Aufgabe seiner Tochter: »[I]ch muß mich diesem Russen schon zum zweitenmal ergeben!« (SW<sup>9</sup> II, 118) Ähnlich wie Cervantes' Heldin scheint Kleists Marquise ebenfalls vergewaltigt worden

zu sein. Obwohl das bei Zayas' Laura nicht der Fall ist, gibt es wichtige Parallelen zwischen den Verehrern. Zayas' Don Diego, der, wie Kleists Graf F, ein eleganter Held aus den besten Umständen zu sein scheint, erklärt überraschenderweise seine Liebe einer Frau, die er erst einmal gesehen hat, »als habe er sein Geständnis schon jahrelang zurückgehalten« (M–B #5: II, 133); ebenfalls tritt Kleists Graf F, der noch nie mit der Marquise gesprochen hat, eine geraume Zeit nach der ersten Begegnung wieder auf, »schön, wie ein junger Gott« (SW<sup>9</sup> II, 110), und nach einem kurzen Gespräch von sechzehn Zeilen fragt er die Marquise, »ob sie ihn heiraten wolle?« (SW<sup>9</sup> II, 110) Bevor er mit seinem Heiratsantrag vorankommen kann, bekommt er Befehle, sich auf eine diplomatische Entsendung nach Neapel einzulassen (vgl. SW<sup>9</sup> II, 111) – an den Ort, an dem Zayas' »Die Macht der Liebe« spielt.

Die Texte von Zayas und Kleist sind vor allem da am ähnlichsten, wo sich Zayas von Cervantes distanziert, indem sie den Unterschied zwischen der Macht des Blutes (Unterwerfung unter die Pflicht) und der Macht der Liebe (die der eigenen Gefühle und Interessen) zum Ausdruck bringt; hier scheint Kleist einem ähnlichen Weg zu folgen. Im Originaltext von Zayas sprechen Lauras Tränen noch vor ihrer Heirat mit Diego: »[E]r wird dich besitzen, du wirst die Seinige, er nie der Deinige sein« (M–B #5: II, 140). Bald darauf kommt Zayas' Erzähler zu dem Schluss, dass nur eine Frau das Monster in einem Mann ignorieren kann, den sie liebt: »unglückliche Weiber! Deren Augen wundersam gestaltet sind, nach dem Ziel ihrer Flamme zu sehen, ohne die Gefahren zu erblicken« (M–B #5: II, 143). Bevor sie sich zu übernatürlichen Mitteln bekennt, verkündet Zayas' Laura eine Klage über ihre »Schande« und eine Hoffnung, die das noch tatkräftigere Handeln von Kleists Marquise anklingen lässt:

O Männer! Ihr stolzen Alleinherrscher der Erde, warum macht ihr uns die Rache schwer, indem ihr unsere Schwäche ernährt, und unsere Kräfte unterdrückt, warum entfernt ihr uns von Wissenschaft und Waffen? Unsere Seele ist der eurigen gleich, o wißt es, und hütet euch, sie zu erziehen, damit eurer Tyrannei kein Einspruch geschehe, ihr fesselt unsre Kräfte mit phantastischen Ketten der Ehre, und stellt uns einen eingebildeten Dämon, die Schande, gegenüber die uns belagert und nicht zu Sinnen kommen läßt, ihr gebt uns statt Degen die Spindel, statt Büchern das Tuch und die Nadel. Doch was sollen mir diese Klagen – nun, da es Zeit ist dem Weibe das zu geben, was sie verlangt? (M–B #5: II, 167f.)

Laura verwendet das Verb »spotten« zweimal (M–B #5: II, 149, 150) und dazu einmal das Nomen »Spottlied« (M–B #5: II, 155), um die Reaktionen anderer auf Diegos Betrug zu beschreiben. Kleists Novelle spricht diesen Mangel an weiblicher Teilhabe direkt an. Im Eröffnungskonflikt beschließt der Vater der Marquise – »auf der Waage der weiblichen Überlegung« –, dass seine weiblichen Familienmitglieder lieber sterben sollen im Kampf um die Zitadelle (die als Metapher für den Körper der Marquise dient), als in den Schrecken zu fliehen, der dahinter liegt – »der Greuel, denen man auf dem platten Lande ausgesetzt sein konnte« (SW<sup>9</sup> II, 104). Kurz gesagt, falls die Marquise in der Zitadelle vergewaltigt wurde, lag dies zum Teil daran, dass ihrem Vater die Wahrscheinlichkeit, dass sie anderswo vergewaltigt werden würde, nur allzu bewusst war. Kleists Marquise geht präemptiv auf eine Reihe der Bedenken ein, die hier vorgetragen werden. Erstens hat die Marquise in

der Zeitung eine Anzeige platziert, in der sie der Welt mitteilt, dass sie nicht weiß, wie sie schwanger wurde, wodurch sie sich absichtlich dem »Spott der Welt« (SW<sup>9</sup> II, 104) aussetzt, der früher oder später auf sie zukommt, ein Spott, den beide, ihr Bruder und ihre Mutter, später »Schande« (SW<sup>9</sup> II, 127, 136) nennen. Zweitens hat sie es sich zur Aufgabe gemacht, sich neben der Erziehung ihrer Kinder und der Sorge für ihre Eltern in Kunst und Literatur zu üben. Sobald eine gewisse Ordnung wiederhergestellt ist, sind »ihre Staffelei und Bücher« (SW<sup>9</sup> II, 109) eine ihrer ersten Interessen.

Alle drei Novellen unterscheiden sich beträchtlich, doch hat die Novelle von Cervantes wohl weniger mit den anderen beiden gemein, die sie mitinspierte. Im Text von Cervantes ist der Vater erfreut, dem Brauch entsprechend, seine Tochter wohl dem schlimmsten der drei unattraktiven Kandidaten zu geben, Rodolfo; in den Texten von Zayas und Kleist verheiraten die Väter ihre Töchter nur widerwillig. Bei Cervantes erscheint Rodolfo schon von Anfang an als Teufel; bei Zayas und Kleist kommen die zwei teuflischen Figuren zunächst als Engel vor, bevor der eine sich als ein Teufel entpuppt (Don Diego), und der andere etwas dazwischen zu sein scheint (Graf F).<sup>32</sup> Während Laura nicht dazu fähig ist, die anfängliche Besorgnis hinsichtlich des »Verlust[es] ihrer Freiheit« (M–B #5: II, 135) walten zu lassen, teilt Kleists Marquise (Julietta) ebenfalls diese Sorge. Die einzigen Überlegungen zu der ersten Ehe der Marquise im Text, betreffen die Tatsachen, dass ihr erster Ehemann – »dem sie auf das innigste und zärtlichste zugetan war« (SW<sup>9</sup> II, 104) – gestorben ist und dass sie laut den Angaben ihres Vaters gelobt hat, nie wieder zu heiraten: »Bei dem Tode ihres Gemahls, des Marquis von O..., hätte sich seine Tochter aber entschlossen, in keine zweite Vermählung einzugehen.« (SW<sup>9</sup> II, 111) Da der Leserin/dem Leser keine weiteren Einzelheiten vorliegen, ist es durchaus möglich, dass wie Laura, die einen abscheulichen Ehemann liebte, auch die Marquise sich entschieden hatte, den Verlust (oder den Mord, angesichts des Verhaltens ihres Vaters und Bruders) ihres ersten Ehemanns als ihre zweite Chance zu sehen, um das zu tun, was sowohl sie als auch Laura von vornherein hätten tun sollen, nämlich nicht so unüberlegt mit ihrer Freiheit umzugehen. Während Cervantes' ›La fuerza de la sangre‹ mit einer Ehe schließt, die wegen der Kraft des Blutes (das heißt, der Kraft der gemeinsamen Abstammungslinien) als unvermeidlich dargestellt wird, finden die Texte von Zayas und Kleist kompliziertere Lösungen. Während die Hauptfigur bei Cervantes, Leocadia, anscheinend die Qual der Ehe annimmt, um einen Vater für ihren Sohn zu beschaffen, vermeidet Laura eine ähnliche missbräuchliche Zukunft, indem sie in ein Kloster eintritt; und Kleists Marquise handelt eine Trennung von ihrer gestörten Familie und die gerichtliche Kontrolle über das Vermögen sowohl ihres ersten als auch ihres zweiten Ehemanns aus, einschließlich der Klausel,

---

32 Es besteht kein Zweifel über das teuflische Verhalten der Figuren von Cervantes und Zayas; zum Schluss scheint der Text von Cervantes die Schwere von Rodolfos Verbrechen zu übersehen, während der Text von Zayas in seiner Aussage über die abscheuliche Natur Don Diegos kaum deutlicher sein könnte, Kleists Text dagegen entzieht sich jeder eindeutigen Schlussfolgerung.

dass der Graf F. bis auf Weiteres nur im Rechtssinne ihr Ehemann ist, ohne irgendeinen Anspruch auf Ehrechte.

Ein beträchtlicher Faktor in der Rezeption der drei Texte ist der zeitliche Ablauf ihrer ersten deutschsprachigen Veröffentlichungen. Kleist mag mit irgendeiner der sechs Ausgaben von Cervantes' ›La fuerza de la sangre‹ vertraut gewesen sein, die zu seinen Lebzeiten erhältlich waren.<sup>33</sup> Kleists ›Die Marquise von O...‹ wurde wohl bis Juli 1807 vollendet, als Kleist aus der französischen Gefangenschaft entlassen wurde (er war wegen Spionageverdacht verhaftet worden). ›Die Marquise von O...‹ war, laut eines Briefes von Kleist an Wieland vom 17. Dezember 1807, fertig zur Veröffentlichung (vgl. SW<sup>9</sup> II, 799) und erschien tatsächlich im Februar 1808, etwa vier Jahre nach der Veröffentlichung des ersten Bandes der Zayas-Übersetzungen, aber wesentlich weniger als zwei Jahre nach der Publikation von ›Die Macht der Liebe‹ durch Mereau und Brentano im Jahre 1806. Es besteht kaum Zweifel, dass Kleists ›Die Marquise von O...‹ weitaus mehr als eine bloße Aneignung von Cervantes' ›La fuerza de la sangre‹ ist, obwohl die vielen Ähnlichkeiten zu Cervantes und Zayas darauf hinweisen, dass sie durchaus auch eine Antwort auf deren Novellenkampf ist. Die Cervantes-Kleist-Metatext-Theorie ergibt eigentlich mehr Sinn, wenn ein kritisches Dreiecksverhältnis dadurch hergestellt wird, wenn Zayas' ›La fuerza del amor‹ zu Rate gezogen wird. Während die Chronologie des erneuten Interesses an spanischen Novellen um die Jahrhundertwende, zum Beispiel die oben erwähnten Handlungsparallelen, bloße Indizienbeweise für Kleists Kenntnis der Übersetzungen von Mereau und Brentano liefert, gibt es im Folgenden noch viele konkretere Beweise.

### III. Parallele Geistergeschichten

Die Ähnlichkeiten zwischen der Mereau-Brentano-Übersetzung von Zayas' ›El imposible vencido‹ – ›Der Sieg über die Unmöglichkeit‹ – und Kleists ›Das Bettelweib von Locarno‹ (1810) betreffen vor allem bemerkenswerte inhaltliche und den Sprachgebrauch betreffende Parallelen in der Darstellung zweier Geistererscheinungen. Kleists Novelle erzählt von dem zufälligen Tod einer Bettlerin im Schloss eines Adligen und der Erscheinung eines Gespenstes, welche zum Selbst-

---

33 Im Jahre 1753 erschien anonym eine deutsche Übersetzung von Cervantes' Novelle als ›Die Kraft des Geblütes‹ in Miguel de Cervantes Saavedra, Satyrische und Lehrreiche Erzählungen des Michel de Cervantes Saavedra, Verfasser der Geschichte des Don Quischotts. Nebst dem Leben dieses berühmten Schriftstellers; wegen ihrer besondern Annehmlichkeiten in das Teutsche übersetzt, Frankfurt a.M. und Leipzig 1753; 1779 erschien eine Übersetzung von Friedrich Julius Heinrich von Soden, Moralische Novellen des Miguel de Cervantes, Verfassers des Don Quixote, zum erstenmal aus dem Originale übersetzt, Leipzig 1779; 1798 erschien Jean-Pierre Claris de Florian, Kleinere Schriften, Zwickau 1798; 1800 erschien eine Übersetzung von Dietrich Wilhelm Soltau, Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra, übersetzt von Dietrich Wilhelm Soltau, 8 Bde., Königsberg 1801; 1801 erschien eine Übersetzung von Christian August Fischer, Spanische Novellen, Berlin 1801, und 1810 erschien eine Übersetzung von Friedrich Sigismund Siebmann, Lehrreiche Erzählungen. Theil 1, Berlin 1810.

mord des Marchesen im brennenden Schloss führt. Wie bei Kleist beschreibt die Mereau-Brentano-Übersetzung von Zayas die Geistererscheinung zweimal mit dem Begriff »Vorfall«,<sup>34</sup> ein zentraler Begriff für Kleists Einfluss auf die deutsche Novelle.<sup>35</sup> Zayas' Geschichte beginnt mit dem Fall von jugendlichen Liebhabern, die in eine geheime Affäre verwickelt sind und deren Eltern versuchen, sie zu trennen, »ohne Aufsehen zu erregen« (M–B #8: II, 287); in Kleists Geschichte löst der Abschied des entsetzten florentinischen Ritters eine unwillkommene Sensation für den Marquis aus, der sein Schloss verkaufen will – ein »Vorfall, der außerordentliches Aufsehen machte« (SW<sup>9</sup> II, 197).

In beiden Erzählungen führen die Geisterjäger – Zayas' Don Rodrigo und Kleist's Marchese – eine kontrollierte Untersuchung der Erscheinung durch, bei Mereau-Brentano heißt es: »das Gespenst zu untersuchen« (M–B #8: II, 295) – bei Kleist: »mit einem entscheidenden Verfahren« die Dinge »einer kaltblütigen Prüfung zu unterwerfen«, »zu untersuchen« und »auf den Grund zu kommen« (SW<sup>9</sup> II, 197). Beide Geschichten zeichnen sich durch eine Geistererscheinung aus, die von mehreren Spektralindizien beschrieben wird, bei Mereau-Brentano: »ein schreckliches Gespenst« (M–B #8: II, 294), »Geistlichkeit« (M–B #8: II, 294f.), bei Kleist: »Spuk«, »Geisterstunde« und »gespensterartig« (SW<sup>9</sup> II, 197). Beide Geisterjäger haben zwingende Gründe, die Geistergeschichte vorerst geheim zu halten. Bei Mereau-Brentano betrifft dies den Wunsch des Herzogs, dass der ›Geist‹ nichts von einem geplanten Überfall erfahre: »die höchste Verschwiegenheit in dieser Sache« und »mit dem Befehl der größten Verschwiegenheit« (M–B #8: II, 296); bei Kleist betrifft dies den Wert der Immobilie: »[N]ur der dringende Wunsch, das Schloß [...] los zu werden, vermochte sie, das Entsetzen, das sie ergriff, in Gegenwart ihres Dieners zu unterdrücken« (SW<sup>9</sup> II, 197). In beiden Texten schließen die Geister-Opfer und -Ermittler die Türen hinter sich ab. Bei Zayas schließt Donna Blanka sich »in eine abgelegne Kammer«, wobei sie »die Kammer [...] immer fest verriegelte« (M–B #8: II, 294), und »Rodrigo [...] verschloß das Tor« (M–B #8: II, 296). Bei Kleist nimmt die Handlung ihren Lauf, »nachdem er [der Marchese] die Tür verriegelt« (SW<sup>9</sup> II, 197). Beide Geisterjäger-Gruppen vertreiben sich die freie Zeit im Gespräch. Bei Mereau-Brentano heißt es: »Sie brachten die Zeit [...] unter sehr anmutigen Unterredungen zu« (M–B, #8: II, 295f.); und bei Kleist: »während sie sich mit Gesprächen, so gut sie vermögen, zu unterhalten suchen« (SW<sup>9</sup> II, 198). Sowohl Rodrigo als auch der Marchese erwarten den Geist mit Waffen. Bei Mereau-Brentano wartet Rodrigo »wohlgerüstet, und vorbereitet« (M–B #8: II, 295), und später hat Rodrigo »den Degen in der Hand« und dann »die Rechte mit dem Degen [...] bewaffne[t]« (M–B #8: II, 297f.). Bei Kleist wartet der Marchese mit »Degen und

34 »Rodrigo litt am meisten bei diesem Vorfall« (M–B #8, II: 290); »[...] übrigens sei es jetzt nicht sowohl Zeit Betrachtungen anzustellen, als dem Herzoge [...] Bericht von dem ganzen Vorfall abzustatten« (M–B #8, II: 300). Kleist verwendet den Begriff »Vorfall« zweimal auf einer Seite, um die Geistererscheinung zu beschreiben (SW<sup>9</sup> II, 197).

35 Vgl. David E. Wellbery, Semiotische Anmerkungen zu Kleists ›Erdbeben in Chili‹. In: Ders. (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ›Das Erdbeben in Chili‹, München 1985, S. 69–88, hier S. 71–75.

Pistolen [...] neben sich« (SW<sup>9</sup> II, 198) und hat schließlich »den Degen ergriffen« (SW<sup>9</sup> II, 198). Die Hauptfiguren versuchen zunächst, die Geschichte zu verbergen, und beschließen, den Fall in der Anwesenheit von unwissenden objektiven Zeugen zu untersuchen: Hausdienern, die sie entweder absichtlich oder unabsichtlich, erwünscht oder unerwünscht, bei sich haben. Bei Mereau-Brentano versucht Blanka »mit dem Geräusch das Gesinde zu zerstreuen« (M–B #8: II, 300), bei Kleist untersuchen der Marchese und die Marquise den Geist »samt einem treuen Bedienten, den sie mitgenommen hatten« (SW<sup>9</sup> II, 197). Die Beschreibung von der erzwungenen Teilnahme eines völlig unwissenden Dieners ist eine zentrale Episode in Zayas' Novelle.<sup>36</sup>

In beiden Texten beginnen die Untersuchungen um 23.00 Uhr, bei Zayas: »gegen elf Uhr des Nachts« (M–B #8: II, 294), »Kaum näherte sich die elfte Stunde« (M–B #8: II, 296), »da die elfte Stunde schlug« (M–B #8: II, 297), bei Kleist: »gegen elf Uhr« (SW<sup>9</sup> II, 198) – und gipfeln um Mitternacht, »bis um zwölf« (M–B #8: II, 294), »bis zur gefährlichen Stunde«, »diese verdächtige Stunde« (M–B #8: II, 296), bei Kleist: »mit dem Schlage der Geisterstunde« (SW<sup>9</sup> II, 197) und »in dem Augenblick der Mitternacht« (SW<sup>9</sup> II, 198). Beide stellen Gespenster, die gleiten, dar. Bei Zayas heißt es: »Unterdessen war das Gespenst langsam bis in die Mitte des Saales geruscht« (M–B #8: II, 298), bei Kleist: »Die Frau [...] glitschte mit der Krücke [...] aus« (SW<sup>9</sup> II, 196). Beide Geisterauftritte sind deutlich klanggesteuert, obwohl ein Geist unsichtbar ist und einer nicht; bei Mereau-Brentano erscheint der Geist »mit einem solchen Geräusch« (M–B #8: II, 294) und erhebt ein »Geräusch« (M–B #8: II, 300) und »ein gewaltiges Rasseln und Foltern von ängstlichem Wehklagen unterbrochen« (M–B #8: II, 297); die einzige Verteidigung des Geistes ist es, »mit einer mit Ketten behängten Keule ungeschickt zu rasseln« (M–B #8: II, 298).<sup>37</sup> Bei Kleist heißt es ähnlich: »mit einem Geräusch, als ob es auf Stroh gelegen [...] unter Stöhnen und Ächzen« (SW<sup>9</sup> II, 196), »das entsetzliche Geräusch« (SW<sup>9</sup> II, 197), »dasselbe unbegreifliche, gespensterartige Geräusch« (SW<sup>9</sup> II, 197), wieder »das entsetzliche Geräusch« (SW<sup>9</sup> II, 198), und »man hört das Stroh, das unter ihm

---

36 »Kaum näherte sich die elfte Stunde, als er [...] sie bestimmt über einzelne Aeufferungen und Wege des Gespenstes fragte, und sie hierauf einen ihrer Diener herbeirufen ließ, der ihm eine Fackel anzünden mußte, ohne irgend etwas von dem ganzen Vorhaben zu wissen [...]. Hierauf befahl er ihm oben auf dem Saale sich niederzusetzen, und mit der Fackel an seiner Seite das Gespenst zu erwarten, alles dieses kam dem Diener sehr befremdend vor, aber je ungelegner es ihm schien, je befehlender ward der Ton Don Rodrigos, und er gehorchte ihm ohne Widerrede; seine Bestürzung entschuldigte der Bursche mit der Furcht und erwartete ruhig sein Geschick. Don Rodrigo ging den Degen in der Hand mit ernstern Schritten die Stube auf und ab, und der Diener saß ängstlich die Fackel haltend auf dem Stuhle, und da die elfte Stunde schlug, erhob sich ein gewaltiges Rasseln und Foltern von ängstlichem Wehklagen unterbrochen, welches durch sein Näherkommen den Diener in die größte Verlegenheit brachte« (M–B #8: II, 296f.).

37 »Foltern« ist wahrscheinlich ein Fehler des Druckers. In mindestens zwei späteren Ausgaben erscheint »Poltern«. Vgl. Clemens Brentano, Spanische Novellen. Der Goldfaden, hg. von Heinz Amelang und Carl Schüddekopf, München und Leipzig 1911, S. 260; Spanische und Italienische Novellen (wie Anm. 20), Bd. 2, S. 243.

rauscht; und mit dem ersten Schritt: tapp! tapp! erwacht der Hund« (SW<sup>9</sup> II, 198). Sowohl Don Rodrigo als auch der Marchese führen einen einseitigen Kampf mit der jeweiligen Erscheinung, bei Mereau-Brentano besiegt und entlarvt Don Rodrigo den falschen Geist, nachdem er ihn »zu einem rechtlichen Kampfe« (M–B #8: II, 298) herausgefordert hat, bei Kleist versucht der Marchese, indem er »wer da?« ruft, den Geist in einen Kampf zu verwickeln, wobei er »gleich einem Rasenden, nach allen Richtungen die Luft durchhaut« (SW<sup>9</sup> II, 198).

#### IV. Parallele Motive

Falsche oder entwendete Körperteile fungieren als Betrugsinstrumente und wecken Vorstellungen von Schauergeschichten in der Mereau-Brentano-Übertragung der dritten Novelle von Zayas ›Die Strafe des Geizes‹ (›El castigo de la miseria‹), eine Geste der Täuschung mit bemerkenswerter intertextueller Nähe zu Kleists ›Das Käthchen von Heilbronn‹ (1808)<sup>38</sup> und ›Die Hermannsschlacht‹ (1808). Alle drei Werke enthalten Darstellungen oder Beschreibungen eitler, heuchlerischer Bösewichte, die mit List und Tücke unwahrscheinliche Ergebnisse herbeiführen. Sowohl ›Die Strafe des Geizes‹ als auch Kleists ›Das Käthchen von Heilbronn‹ zeigen weibliche Hauptfiguren, die sich anstrengen, ein gänzlich falsches Bild von ihrem Äußern zu geben, Donna Isidora (die anscheinend schöne und wohlhabende Schwindlerin und Frischvermählte) und Kunigunde (die herzlose Opportunistin, die auf eine Hochzeit mit dem Grafen hofft), die beide vortäuschen, attraktiver bzw. jünger zu sein, in dem Versuch, sich wohlhabende oder politisch mächtige Ehemänner zu beschaffen. In ›Die Strafe des Geizes‹ kommt der Erzähler zu dem Schluss, dass Isidora etwa zwanzig Jahre älter ist, als sie in ihrem Heiratsvertrag vorgegeben hat: »[...] so daß sie nach aller Wahrscheinlichkeit dem fünf und funfzigsten Jahre mehr vorüber, als dem fünf und dreißigsten nahe erschien, wie sie auf dem Kontrakt geschrieben hatte« (M–B #3: I, 242f.). Ausgehend von Freiburgs Beschreibung des körperlichen Zustands von Kunigunde in ›Das Käthchen von Heilbronn‹ kann eine Leserin nur zu dem Schluss kommen, dass es einen noch größeren Unterschied zwischen Kunigundes Alter und ihrem vorgetäuschten Aussehen gibt oder dass sie, zumindest in den Augen Freiburgs, in Wirklichkeit unter ihrer Maske fast surreal entstellt ist – was durch Käthchens entsetzte Reaktion auf Kunigunde bekräftigt wird.

Zu den vielen Gemeinsamkeiten zwischen den Schönheitsprozeduren, die in der Übersetzung der Zayas-Novelle und Kleists Drama dargestellt werden, gehört das Sich-Zurückziehen sowohl von Isidora als auch Kunigunde, um sich in privaten Bädern zu verjüngen. In ›Die Strafe des Geizes‹ eilt, als ihr Mann spazieren geht, »Donna Isidora nach ihrem Kabinette, sich in den verjüngenden Fluthen des

---

38 Graf Wetter vom Strahl beschimpft seine eigene fehlgeleitete Wahrnehmung: »Sie ist doch wert nicht, daß sie also heiße! /Das Maß, womit sie, auf dem Markt der Welt, /Die Dinge mißt, ist falsch; scheusel'ge Bosheit /Hab ich für milde Herrlichkeit erstanden!« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2475–2478)

Jordans zu baden« (M–B #3: I, 245). In ›Das Käthchen von Heilbronn‹ (IV,4) meldet Kunigunde, die mit einem Ganzkörperschleier bedeckt ist, Rosalie, dass sie mit ihr sprechen möchte, nachdem sie ihre eigene Verjüngung im Grottenbecken beendet hat: »[...] zu Mittag, wann ich mich gebadet und angekleidet, werd ich dich fragen, was dieser Vorfall zu bedeuten? *Ab in die Grotte*« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2188–nach Vs. 2189). In ›Das Käthchen von Heilbronn‹ (vgl. SW<sup>9</sup> I, Vs. 2439–2443) gibt Flammberg preis, dass Kunigunde geplant hat, Käthchen zu ermorden, wegen der bloßen Tatsache, dass Käthchen ihr wahres Aussehen gesehen hat, während sich die Ersterer badete.<sup>39</sup> Das jugendliche Aussehen von Isidoras Haut entpuppt sich als das Ergebnis von Schminke: »denn die Schönheit seiner Gemahlin lag ganz entfaltet, oder vielmehr voller Falten und Runzeln vor ihm, die bei Tag die Schminke bedeckte« (M–B #3: I, 242), wie es auch der Fall mit Kleists Kunigunde ist: »ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2449f.).

Sowohl in Zayas' Novelle als auch bei Kleist spielt die unheimliche Enthüllung der Maskerade eine zentrale Rolle. In ›Die Strafe des Geizes‹ wird die frisch verheiratete und falsche Isidora von ihrem ahnungslosen Ehemann Don Markos ungeschminkt im Bett überrascht, was eher zu Entsetzen als zu Überraschung führt: »[...] indem er zugleich den Vorhang zurückzog, mit dem Gedanken, sein Weib im Bette zu sehen, aber nichts als ein Gespenst, ein Bild des Todes neben sich sah« (M–B #3: I, 242). In einer ähnlichen Szene in ›Das Käthchen von Heilbronn‹ verliert das entsetzte Käthchen ihre Fähigkeit zu sprechen und letztendlich, beim schockierenden Anblick einer nackten Kunigunde in der Grotte, auch das Bewusstsein (vgl. SW<sup>9</sup> I, Vs. 2219).<sup>40</sup> Daraufhin begegnet Graf Wetter vom Strahl seiner Verlobten Kunigunde ohne Schminke (vgl. V,5), aber ihr Äußeres liegt so weit jenseits seines Erwartungshorizonts, dass es ihm nur langsam dämmert, dass diese ältere Frau seine Verlobte sein könnte: »Wer war die unbekannte Dame?« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2467) Für die verwirrende Realität, die in beiden Werken dargestellt wird, ist die unglaubliche Wiederherstellung von Isidora und Kunigunde nach ihrer Entdeckung von zentraler Bedeutung. Isidore erscheint »nach ihrer Toilette wie verwandelt [...], so daß er [Don Markos] beinah an Allem, was er gesehen hatte, zu zweifeln begann« (M–B # 3: I, 246). Ähnlich erscheint in ›Das Käthchen von Heilbronn‹ Kunigunde wieder »in ihrem gewöhnlichen Glanz« (SW<sup>9</sup> I, vor Vs. 2484), dergestalt, dass Rosalie ihr versichern kann, dass es unerheblich ist, ob Graf Wetter vom Strahl ihr tatsäch-

---

39 »Meinen bejammernswürdigen Herrn, den Grafen vom Strahl! Fräulein Kunigunde, seine Braut – o hätten wir sie Euch nimmermehr abgewonnen! Den Koch hat sie bestechen wollen, dem Käthchen Gift zu reichen –: Gift, ihr gestrengen Herren, und zwar aus dem abscheulichen, unbegreiflichen und rätselhaften Grunde, weil das Kind sie im Bade belauschte!« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2437–2443)

40 Freiburg erklärt Kunigundes Motivation für die private Morgenroutine, führt ihre geliebten Zähne an, Haare und Schminke und ergänzt das Zayas-Paradigma mit eiserner *shapewear*: »Sie ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde zu danken, das ihr der Schmied, aus schwedischem Eisen, gefertigt hat.« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2446–2452)

liches Aussehen kennt: »Gleichviel! Er traut den Augen nicht!/[...] Laßt sein, daß ihm von fern ein Zweifel kam;/Daß Ihr Euch zeigtet, groß und schlank und herrlich,/Schlägt seinen Zweifel völlig wieder nieder.« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2515–2519)

Eine weitere Parallele zwischen den Täuschungen von Zayas' Isidora und Kleists Kunigunde ist der Gebrauch eines Haarteils, um dünnes und ergrauendes Haar zu bedecken, und eines Zahnersatzes, der aus den Zähnen von anderen besteht. Als Isidora bei der Tat ergriffen wird, wird klar, dass ihr dünnes Haar von einer Perücke bedeckt ist: »[...] ihre wenigen Haare waren durch das Schneegestöber ihrer vielen erlebten Winter ganz gebleicht« (M–B #3: I, 183). Daraufhin scheitert sie auf spektakuläre Weise, sich zu fassen: »[...] nur sage ich daß Donna Isidora nicht weniger bestürzt war, ihre Schönheit so buchstäblich verraten zu sehen, sie griff daher über Hals und Kopf nach ihrer Haartour, die sie in den Kissen verloren hatte, und befestigte sich dieselbe in der unglücklichen Eile, verkehrt hinter den Ohren« (M–B #3: I, 184). Obwohl Kleists Drama der Phantasie mehr Raum lässt, als die Novelle von Zayas es tut, deutet Freiburg schon in II,4 an, dass die schöne Prinzessin Kunigunde von Thurneck sich nicht bewegt, weil sie fürchtet, dass ihre falschen Zähne herausfallen (vgl. SW<sup>9</sup> I, Vs. 822f.). Später in V,3 wird darauf hingewiesen, dass Käthchen zumindest teilweise deswegen schockiert ist, weil sie Kunigunde ohne ihr Haarteil sieht, wie Freiburg bezeugt (vgl. SW<sup>9</sup> I, Vs. 2448f.). Beide Betrügerinnen verwenden falsche Zähne oder die Zähne von anderen – mit schreckenerregenden Ergebnissen. Als Don Markos unbeabsichtigterweise die hagere Isidora entdeckt, liegen »ihre Zähne [...] durch das Bett verstreut, weil sie, wie ein großer Dichter sich ausdrückte, die Perlen wohlfeil, so wohlfeil gab, daß Don Markos sogar eine oder zwei derselben in seinem Knebelbarte vorhanden fand« (M–B #3: I, 183f.). In Kleists Drama ist auch Käthchens Ausdruck sprachlosen Entsetzens ein Hinweis darauf, dass sie Kunigunde ebenfalls ohne ihre Zähne gesehen hat. Beide Werke schließen nicht nur mit der Demütigung der Hochstaplerinnen, sondern auch mit einer abschließenden rachsüchtigen Aussage, einschließlich paralleler Versprechen der beiden, die Rache zu ihrer wichtigsten zukünftigen Beschäftigung zu machen. In einem Brief an den nun bankrotten Don Markos – mit »Donna Isidora Rächerin« unterschrieben (M–B #3: I, 208) – erklärt Isidora, dass ihre Rache vollbracht ist, und verspricht weitere, falls Don Markos sich jemals finanziell erholen sollte. Ebenso schwört am Schluss von Kleists Drama Kunigunde, sich am Grafen Wetter vom Strahl zu rächen: »Pest, Tod und Rache! Diesen Schimpf sollt ihr mir büßen!« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2681)

Ähnliche Parallelen in Bezug auf Schminke und Verjüngung gibt es zwischen Mereaus Übertragung von Zayas' ›El castigo de la miseria‹ (›Die Strafe des Geizes‹) und Kleists Darstellung des vermeintlichen Diebstahls von Haar und Zähnen durch die Römer in ›Die Hermannsschlacht‹ (1808). In einem spielerischen Versuch, seine Frau Thusnelda zu erschrecken, warnt Hermann sie vor Ventidius und den Römern: »Wie wirst du aussehn, liebste Frau,/Wenn du mit einem kahlen Kopf wirst gehn?/[...] Sie scheren dich so kahl wie eine Ratze« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 996–1000). Hermann behauptet, dass die Römer mitunter in Germanien sind, um die Haare der römischen Frauen – »Schwarz! Schwarz und fett, wie Hexen!« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1008) – mit den goldenen Haaren von Frauen wie Thusnelda zu ersetzen: »– Die röm-

schen Damen müssen doch, /Wenn sie sich schmücken, hübsche Haare haben?« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1005f.) Er erzählt von dem Schicksal einer germanischen Frau (Ubirin), die von drei Römern gefesselt wurde und nicht nur ihre Haare, sondern auch ihre Zähne verlor: »Nun ja! Und ihr nicht bloß, vom Haupt hinweg, /Das Haar, das goldene, die Zähne auch, /Die elfenbeinernen, mit einem Werkzeug, /Auf offner Straße, aus dem Mund genommen?« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1026–1029) Als Thusnelda dagegenhält, dass es unmöglich ist, Haare und Zähne zu transplantieren, antwortet Hermann: »Die schmutzigen Haare schneiden sie sich ab, /Und hängen unsre trocknen um die Platte! /Die Zähne reißen sie, die schwarzen, aus, /Und stecken unsre weißen in die Lücken!« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1049–1052) In einer weiteren Parallele zu Zayas' Beschreibung der haarlosen Isidora als »ein Bild des Todes« (M–B #3: I, 183) in ›Die Strafe des Geizes‹ erklärt Hermann von einer kahlen Thusnelda: »Wie sie nur aussehn wird! Wie'n Totenkopf!« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 1081)<sup>41</sup>

Das Motiv des Engel-Teufel-Gegensatzes, den Graf F. in ›Die Marquise von O...‹ verkörpert, ähnelt stark der Mereau-Brentano-Übersetzung von Zayas' ›La burlada Aminta y venganza del honor‹ (›Die betrogene Aminta und die Ehrenwache‹). Hier ist der Teufel in Engelsgestalt Don Jazinto, den der Erzähler als engelhaft und mit Anspielungen auf den Himmel einführt, der jedoch in Wirklichkeit ein gewissenloses Monster ist. Wenn er nicht direkt als Teufel bezeichnet wird, wird er eindeutig durch Tat und Beschreibung als teuflisch charakterisiert – »wegen des Gottlosen Beispiels das er mit der Oeffentlichkeit seiner Ausschweifungen giebt« (M–B #2: I, 159). Sobald Jazinto sieht, wie schön Aminta ist, beschließt er, dass er mit ihr schlafen muss, obwohl sie bereits mit ihrem Cousin verlobt ist. Um sie davon zu überzeugen, vor ihrer Familie zu fliehen und ihn zu heiraten, entwerfen Jazinto und seine Geliebte Flora einen Plan, um ihn für Aminta als Engel erscheinen zu lassen. Flora und Jazinto fordern eine Nachbarin auf, Aminta einen Diamantenring von Jazinto zu bringen

41 Wie die Mereau-Brentano-Übersetzungen von Zayas' Novellen scheint Kleist die Arbeit an ›Die Familie Schroffenstein‹ (1803) in den ersten Januarwochen 1802 begonnen zu haben, während er sich in Thun bei den Mereau-Brentano-Bekannten Ludwig Wieland und Heinrich Geßner befand. Das Stück spielte ursprünglich in Spanien und trug die Titel ›Die Familie Thierrez‹ und ›Die Familie Ghonorez‹. Das Drama zeigt eine weitere Parallele zu Zayas' Diebstahl von Körperteilen – nicht nur von den Lebenden, sondern auch von den Toten. In ›Die Macht der Liebe‹ versucht Zayas' Protagonistin Laura, die Haare und Zähne eines gehängten Mannes als Zutaten für einen Zauber zu beschaffen, um ihren Mann zurückzugewinnen (M–B #5: II, 164), während in Kleists ›Die Familie Schroffenstein‹ die Praktizierenden der weißen Magie (Barnabe und Ursula) einem ertrunkenen Jungen (Peter) den Finger abschneiden, um diesen als Zutat für einen Glückszauber zu verwenden (vgl. SW<sup>9</sup> I, Vs. 2157). Ein paralleles Interesse an Hexen und Sibyllen zeigt sich in einer Reihe der hier behandelten Werke, von der stereotypen Darstellung bössartiger, alter und ungewöhnlich hässlicher Frauen in Zayas' ›Die Strafe des Geizes‹ und in Kleists ›Das Käthchen von Heilbronn‹ über die »Hexe« in ›Die Macht der Liebe‹ (M–B #5: II, 162, 164), bis hin zu Rosalies Lüge, dass die alte Frau, die Graf Wetter vom Strahl sah, nicht Kunigunde, sondern ihre Stiefmutter Sybille war (vgl. SW<sup>9</sup> I, Vs. 247of.). Auch Ottokars Spekulation in ›Die Familie Schroffenstein‹, dass Barnabe eine »Hexe« sei (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2133), gehört hierher.

und ihn zu loben; dabei überzeugt sie Aminta, dass er »von hohem Stande, glänzend, reich und geistvoll« (M–B #2: I, 132) ist. Zusammen mit dem Diamantenring schickt Jazinto einen Brief an Aminta, in dem er seine Liebe anhand einer biblischen Botschaft beschreibt, die er vom Himmel erhalten hat: »[I]ch schwöre, daß im Herzen mir mit Flammenschrift geschrieben ist. Daß dich nur Gott geschaffen über dieses Herz zu herrschen« (M–B #2: I, 131).<sup>42</sup> Flora, die vorgibt, Jazintos Schwester zu sein, erzählt Aminta von seiner »Zärtlichkeit«, seinem »Reichtum«, »hohen Stand« und beschreibt ihn als so hingebungsvoll verliebt, dass »wenn ihr Bruder ihre Hand nicht erhalten könne, er wohl nicht lange leben würde« (M–B #2: I, 141). Als Aminta entdeckt, dass die Ehe eine List war, rächt sie sich, indem sie das Betrügerpaar ersticht und sie in die Hölle schickt: »Da der Morgen nach jener traurigen Nacht angebrochen war, nicht für Jazinto noch Flora, denn in der Hölle bricht kein Morgen an für alle, deren Leben schändlich ist, wie ihr Tod« (M–B #2: I, 191). Parallel zu der Beschreibung von Graf F. in Kleists ›Die Marquise von O...‹ erscheint Jazinto, der zu Anfang als Engel erschien, umso teuflischer, je mehr Aminta seine wahren Absichten entdeckt. Neben den häufigen Ohnmachtsanfällen, die Kleists Figuren mit denen von Cervantes und Zayas gemeinsam haben, weist Kleist auch auf unbewusste Zustände hin, die vielleicht nur vorgetäuscht sind oder auf halbem Weg zwischen vollem Bewusstsein und völliger Bewusstlosigkeit existieren. Dies ist das Thema eines Epigramms von Kleist, das eine mögliche Interpretation von ›Die Marquise von O...‹ darstellt und das die Authentizität der Ohnmacht der Titelfigur spielerisch in Frage stellt: »Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht!/Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu« (SW<sup>9</sup> I, 22). Spät in dieser Novelle tritt diese Zweideutigkeit des Bewusstseinszustands der Marquise erneut in der Szene auf, in der sie sich mit ihrem Vater versöhnt. Ihre Mutter schaut durch ein Schlüsselloch und sieht die Marquise im Schoß ihres Vaters, »still, mit zurückgebeugtem Nacken, die Augen fest geschlossen«, während ihr Vater ihr »lange, heiße und lechzende Küsse« gibt – »gerade wie ein Verliebter!« (SW<sup>9</sup> II, 138) Dieses Bild der Marquise als bewegungsloser Körper mit nach hinten geneigtem Kopf und geschlossenen Augen deutet auf eine tatsächliche Ohnmacht oder zumindest auf eine scheinbare Ohnmacht hin. Dieser Moment offensichtlicher Lähmung spiegelt die angedeutete Vergewaltigungsszene zu Beginn der Novelle wider: Die Marquise scheint in einer Situation bewusstlos zu sein, die ihre emotionale Verarbeitungskapazität überlastet, oder wie sie selbst erklärt: »Ich *will nichts* wissen« (SW<sup>9</sup> II, 129). Oder aber sie macht freiwillig mit, oder sie stellt sich tot, in diesen Fällen müsste ihre Version von der Vergewaltigung und Schwangerschaft entschieden in Frage gestellt werden. Die Lesenden können natürlich versuchen, das Rätsel zu lösen, indem sie annehmen, dass Graf F. höchstwahrscheinlich die Marquise in bewusstlosem Zustand vergewaltigt hat; Kleists distanzierte Haltung zu offensichtlichen Lösungen und seine Skepsis gegenüber empirischen Wahrheiten lassen jedoch auch andere Deutungen zu. Daher ist es sehr wohl möglich, dass Graf F. nicht der Vater des jüngsten Kindes der Marquise ist, sondern jemand anderes, der

42 Im Original ist es nicht spezifisch Gott, sondern der Himmel, der Jacintos Liebe diktiert: »me dicta el corazón que te había de criar el cielo para ser su señora« (Zayas, 91).

der Marquise nahesteht und Zugang zu ihr hat, sei es in einem unbewussten oder bewussten Zustand.

Obwohl es bereits in Zayas' Novellen zahlreiche Ohnmachten gibt, zeigt ein *close reading* der Übersetzung Mereaus und Brentanos, dass es hier noch mehr Ohnmachten als im spanischen Original gibt, und in Kleists ›Die Marquise von O...‹ gibt es nochmals mehr. Auf dem Höhepunkt von ›Die Macht der Liebe‹ geht Laura an einer Wand entlang, an der die Leichen von Verbrechern hängen, während sie versucht, nicht hinunter in eine Grube daneben zu rutschen, in die die Knochen der Verbrecher fallen. Im spanischen Text entgeht sie dem Sturz in die Grube, indem sie sich an den Leichen festhält – »por no caer en la fosa, salió arrimándose a las paredes, y tal vez a los mismos ahorcados«<sup>43</sup> – und kommt erfolgreich auf der anderen Seite an, wo sie von ihrem Bruder Don Carlos erwartet wird. In der Mereau-Brentano-Übersetzung jedoch fällt sie in diesem Moment, »nachdem sie oft in der Dunkelheit die Leichname berührt hatte, auf die Treppe und sank, da sie an die Luft kam, von Angst und Arbeit erschöpft zu den Füßen ihres Bruders nieder« (M–B #5: II, 175). Im spanischen Original erreicht Laura Don Carlos und beide verlassen die Kapelle, während es an dieser Stelle in der deutschen Übersetzung eine hinzugefügte Ohnmacht gibt: »Nach einigen Minuten kam sie in den Armen ihres Bruders, dessen Thränen sich mit den ihrigen vermischt, wieder zur Besinnung, und erzählte ihm, warum sie hierher gekommen sei« (M–B #5: II, 175). Es gibt im spanischen Text kein Äquivalent zu »wieder zur Besinnung« kommen. Das würde implizieren, dass beim Lesen der Übersetzung Kleist mehr thematische Inspiration für seine Novellen gefunden hätte, als er in Zayas' Originaltext gefunden hätte. Das Niederfallen zu den Füßen eines anderen ist eine Handlung, die dem Lesenden von Kleist vertraut ist: Solche Fälle ereignen sich zehn Mal in ›Die Marquise von O...‹.<sup>44</sup>

Sowohl die Übersetzung von ›La fuerza del amor‹ (›Die Macht der Liebe‹) als auch eine ganze Reihe von Kleists Werken enthalten Handlungselemente von unwahrscheinlichen Wirkungen übernatürlicher Mittel. Die Übersetzung enthält eine hinzugefügte Beschreibung eines Blutpakts zwischen Laura und Don Carlos, die im spanischen Original nicht existiert. Nachdem er erfährt, dass Laura von ihrem Ehemann geschlagen wird, greift der Bruder mit seinem Vater ein, um Diego davon abzuhalten, Laura zu töten. Statt ihr bei der Flucht zu helfen, beschließen sie, nach Piedrablanca zu ziehen, weil sie es nicht mehr aushalten können, Laura in einer solchen erbärmlichen Situation zu sehen. Don Carlos' plötzliches Verlassen seiner Schwester, als sie am gefährdetsten ist, scheint unlogisch, denn seine Liebe zu seiner Schwester wird schon auf der ersten Seite betont: »Vorzüglich liebte sie Don Carlos der jüngere Bruder, dessen Neigung für Laura so zärtlich war, daß er meistens sich selbst über ihr vergaß« (M–B #5: II, 130f.). Diese Ungereimtheit wird aber zum Teil mit einer hinzugefügten Blutpaktszene in der Mereau-Brentano-Übersetzung gelöst. Don Carlos besucht seine Schwester zum letzten Mal, bevor er wegzieht und schlägt

43 »um nicht in die Grube zu fallen, hielt sie sich an der Wand fest, und auch manchmal an den Erhängten« (Zayas, 245; eigene Übersetzung).

44 Momente des Niederfallens finden sich in SW<sup>9</sup> II, 106, 118, 120, 122, 125, 138 und 140. Erwähnungen des Konzepts in indirekter Rede finden sich in SW<sup>9</sup> II, 108 und 135.

einen Plan vor, der seine Sorgen vermindern kann, während seine Schwester mit dem gewalttätigen Diego alleine gelassen wird: »[...] ich komme dir einen Vorschlag zu thun, der mich beruhigen wird« (M–B #5: II, 159). Er erzählt ihr eine Geschichte über einen Sklaven in Portugal, der mit seinem Vater durch Wunden kommunizieren konnte, weil sie einen Blutpakt geschlossen hatten. Wenn der eine in Gefahr ist, wird dies in den Narben spürbar und der andere kann ihm zu Hilfe eilen. Der Sklave spürt, dass sein Sohn und Blutsbruder so sehr in Gefahr ist, dass er aus weiter Ferne hinreist, nur um dann festzustellen, dass sein Sohn in einem Schwertkampf tödlich verletzt worden ist, aber auf wundersame Weise aufgrund der Liebe seines Vaters geheilt wird (vgl. M–B #5: II, 160f.). Don Carlos und Laura schneiden sich die linken Arme auf und drücken die Wunden zusammen, was eine »simpathetische Verbindung« (M–B #5: II, 162) zwischen ihnen erzeugt, die dann erklärt, warum Don Carlos spontan in der Nacht aufwacht, als er spürt, dass Laura in Gefahr ist: »In derselben Nacht, als Laura nach der Kapelle gegangen war, erwachte Don Carlos plötzlich, er fühlte in seinem Herzen eine fürchterliche Angst, sein Blut lief ihm heiß durch alle Adern, und er erweckte durch ein heftiges Weheklagen das ganze Haus« (M–B #5: II, 171f.). Ohne diese frühere Szene, in der die Geschwister ihr Blut miteinander vermischen, gibt es keine Erklärung dafür, wie er weiß, dass Laura in diesem Moment seine Hilfe braucht.<sup>45</sup>

Wie der Sohn des Sklaven in ›Die Macht der Liebe‹ wird Jakob der Rotbart in Kleists ›Der Zweikampf‹ auf übernatürliche Weise von der Infektion einer bloßen Fleischwunde verzehrt, während sein tödlich verwundeter Gegner, Herr Friedrich, völlig genest (vgl. SW<sup>9</sup> II, 254f.). In ›Die Marquise von O...‹ wird Graf F. »tödlich durch die Brust geschossen« (SW<sup>9</sup> II, 110), überlebt aber auf wundersame Weise durch die Visionen der Liebe, als er sich auf die Marquise konzentriert. Auf die übernatürliche Episode in ›Die Macht der Liebe‹ folgt ein Treffen mit einer Hexe, die Laura mit einem Mittel zu ihrem Zweck versieht, einem Liebestrank aus dem Haar, dem Bart und den Zähnen eines Erhängten (M–B #5: II, 163f.). Eine Parallele dazu findet sich in der Figur der Barnabe in Kleists ›Die Familie Schroffenstein‹, die den Finger eines ertrunkenen Jungen verwendet, um das Böse abzuwehren (vgl. SW<sup>9</sup> I, Vs. 2185–2195), und in der alten Zigeunerin in ›Michael Kohlhaas‹, die Kohlhaas mit dem übernatürlichen Mittel versieht – einem eine Prophezeiung enthaltenden Amulett –, das ihm das Leben retten könnte (vgl. SW<sup>9</sup> II, 83, 97).

---

<sup>45</sup> Im Original von Zayas steht: »Estando don Carlos acostado en su cama al tiempo que llegó Laura al humilladero, despertó con riguroso y cruel sobresalto, dando tales voces que parecía se le acababa la vida« (Als Laura an der Kapelle ankam, lag Don Carlos in seinem Bett, und er erwachte plötzlich und erschrocken aus seinem Schlaf, und er schrie auf entsetzliche Weise, als wäre es sein Lebensende; Zayas, 243; eigene Übersetzung). Die ganze Handlung weist darauf hin, dass Don Carlos eher durch ein viel abstrakteres Konzept von Blutsverwandtschaft zufällig-telepathisch im richtigen Moment aufwacht.

## V. Syntax und Stil in den Mereau-Brentano-Übersetzungen und bei Kleist

Ohne die Innovationen in den Mereau-Brentano-Übersetzungen wäre es schwierig, ein wahrscheinlicheres Modell für Kleists hypotaktische Virtuosität zu finden als Zayas. Viele Sätze von Zayas sind so lang, dass die Übersetzerin H. Patsy Boyer in ihrer ›Translator's Note‹ erklärt, dass sie Zayas' lange, komplexe spanische Sätze »aus Gründen der Lesbarkeit« im Englischen zerlegen und neu ordnen musste.<sup>46</sup> Boyer gibt ein Beispiel eines einzelnen Satzes in ›Al fin se paga todo‹ (›Just Desserts‹/›Das Ende lohnt Jedem‹, M–B #7), der 173 Wörter lang ist und vierzehn Kommas und zwei Semikolons enthält.<sup>47</sup> In ihrer englischen Übersetzung werden aus diesem einen Satz zehn separate Sätze.<sup>48</sup> Mereau und Brentano hatten jedoch nicht das Bedürfnis, längere Sätze im spanischen Original im Deutschen aufzubrechen. Ganz im Gegenteil, das häufigste Phänomen besteht darin, dass Mereau und Brentano Sequenzen aus mehreren kurzen Sätzen zu absatz- und sogar seitenlangen Sätzen verdichten. Ein Absatz aus vier Sätzen mit insgesamt 208 Wörtern im spanischen Original von ›La fuerza del amor‹<sup>49</sup> erscheint in der deutschen Übersetzung als ein Absatz mit drei Sätzen und 259 Wörtern auf fast zwei Seiten.<sup>50</sup> Dies wird vor allem

46 Boyer, Introduction (wie Anm. 16), S. xxxvii: »for the sake of readability«.

47 Boyer, Introduction (wie Anm. 16), S. xxxvii–xxxviii.

48 Es ist schwer zu sagen, inwieweit die Interpunktion von Zayas gewählt wurde, da der Text »probably reflects the printer's or the [...] editor's judgment rather than the author's original« (Boyer, Introduction, wie Anm. 16, S. xxxviii).

49 »¿Quién verá este dichoso suceso y considerare el amor de don Diego, sus lágrimas, sus quejas y los ardientes deseos de su corazón, que no tenga a Laura por muy dichosa? ¿Quién duda que dirán los que tienen en esperanzas sus pensamientos, «¡Oh, quién fuera tan venturoso que mis cosas tuvieran tan dichoso fin como el desta noble dama!». Y más las mujeres, que no miran en más inconvenientes que su gusto. Y de la misma suerte, ¿quién verá a don Diego gozar en Laura un asombro de hermosura, un extremo de riqueza, un colmo de entendimiento y un milagro de amor, que no diga que no crio otro más dichoso el Cielo? Pues por lo menos, estando las partes en todo tan iguales, ¿no será fácil de creer que este amor había de ser eterno? Y lo fuera, si Laura no fuera como hermosa desdichada, y don Diego como hombre mudable, pues a él no le sirvió el amor contra el olvido ni la nobleza contra el apetito, ni a ella le valió la riqueza contra la desgracia, la hermosura contra el desprecio, la discreción contra el desdén ni el amor contra la ingratitud, bienes que en esta edad cuestan mucho y se estiman en poco« (Zayas, 229f.).

50 »Wer mag sehen, wie Diego in Laura ungestört die Vereinigung aller weiblichen Reize, die Besitzerin eines unermesslichen Vermögens, einen lebendigen Spiegel lebendiger Tugend und Weisheit, und, ach einen wunderbaren, heiligen, unversiegbaren Quell treuer irdischer Liebe besitzt, wer mag dies sehen, ihn beneiden, und nicht glauben, er sei glücklich, er erkenne sein Glück, er sei beschämt von dessen Größe? Es scheint wohl leicht, zu glauben, diese Liebe werde ewig währen, da die Hände beider mit gleicher Begierde nach einander griffen, mit gleicher Luft in einander verweilten, und der Demant der Ringe, welche sie gewechselt hatten, von gleicher Härte, gleichem Werte war; aber nicht die Hand und ihre Begierde, nein das Blut das in ihnen rollt, nicht das Blut, nein die Treue des Herzens, von dem es kömmt, zu dem es kehrt, sind die Bande, mit denen die Menschen sich verbinden, und Laura wäre glücklich geblieben, wäre sie nicht schöner gewesen als ihr Glück, denn das Glück ist stolz und will schön sein, schöner als die Schönheit

dadurch erreicht, dass die Anzahl der Kommas von achtzehn im spanischen Original in der deutschen Übersetzung auf vierundvierzig erhöht wird, und in geringerem Maße durch die Erhöhung der Anzahl von Semikolons von zwei auf drei.

Im Juni 1804, als Friedrich Börsch auf den Kritiker »A.« reagierte, verteidigte er die hypotaktische Extravaganz der Mereau-Brentano-Übersetzungen mit dem Argument, dass die Satzlänge ein Merkmal sei, das sich von der spanischen und italienischen Sprache und Tradition nicht trennen lasse. Nach Börsch ist die Satzlänge daher auch ein zentrales Merkmal des Novellenstils, der sich vom Italienischen ins Spanische und in andere europäische Sprachen ausbreitete. Wer die Satzlänge in der Übersetzung ändert, verliert das Novellenhafte in der Übersetzung:

Um die Dikzion zu beurtheilen, hält man dafür, ist nöthig, daß man die *Originalsprache*, welche nebst der italienischen für die Novelle am geschicktesten ist, verstehe, [...] denn die Struktur des Einzelnen, z.E. der Perioden, wird hierdurch begründet. Sie dürfen also nicht in kleinere zersägt werden, weil sonst ein anderer Geist, als der des Verfassers, zum Vorschein kommt; denn der Geist spricht uns durch das Außere, also auch durch Worte mit an. Man versuche die großen schöngerundeten Perioden des *Cervantes*, des *Saavedra Farardo* oder des *Ginez Hita* in der ›romantischen Geschichte der Verschwörung der Bencerragen‹ in kleinere à la Florian zu zerschneiden: wie verschieden ist dann das Original und, hat man nach jener benannten Zerschneidung übersetzt, die Uebersetzung!<sup>51</sup>

Diese Verteidigung der Syntax der Übersetzung ist jedoch nur zu einem gewissen Grad zutreffend, da Mereau und Brentano nicht nur die langen Sätze von Zayas nicht verkürzt haben, sondern viele von ihnen viel länger gemacht haben. Leser von Novellen deutscher Autoren des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts (Schiller, Goethe, Wackenroder) waren viel mehr an lange, komplexe Sätze gewöhnt als die Leser des späten 20. Jahrhunderts, für die Boyer Zayas ins Englische übersetzte. Mereaus und Brentanos Umwandlung der bereits seltenen Fälle von kürzeren Sätzen in Zayas' Novellen in eine kleinere Anzahl von längeren, komplexeren Sätzen stellt jedoch eine Abkehr sowohl von der spanischen als auch von der deutschen Tradition der Erzählprosa dar und wird zu einem Markenzeichen von Kleists Prosatexten in den unmittelbar folgenden Jahren. Es sind also eher die Satzmodelle in den Mereau-Brentano-Übersetzungen als diejenigen in den ursprünglichen Zayas-Novellen, die als Muster für Kleists Syntax in Frage kommen. Eine der auffälligsten Parallelen zwischen den Zayas-Übersetzungen und Kleists Prosa ist die liberale Verwendung

---

und flieht vor ihr, verläßt sie, um sich neben ihr nicht verdunkelt zu sehen; Laura wäre glücklich geblieben, wäre Diego nicht ihr Glück gewesen, wäre das Glück nicht wandelbar und untreu, wäre Diego nicht wandelbar und untreu gewesen; denn ihn schützte Liebe nicht gegen Vergessen, Adel nicht gegen böses Gelüsten, ihr half Reichtum nicht gegen Unglück, Schönheit nicht gegen Zügellosigkeit, Geist nicht gegen Verachtung, und das volle treue liebevolle Herz nicht gegen die giftige Untreue. Alles dieses sind Güter, theuer und selten in dieser Zeit, die vieles kosten, weil sie oft zertrümmert werden« (M–B #5: II, 143–145).

51 Zeitung für die elegante Welt 4 (1804), Sp. 607 (vgl. FBA 31, xv–xvii).

der Interpunktion und das Phänomen langer Sätze. Die Satzlänge ist aber nur eines von vielen Indizien, das darauf hindeutet, dass Kleists Texte den Mereau-Brentano-Übersetzungen stilistisch ähnlicher sind als den Zayas-Originalen.

Das berühmteste Interpunktionszeichen in Kleists Werken – der Gedankenstrich in ›Die Marquise von O...‹, der dort erscheint, als der Graf F. sich alleine mit der ohnmächtigen Marquise findet – signalisiert den Moment, in dem vermutlich eine Vergewaltigung stattfindet. Es gibt eine bemerkenswerte Parallele in Mereaus Übersetzung der zweiten Novelle von Zayas, ›Die betrogene Aminta‹. Sofort nach der geheimen Hochzeit von Aminta und Jazinto führt Flora, die Geliebte Jazintos, die Frischvermählten zu ihrem Zimmer, wo Aminta mit Jacinto schläft – einem Mann, der Aminta wie vom Himmel gesendet vorkommt, der aber stattdessen am Ende des Textes in die Hölle kommt (vgl. M–B #2: I, 151). Der Erzähler beschreibt Floras Ungeduld, Aminta entehrt und elend zu sehen, damit sie Jazinto wieder für sich selbst haben kann, und dann bricht der Erzähler den Absatz mit einem Gedankenstrich ab, etwa um den unerhörten Moment von Amintas Ehrverlust nicht ausdrücken zu müssen. Sofort nach dem Gedankenstrich verlagert der Erzähler die Szene abrupt zum Haus Amintas, wo ihr Onkel über ihr Verschwinden bestürzt ist: »Doch wir wollen den Schleier, den die Nacht über Verrätherei und Unschuld ausbreitet, nicht heben, und uns mit dem Troste, daß Gott über uns alle richtet, nach dem Hauße Amintens wenden, wo zu dieser Stunde Verwirrung, Thränen, Schwüre, Drohungen, ihren fruchtlosen Tummelplatz hatten« (M–B #2: I, 151). In beiden Fällen verwendet der Erzähler den Gedankenstrich, um den unaussprechlichen Moment zu signalisieren – den entscheidenden Wendepunkt in den Schicksalen sowohl Amintas in der deutschen Übersetzung von Zayas' Text als auch von Kleists ›Marquise‹. Im Originaltext von Zayas gibt es jedoch keinen Gedankenstrich – vorhersehbar in Übereinstimmung mit den spanischen Interpunktionskonventionen – dort wird dieser Moment einfach übersprungen und ein neuer Absatz beginnt. Die Einfügung des Gedankenstrichs in der Mereau-Brentano-Übersetzung als Platzhalter für das, was der Erzähler weglässt, gleicht dessen Gebrauch in ›Die Marquise von O...‹; er ersetzt den gleichen unbeschreiblichen Moment in der Handlung – den nicht einvernehmlichen Sex – und dient der gleichen narrativen Funktion, nämlich als stiller Signifikant. In der Tat gibt es Anzeichen dafür, dass ein einzigartiger Mereau-Brentano-Gedankenstrich den unverkennbarsten Fall eines Gedankenstrich-Gebrauchs bei Kleist inspirierte. Der Mereau-Brentano-Gedankenstrich, der den Moment markiert, in dem Aminta mit Jazinto schläft, ist tatsächlich der einzige Gedankenstrich in der deutschen Übersetzung der Novelle, die einundsiebzig Seiten umfasst. Es ist etwas überraschend angesichts der deutschen Konventionen des frühen 19. Jahrhunderts, dass in der Mereau-Brentano-Übersetzung von Zayas' Novellen Gedankenstriche selten vorkommen. Zum Beispiel enthält ›Die Macht der Liebe‹ nur einen Gedankenstrich, und die erste Zayas Novelle, ›Wer sich wagt, geht zu Grund‹ (›Aventurarse perdiendo‹), enthält ebenfalls nur einen. Diese sorgfältig ausgewählten Gedankenstriche sind umso bedeutsamer, als Zayas sie niemals dazu benutzt, eine Auslassung oder eine Pause in der Handlung oder eine Unterbrechung des Erzählflusses anzuzeigen, sondern ausschließlich, um den Anfang und das Ende der direkten Rede zu markieren, also anstelle von Anführungszeichen.

Über die Parallelen in Interpunktion, Syntax und Stilistik hinaus gibt es umfangreiches Beweismaterial für den Einfluss der deutschen Übertragungen von Zayas auf die Sprache von Kleists Prosawerken. Die Menge und Häufigkeit von Kleists Aneignung auffälliger Ausdrücke seiner Zeitgenossen und Vorgänger ist ein wichtiges Feld, in dem noch viel geforscht werden kann. Ein Schlüssel zum Verständnis von Kleists Verwendung von Zayas' Werken befindet sich in seinen Aneignungen von anderen Werken, vorzüglich Übersetzungen. Zu den Entlehnungen und mehrfachen Wiederholungen eines Ausdrucks in Kleists Texten gehören vor allem solche Fälle, die von den damals gerade erst erschienenen Übersetzungen der Werke von Cervantes, Shakespeare und der neuesten antinapoleonischen Propaganda aus Spanien herrühren. Zum Beispiel wird ein Streit zwischen den besetzten Mächten in ›Die Hermannsschlacht‹ von Kleists Hermann als »[d]er höllentstiegene Geschwisterreigen« (SW<sup>9</sup> I, 548) charakterisiert. In Kleists ›Katechismus der Deutschen‹ (1809) beschreibt der Sohn Napoleon Bonaparte als »einen, der Hölle entstiegene« (SW<sup>9</sup> II, 354). Der erste zeitgenössische Gebrauch von ›höllentstiegen‹, den Kleist hätte kennen können, ist der Ausdruck Marc Antons »der Höll' entstiegene« in August Wilhelm Schlegels Übersetzung von Shakespeares ›Julius Caesar‹;<sup>52</sup> der zweite stammt von Franz Theremin aus seiner deutschen Übersetzung von Cervantes' ›Los trabajos de Persiles y Segismunda‹ (1615), eine euphemistische Übertragung von »celos« als »hoellentstiegene Krankheit«.<sup>53</sup> In ›Katechismus der Deutschen‹ beschreibt Kleists Sohn-Figur Napoleon Bonaparte als »Vatermördergeist, der herumschleicht, in dem Tempel der Natur, und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist« (SW<sup>9</sup> II, 354); und in ›Das Käthchen von Heilbronn‹ wird Graf Wetter vom Strahl von Theobald folgendermaßen beschrieben: »Ein glanzumfloßner Vatermördergeist, /An jeder der granitnen Säulen rüttelnd, /In dem urewgen Tempel der Natur; /Ein Sohn der Hölle« (SW<sup>9</sup> I, Vs. 2355–2358). »Vatermördergeist« erscheint in einer deutschen Übersetzung des antinapoleonischen ›spanischen Katechismus‹, ein Projekt, an dem Friedrich Schlegel als Übersetzer aktiv teilnahm und das Kleist als Modell für seinen ›Katechismus der Deutschen‹ diente.<sup>54</sup>

Im zweiten Absatz von der Mereau-Brentano-Übersetzung der vierten Novelle von Zayas (im ersten Absatz von Zayas' Original) wird eine Affäre zwischen Serafine und einem Edelmann als »zärtliches Einverständnis« beschrieben: »Der Jüngling

---

52 Die Übersetzung von A. W. Schlegel wird hier zitiert nach William Shakespeare, *Sämtliche Werke in englisch-deutscher Parallel-Ausgabe*, Bd. 5, hg. von Karl Sachs, Leipzig 1883, S. 38.

53 Miguel Cervantes Saavedra, *Die Drangsaale des Persilus und der Sigismunde*, aus dem Spanischen von Franz Theremin, Berlin 1808. Kleists Verwendung der neuesten Übersetzungen wird durch den Kontrast zwischen der 1746 anonymen Übersetzung, in der das spanische Original »celos« als »Eiversucht« erscheint, bewiesen. Miguel de Cervantes, *Persilus und Sigismunda*, nordische Historie, Ludwigsburg 1746, S. 388.

54 Die Übersetzung erschien im zwanzigsten Teil des vierten Bandes von Sammlung der Aktenstücke über die spanische Thronveränderung, Bd. 4, Wien 1809, S. 103–114. Vgl. Dirk Grathoff, *Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte*. In: Ders., *Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, Wiesbaden 1999, S. 175–197, hier S. 184.

faßte eine so große Leidenschaft für die Dame, als die Kälte war, mit welcher sie dieselbe erwiderte, denn sie hatte schon ein zärtliches Einverständnis mit einem anderen Edelmann« (M–B #4: II, 6). Mit demselben Ausdruck beschreibt Kleist Jeronimos Beziehung zu Josephe im ersten Absatz von ›Das Erdbeben in Chili: ›*Don Enrico Asteron*, einer der reichsten Edelleute der Stadt, hatte ihn ungefähr ein Jahr zuvor aus seinem Hause, wo er als Lehrer angestellt war, entfernt, weil er sich mit *Donna Josephe*, seiner einzigen Tochter, in einem zärtlichen Einverständnis befunden hatte« (SW<sup>9</sup> II, 144). Der Ausdruck »zärtliches Einverständnis« ist vor der Niederschrift in der Mereau-Brentano-Übersetzung nicht zu finden und erscheint nun seit Kleist mit Regelmäßigkeit, zumeist als Zitat nach Kleist, aber auch in Übersetzungen, in der Novelle ›Mutter und Kind‹ von Paul Heyse (1866)<sup>55</sup> und in der Trivialliteratur. Hundert Jahre nach der Veröffentlichung von ›Spanische und Italienische Novellen‹, unmittelbar nach der Veröffentlichung von Kleists Werken in den Jahren 1904–1906, greift Heinrich Conrads Übersetzung des 16. Kapitels von Casanovas ›Memoires‹ aus dem Jahr 1911 die Wendung »zärtliches Einverständnis« auf und zwar in der Übersetzung der Frage »Et si l'on vient à découvrir notre tendresse?« als »Und wenn man unser zärtliches Einverständnis entdeckte?«<sup>56</sup> Obwohl Conrads Übersetzung einige Ähnlichkeiten mit der ersten, von Wilhelm von Schütz veröffentlichten deutschen Übersetzung von 1822–1829 aufweist (›Aber wie, wenn unser Einverständnis an den Tag kömmt? –,«)<sup>57</sup> sowie mit Casanovas Original (›notre tendresse?«), scheint die Mereau-Brentano-Übersetzung von Zayas den Ausdruck »zärtliches Einverständnis« geprägt zu haben. Conrads Übersetzung und Wiederverwendung entsteht während der neuen Welle der Kleist-Rezeption in Folge der von Erich Schmidt herausgegebenen Gesamtausgabe der Schriften Kleists von 1904–1906. Kleist scheint die Quelle für die Verwendung von »zärtliches Einverständnis« zu sein und Mereau und Brentano die Inspiration.

## Schluss

Wilhelm von Humboldt schrieb in der Einleitung zu seiner deutschen Übersetzung von Aischylos' ›Agamemnon‹:

Das Uebersetzen und gerade der Dichter ist vielmehr eine der nothwendigsten Arbeiten in einer Literatur, theils um den nicht Sprachkundigen ihnen sonst ganz unbekannt bleibende Formen der Kunst und der Menschheit, wodurch jede Nation

55 Paul Heyse, Mutter und Kind. In: Ders., Gesammelte Werke, Reihe II, Bd. 4, Hildesheim 1985, S. 602.

56 Das Original-Französische bedeutet eher: »Und wenn jemand dazu kommt, unsere Zärtlichkeit zu entdecken?«; Giacomo Casanova, Mémoires de Jacques Casanova de Seingalt, Écrits par Lui-Même, Bd. 1, Brüssel 1879, S. 442; Heinrich Conrad, Die Erinnerungen des Giacomo Casanova, Bd. 1, Leipzig und München 1911, S. 441.

57 Wilhelm von Schütz, Aus den Memoiren von Casanova de Seingalt, Bd. 2, Leipzig 1822, S. 292.

immer bedeutend gewinnt, zuzuführen, theils aber und vorzüglich, zur Erweiterung der Bedeutsamkeit und der Ausdrucksfähigkeit der eignen Sprache.<sup>58</sup>

Es wäre schwierig, ein überzeugenderes Beispiel für Humboldts Gedanken zu finden, als die offensichtlichen transtextuellen Parallelen und den intertextuellen Transfer von Zayas über Mereau und Brentano zu Kleist. Bei einer Reihe von Erzählprinzipien und Stilelementen sowie bei Interpunktion und Syntax, wie sie für die Mereau-Brentano-Übersetzungen charakteristisch sind, handelt es sich um Merkmale, die den Leser von Kleists Prosa als unverkennbar kleistisch anmuten.

Wie hier dargelegt, können die zahlreichen und umfänglichen Ähnlichkeiten und Parallelen zwischen Mereaus und Brentanos Zayas-Übersetzungen und Kleists ›Die Marquise von O...‹, ›Das Käthchen von Heilbronn‹ und ›Das Bettelweib von Locarno‹ (um nur drei Texte zu nennen) nicht einfach nur als unmarkierte Aneignungen von Textstellen und sogar Handlungskonzepten von Zayas gesehen werden. Vielmehr konstituieren sie ein hypo-hypertextuelles Verhältnis. Inhaltlich teilen die Werke von Zayas und Kleist weiterhin, was Marina S. Brownlee als »epistemophilia« bezeichnet, ein Phänomen, das sie als Erzählprinzip durch viele von Zayas' Novellen verfolgt: »the desire to know secrets and scandals, and to know the circumstances of an abused wife's torment in order to explore human subjectivity and its labyrinthine quality.«<sup>59</sup> Besonders in Bezug auf das Schicksal der Entmachteten und die Dynamik ihrer Entmachtung rücken die Verbindungen zwischen Zayas und Kleist vor dem Hintergrund der »epistemophilia« scharf in den Blick. Im Sinne von Walter Müller-Seidels Beobachtung eines rhythmischen »Versehens and Erkennens« in Kleists Werken, stellen die Novellen sowohl von Zayas als auch von Kleist jeweils Vorstellungen von Wissen und Erkenntnis in Frage.<sup>60</sup> Die Texte beider Autoren leiten den Leser absichtlich mit einer Vielfalt konkurrierender Stimmen in die Irre – ein Phänomen, das Bakhtin als *heteroglossia* bezeichnete.<sup>61</sup> Brownlees Einschätzung

---

58 Wilhelm Freiherr von Humboldt, Aeschylus Agamemnon. Einleitung. In: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Albert Leitzmann, Bd. 8, Berlin 1909, S. 119–146, hier S. 130.

59 »[D]as Begehren, hinter Geheimnisse und Skandale zu kommen, die Umstände der Qual einer missbrauchten Ehefrau zu wissen, um die menschliche Subjektivität und ihre labyrinthische Natur zu erforschen« (Brownlee, *The Fear and Fascination of María de Zayas*, wie Anm. 10, S. 173; eigene Übersetzung). Der Begriff »epistemophilia« geht zurück auf die Beobachtung von Mikhail Bakhtin über die Literatur als eine Form epistemologischer Untersuchung: »Indem der Roman das herrschende Genre wird, wird die Epistemologie die herrschende Disziplin« (Mikhael Bakhtin, *Epic and Novel. Toward a Methodology for the Study of the Novel*. In: Ders., *The Dialogic Imagination*, aus dem Russischen von Caryl Emerson und Michael Holquist, Austin 1981, S. 3–40, hier S. 15; eigene Übersetzung).

60 Walter Müller-Seidel, *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*, Köln und Graz 1961.

61 Vgl. Mikhail Bakhtin, *Discourse in the Novel*. In: Ders., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, aus dem Russischen von Caryl Emerson und Michael Holquist, Austin 1981, S. 259–422, hier S. 263.

von Zayas' Novellen als Darstellungen einer konkurrierenden und verwirrenden »diversity of perspectives rather than any ideologically consistent one«<sup>62</sup> gilt weit mehr für Kleists Novellen. Weitaus überzeugender als die Nachweise intertextueller Verhältnisse sind die konkreten Fälle einer Aneignung auf syntaktischer oder lexikalischer Ebene; die meisten mit Kleists Prosawerken vertrauten Lesenden würden wahrscheinlich etwas vollkommen Kleist'sches im von Mereau und Brentano stammenden Ausdruck »zärtliches Einverständnis« oder im Gedankenstrich erkennen, der einen verlängerten sexuellen Gewaltakt kennzeichnet, die beide, wie schon festgestellt, Mereaus und Brentanos Übersetzungen der Zayas-Novellen entstammen.

Es ist auch von entscheidender Bedeutung, dass die Zeit, in der sich Kleist plötzlich neben dem Drama der Novelle widmet (von 1804 bis 1807), dem Veröffentlichungszeitraum der zweibändigen Mereau-Brentano-Übersetzungen von 1804 und 1806 entspricht. Kleist, wohl der bedeutendste internationale Vertreter der modernen Novelle, hatte nicht einmal die Idee erwähnt, ein literarisches Prosawerk zu schreiben, bevor er zwischen 1804 bis 1806 mit der Arbeit an ›Michael Kohlhaas‹ begann, etwa ein Jahr nachdem der erste Band von Mereaus und Brentanos ›Spanische Novellen‹ erschienen war. Dazu wurde Kleists erste abgeschlossene Novelle 1806 geschrieben und 1807 veröffentlicht. ›Das Erdbeben in Chili‹ erschien unter dem Titel ›Jeronimo und Josephe‹ als Serie vom 10. bis 15. September 1807 im ›Morgenblatt für gebildete Stände‹; es folgten ›Michael Kohlhaas‹ (Fragment), ›Die Marquise von O...‹, ›Das Bettelweib von Locarno‹, ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹, ›Die Verlobung in St. Domingo‹, ›Der Findling‹ und ›Der Zweikampf‹ zwischen 1806 und 1811.

---

62 Brownlee, *The Fear and Fascination of María de Zayas* (wie Anm. 10), S. 181: »Perspektivenvielfalt statt ideologischer Konsistenz« (eigene Übersetzung).

Robert F. Wittkamp

## Text und /in Bewegung

Zur Übersetzung von ›Das Erdbeben in Chili‹ ins Japanische

Das Ziel ist die größtmögliche Bewahrung dessen, was das Original *exemplifiziert*, als auch dessen, was es sagt. Die Übersetzung eines Staccato- durch einen Legato-Text kann ihm mehr Gewalt antun als einige Diskrepanzen in der Denotation.<sup>1</sup>

Mit dem Hinweis auf die lange Kleist-Rezeption in Japan wurden auch Übersetzungen bereits angesprochen,<sup>2</sup> aber konkrete Analysen und Vergleiche stehen noch aus. Die vorliegende Untersuchung geht in diese Richtung, fokussiert allerdings angesichts der auffälligen Textgestaltung von Kleists Erzählungen, welche die Übersetzung einer ganzen Reihe von Problemen aussetzt, die Frage, wie sich die Inhalte der Erzählung auf der Ausdrucksebene bemerkbar machen.<sup>3</sup> Die Semantisierung der Ausdrucksebene zählt zu den grundlegenden Verfahrensweisen der Literatur, wenn sie auch eher in der lyrischen Dichtung zu vermuten ist.<sup>4</sup> Kleist jedoch scheint darauf in seinen Erzählungen besonderen Wert gelegt zu haben, was exemplarisch an ›Das Erdbeben in Chili‹ zu zeigen ist. Der Kleist-Forschung sind diese Texteigenschaften freilich längst bekannt, und daher ist im Folgenden lediglich zu prüfen, wie sie bei der Übersetzung ins Japanische Berücksichtigung finden. Diese Sprache wiederum bietet sich aus zwei Gründen zum Vergleich an: Zum einen vermag sie komplexe Satzstrukturen hervorzubringen, die dem Deutschen vergleichbar sind, und zum anderen weist die japanische Prosaliteratur hinreichend Belegstellen auf, an denen sich poetologische Techniken wie die Rhythmisierung des Textes oder

- 
- 1 Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M. 1997, S. 66.
  - 2 Vgl. Gabriella Gönczy, Einführung. In: *KJb* 2003, 235–240; Yoko Tawada, Kleist auf Japanisch. In: *KJb* 2003, 241–244; Masanori Manabe und Michael Mandelartz, Japan. In: *KHb*, 450–453. Die folgenden Ausführungen richten sich an die germanistische und japanologische Leserschaft. Daher wurde auf japanische Notationen verzichtet, und japanische Namen folgen deutschsprachigen Konventionen (zuerst der Vorname).
  - 3 Zu den grundsätzlichen Problemen bei der Übersetzung von Kleists Texten vgl. Andrés Forgách, Übersetzen ins Klassische. In: *KJb* 2003, 248–251.
  - 4 Einleitend zur Semantisierung der Ausdrucksebene vgl. Thomas Eicher und Volker Wiemann, *Arbeitsbuch Literaturwissenschaft*, 2. Aufl., Paderborn 1997, S. 65f. Matías Martínez und Michael Scheffel beschreiben an einem Beispiel aus ›Die Marquise von O...‹ die »Illusion einer gewissen Unmittelbarkeit« beziehungsweise das »mimetische Abbild« und »mimetische Effekte« (dies., Einführung in die Erzähltheorie, 10. Aufl., München 2016, S. 56–85).

die Semantisierung der Ausdrucksebene nachweisen ließen. Die im Folgenden aufzudeckenden Verfahrensweisen der Literatur sind somit im Japanischen bekannt, wenn auch die zu den wichtigen Gestaltungsmitteln in Kleists Erzählungen zählende Zeichensetzung erst seit dem späten 19. Jahrhundert Berücksichtigung fand.

Ich gehe in der Untersuchung in drei Schritten vor. Zunächst erfolgen Beschreibungen der Textgestaltung und deren Interpretationen. Daraufhin sollen einige Beispiele aus der japanischen Literatur vergleichbare Verfahren zur Semantisierung der Ausdrucksebene aufdecken, was schließlich zum Abgleich der japanischen Übersetzungen überleitet. ›Das Erdbeben in Chili‹ bietet sich nicht nur wegen der auffälligen Textgestaltung an, sondern auch, weil mehrere Übersetzungen vorliegen, die ab dem späten 19. Jahrhundert eine Zeitspanne von einhundert Jahren translatorische Tätigkeit dokumentieren. Der Vergleich dieser Fassungen wiederum gibt Aufschlüsse über die Fragen, ob die Texteigenschaften der Ausgangssprache erkannt, in welcher Art und Weise diese umgesetzt werden oder überhaupt umgesetzt werden können und ob in der Geschichte dieser Übersetzungen Entwicklungen zu verzeichnen sind. Denn trotz der grundsätzlichen Vergleichbarkeit beider Sprachen stellen manche Eigenheiten der Ausgangssprache die Übersetzung vor Schwierigkeiten, die nur durch Aussparung, Ersatzverfahren oder durch ein sprachliches Zusatzangebot zu lösen sind.

## I. Semantisierung der Ausdrucksebene

Wie andere Erzählungen von Kleist setzt auch ›Das Erdbeben in Chili‹ mit einer nüchtern und distanziert dargelegten Exposition ein, bestehend aus einem verschachtelten Satz, in dem bereits mit dem inhaltlich überflüssigen Nebensatz »in welches man ihn eingesperrt hatte« (BKA II/3, 7) ein Hinweis auf die reflexive Gestaltung des Erzähltextes erfolgt.<sup>5</sup> Nach der sich daran anschließenden, mit Plusquamperfekt eingeleiteten und durch die minimale Selbstentblößung des Erzählers (»wie schon gesagt«; BKA II/3, 10) abgeschlossenen Analepse beginnt die Handlungsdarstellung des ersten Teils der Erzählung, die sich zunächst Jeronimos Flucht aus der zerstörten Stadt widmet. Aus der narratorial-nichtdiegetischen Perspektive erfolgt die Schilderung des einstürzenden Gefängnisses und Jeronimos erster Schritte über »Schutt und Gebälk hinweg« (BKA II/3, 12),<sup>6</sup> aber dann heißt es wie folgt:

Hier stürzte noch ein Haus zusammen, und jagte ihn, die Trümmer weit umher-schleudernd, in eine Nebenstraße; hier leckte die Flamme schon, in Dampfwolken blitzend, aus allen Giebeln, und trieb ihn schreckvoll in eine andere; hier wälzte sich,

---

5 Soll Kleist kein schlechter Stil unterstellt werden, ist diese Mitteilung nur als erzählerische Maßnahme zur Steigerung der Komplexität zu deuten. Auf die Exposition ist abschließend zurückzukommen.

6 Wolf Schmid unterscheidet »grundsätzlich zwei Möglichkeiten« der narratorialen und figuralen Perspektive und leitet diese aus den fünf Parametern Perzeption, Ideologie, Raum, Zeit und Sprache ab; vgl. ders., *Elemente der Narratologie*, 2. Aufl., Berlin und New York 2008, S. 137–139.

aus seinem Gestade gehoben, der Mapochofluß auf ihn heran, und riß ihn brüllend in eine dritte. Hier lag ein Haufen Erschlagener, hier ächzte noch eine Stimme unter dem Schutte, hier schriegen Leute von brennenden Dächern herab, hier kämpften Menschen und Thiere mit den Wellen, hier war ein muthiger Retter bemüht, zu helfen; hier stand ein Anderer, bleich wie der Tod, und streckte sprachlos zitternde Hände zum Himmel. (BKA II/3, 12f.)

Die Tilgung sämtlicher Mitteilungen bis auf die rhythmisch arrangierte Deixis »hier« und die Satzzeichen sowie das Einfügen einer Zeilentrennung nach dem ersten Satz gibt die Struktur dieser Textpassage zu erkennen:

Hier ... , ... , ... , ... ; hier ... , ... , ... , ... ; hier ... , ... , ... , ... .  
Hier ... , hier ... , hier ... , hier ... , hier ... , ... ; hier ... , ... , ... .

Im Moment des Erdbebens war Jeronimo zwar zunächst »starr vor Entsetzen; und gleich als ob sein ganzes Bewußtseyn zerschmettert worden wäre« (BKA II/3, 11), aber eine Verkettung von Zufällen ermöglichte seine Flucht aus dem Gefängnis.<sup>7</sup> Das geschah anfangs noch »[z]itternd, mit sträubenden Haaren, und Knien, die unter ihm brechen wollten« (BKA II/3, 11), sodass er zunächst nur »gleiten« konnte, und kaum war er dem einstürzenden Gefängnismauern entkommen, als das Erdbeben erneut zuschlug. »Besinnungslos, wie er sich aus diesem allgemeinen Verderben retten würde«, lässt der Erzähler dann wissen, »eilte er, über Schutt und Gebälk hinweg« (BKA II/3, 12), und mit dem nächsten Satz setzt die oben zitierte Szene ein. Der Erzähler in »Das Erdbeben in Chili« ist ein allwissender mit der Kompetenz zur Introspektion, aber die Wiederholung von »hier« bedeutet einen kurzzeitigen Wechsel zur figural-diegetischen Perspektive, die Jeronimos gehetzte Blicke auf seine zerstörte Umwelt dramatisch zum Ausdruck bringt. Der erste Satz stellt einen Misch- oder Übergangsbereich dar, in dem sich durch den Blick auf den Gehetzten (»ihn«) noch die Perspektive des Erzählers bewahrt, aber im zweiten tritt der Erzähler ganz in den Hintergrund.<sup>8</sup> Der erste Satz besteht aus zwölf Kola, die durch Semikola zu drei Gruppen arrangiert sind; diese thematisieren a) einstürzende Gebäude, b) brennende Gebäude und c) heranrollende Wassermassen. Der zweite Satz beginnt dagegen zunächst mit fünf kurzen Kola, jeweils durch ein »hier« eingeleitet, und nach einem Semikolon folgt ein weiteres »hier«, das auf neue Mitteilungen vorbereitet. Die Reihenfolge der geschilderten Außenwelt entspricht der Reihenfolge des ersten Satzes (a bis c), und dieses künstlich wirkende Arrangement untergräbt – unter dem nachwirkenden Eindruck der nüchtern-sachlichen

7 Ohne den »Strick, den ihm der Zufall gelassen hatte« (BKA II/3, 10), hätte Jeronimo nicht an jenem Wandpfeiler gestanden, der ihm Halt bot, »nicht umzufallen« (BKA II/3, 11), und an dem ihn eine »zufällige Wölbung« (BKA II/3, 11) davor bewahrte, von den einstürzenden Gebäudeteilen zerquetscht zu werden. Der Zufall bei Kleist und in »Das Erdbeben in Chili« ist Thema verschiedener Untersuchungen; für einen Überblick vgl. Peter Schnyder, Zufall. In: KHb, 379–382.

8 Solche Misch- oder Übergangsbereiche sind im Text wiederholt zu finden; eine Untersuchung dazu ist in Vorbereitung.

Exposition – die Glaubwürdigkeit der Erzählung, beziehungsweise trägt es zur Fiktionalisierung der Erzählung eines tatsächlich erfolgten Erdbebens bei. In den beiden Sätzen steigert sich der Einsatz des Adverbs ›hier‹ zweistufig, und der sich dadurch einstellende Effekt dürfte der einer Temposteigerung sein. In dem ersten, einen Übergangsbereich bildenden Satz, scheinen noch die Besinnungslosigkeit und schwachen Knie nachzuwirken, aber mit dem zweiten Satz gewinnt die Flucht deutlich an Tempo.

Nach der Rückkehr in die narratorial-nichtdiegetische Perspektive findet schließlich die sich steigernde Panikhandlung ihren Höhepunkt auf einem »Hügel«, wo Jeronimo »ohnmächtig« (BKA II/3, 13) niedersinkt. Das Wort ›niedersinken‹ bedeutet auf semantischer Ebene kein abruptes Ende, sondern eine beträchtliche Verzögerung der Handlungsgeschwindigkeit, die erst mit der folgenden Raffung ganz zum Erliegen kommt, um dann wieder sanft anzusetzen. Das mit »endlich wieder« (BKA II/3, 13) beginnende gedehnte Erzählen einer gemächlich ablaufenden Handlung bedeutet eine Annäherung von erzählter Zeit und Erzählzeit, die sich auf der Ausdrucksebene noch an einer weiteren Besonderheit bemerkbar macht, welche die Darstellung der Szene zudem mit bestimmten Konnotationen ausstattet:

Er mochte wohl eine Viertelstunde in tiefster Bewußtlosigkeit gelegen haben, als er endlich wieder erwachte, und sich, mit nach der Stadt gekehrtem Rücken, halb auf dem Erdboden erhob. Er befühlte sich Stirn und Brust, unwissend, was er aus seinem Zustande machen sollte, und ein unsägliches Wonnegefühl ergriff ihn, als ein Westwind, vom Meere her, sein wiederkehrendes Leben anwehte, und sein Auge sich nach allen Richtungen über die blühende Gegend von St. Jago hinwandte. (BKA II/3, 13)

Dieser Textabschnitt besteht ebenfalls aus zwei Sätzen, in denen das Tempo der Handlung deutlich herabgesetzt ist. Der zweite Satz führt ein neues Subjekt ein, nämlich den Westwind, der »vom Meere her, sein [Jeronimos] wiederkehrendes Leben anwehte [...]«. Aber warum muss es der Westwind sein? Die Antwort liegt weniger in geographischer Genauigkeit als in der lautmalerischen Qualität von ›anwehen‹, das durch den w-Konsonanten und die gedehnte Aussprache das angenehme Gefühl des wehenden Windes nachahmt. In diesem Licht zeigt sich nicht nur der Westwind auffällig, sondern es rücken auch die anderen Wörter in den Blick: »Bewußtlosigkeit«, »wieder erwachte«, »unwissend, was«, »Wonnegefühl«, »Westwind«, »wiederkehrendes«, »anwehte«, »hinwandte«.

Freilich kann diese w-Häufung reiner Zufall sein, denn auch andere Textabschnitte zeigen eine solche – auf eine Textstelle ist zurückzukommen.<sup>9</sup> Dass Kleist jedoch Wert auf die lautliche Gestaltung legte, gehört zum Abiturwissen,<sup>10</sup> und sein reflektierter Umgang mit dem Zufall wurde bereits angesprochen. Zudem muss der

9 Andere Beispiele wären »das Wesen, das über den Wolken waltet« (BKA II/3, 14) oder »[e]r nahm sich fest vor, nicht zu wanken, wenn auch jetzt die Eichen entwurzelt werden, und ihre Wipfel über ihn zusammenstürzen sollten.« (BKA II/3, 15)

10 So vermutet Olaf Hildebrand den Grund für die auf eine Quelle verweisende Formulierung »in seinen Fluthen« (BKA II/3, 16) – es müsste korrekt »in ihren Fluthen« heißen – aus »lautlichen Gründen (Angleichung an ei-Laute)« (ders., Anmerkungen zu »Das Erdbeben

hier zur Diskussion stehende Abschnitt im unmittelbaren Kontext gesehen werden, da seine lautmalerische Qualität erst durch den Kontrast zur vorangehenden Textpassage voll zum Tragen kommt, in der es um Geschwindigkeitssteigerung geht. Dieser Kontrast lässt sich mit Nelson Goodman als *Staccato* und *Legato* beschreiben, und die beiden Textabschnitte bilden ihn auf der inhaltlichen sowie auf der Ebene des Ausdrucks ab, der die Semantiken kunstvoll exemplifiziert.<sup>11</sup> Der die Zäsur setzende Hügel stellt Raummetaphorik im Sinne einer Klimax dar, zumal die folgenden Handlungen – Jeronimos Suche nach Josephe – »schüchtern« und »gewagt« (BKA II/3, 14) waren und über »setzte er sich in einem einsamen Walde nieder« (BKA II/3, 15) schließlich zu jenem »Thal« (BKA II/3, 16) hinunterführten, das als »von Pinien beschattetes Thal [...] als ob es das Thal von Eden gewesen wäre« (BKA II/3, 20), das Tor zur Bühne des zweiten Teils der Erzählung bildet.<sup>12</sup> Der zunächst nebensächlich wirkende Hügel erweist sich somit als der Ort, an dem das Tempo der Handlung umschlägt und der zugleich von Jeronimos Flucht zur Suche nach Josephe überleitet. Für Jeronimo bildet der Hügel somit den Ausgangspunkt für den Abstieg des Protagonisten, da er ab dem zweiten Teil nur noch eine Nebenrolle spielt. Der Weg vom Hügel ins Tal hinunter ist somit in doppelter Bedeutung zu lesen.

## II. Semantisierung der Ausdrucksebene im Japanischen

Vor der Analyse der Übertragungen der beiden Textpassagen ins Japanische ist ein Blick auf die Frage zu werfen, inwiefern dieser Sprache für ein solches Vorhaben adäquate Mittel zur Verfügung stehen. Dass die japanische Literatur semantisierte Ausdrucksebenen aufweist, dürfte sich von selbst verstehen. Denn das gilt vermutlich für alle Literaturen, zumindest für die Dichtung in gebundener Sprache, aber die vormoderne Literatur Japans ist geradezu bekannt für Rhythmisierung. Das folgende Beispiel ist der erste Satz aus der *Miszellensammlung »Hōjōki«* (1212) von Kamo no Chōmei, die in buddhistischen Reflexionen neben anderen Heimsuchungen von einem schweren Erdbeben im späten 12. Jahrhundert berichtet. Ein gewisser Zusammenhang ist somit gegeben:

Yuku kawa no nagare wa [/] taezu shite shikamo [/] moto no mizu ni arazu  
(Die Strömung des laufenden Flusses, unaufhörlich ist sie und doch, niemals ist es dasselbe Wasser.)<sup>13</sup>

---

in Chili«. In: Johannes Diekhans [Hg.], Heinrich von Kleist: »Die Marquise von O...«, »Das Erdbeben in Chili« und weitere Texte, 5. Aufl., Braunschweig 2017, S. 56).

<sup>11</sup> Zur Exemplifizierung vgl. Goodman, *Sprachen der Kunst* (wie Anm. 1), S. 59–72.

<sup>12</sup> In einer räumlichen Aufteilung besteht die Erzählung aus drei Teilen: dem Raum von der Stadt bis zum Tal, inklusive der Exposition, der Analepse und Josephes Binnenerzählung, dem Tal als *locus amoenus* sowie schließlich der Kirche als Bühne des dritten Teils. Diese drei Teile entsprechen den drei Absätzen der Erzählung nach BKA II/3.

<sup>13</sup> Kamo no Chōmei, *Hōjōki*. In: Kanda Hideo, Yasuraoka Kōsaku und Nagazumi Yasuaki (Hg.), *Hōjōki*, Tsurezuregusa, Shōbō Ganzō zuimonki, Tannishō, Tōkyō 1995, S. 21; eigene

Die im Original nicht vorkommenden Schrägstriche setzen mögliche Zäsuren, und eine ruhige Lesung des ersten und dritten Teils, die beide in semantischer Hinsicht ohne den Mittelteil auskämen und die gleiche Silbenzahl aufweisen, korrespondiert mit dem ruhigen Dahinfließen eines Flusses. Ähnliche Effekte sind aus deutschen Gedichten bekannt: »In einem kühlen Grunde [...]« (Joseph von Eichendorff) oder »[u]nd ruhig fließt der Rhein [...]« (Heinrich Heine: ›Lorelei‹).

Das vormoderne Japanisch besitzt, wie bereits erwähnt, keine Satzzeichen zur Trennung von Haupt- und Nebensätzen, was für die Rhythmisierung der Prosaliteratur jedoch kein Hindernis bildet. In der Einleitung zu Matsuo Bashōs literarischen Reiseaufzeichnungen ›Oku no Hosomichi‹ (Erstdruck ca. 1700, ›Pfade durch das Hinterland‹), die in modernen Textausgaben mit Satzzeichen versehen sind, geben zunächst drei Prädikate durch ihre Schlussform das Ende dreier kurzer Sätze zu erkennen. In modernen Editionen steht nach ihnen ein Punkt, aber bei den sich anschließenden Schilderungen bis zum ersten Kurzgedicht (Haiku) gehen die Meinungen, ob es sich um einen durchgehenden oder um zwei Sätze handelt, auseinander. Eine Erzähltextanalyse zeigt jedoch, dass der Darstellung der Handlungen zum Reiseaufbruch eine aufbauende Analepse vorangeht, sodass eine erzähltextanalytisch fundierte, an der Ausgangssprache orientierte Übersetzung etwa wie folgt aussieht:<sup>14</sup>

Mond und Sonne sind vorbeiziehende Gäste ewiger Zeiten, und so sind auch die hin- und hergehenden Jahre Reisende. Leute, die ihr Leben auf einem Boot treiben lassen, ein Pferd am Maul führend dem Alter entgegenziehen, sind Tag für Tag auf Reisen und machen das Reisen zum Wohnort. Und auch die Menschen alter Zeiten, zahlreich sind die auf Reisen Gestorbene. So denn auch ich, seit welchem Jahr wohl, eingeladen vom Wind durch die Wolkenfetzen, ohne dass der Gedanke an das stete

---

Übersetzung; vgl. Kamo no Chōmei, Aufzeichnungen aus meiner Hütte, aus dem Japanischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Nicola Liscutin, Frankfurt a.M. und Leipzig 1997, S. 20.

- 14 Übersetzt nach Robert F. Wittkamp, Bashōs ›Pfade durch das Hinterland‹ und die *haibun*-Literatur. Mit Erzähltextanalysen zum ›Oku no Hosomichi‹, Gossenberg 2015, S. 37–38. In der aufbauenden Analepse zu Beginn von Manns ›Der Tod in Venedig‹ erfolgt der Wechsel von der Analepse zur Handlungsdarstellung innerhalb eines Satzes. Allerdings steht diese durchgehend im Plusquamperfekt, sodass das Ende durch den satzinternen Wechsel ins Präteritum hinreichend markiert ist. Die in Bashōs Text am Ende der Analepse stehende Negativform lässt sich als Schluss- (Punkt) oder als Halbschlussform (Komma) lesen. Die zielsprachenorientierte Übersetzung von Geza S. Dombrady zeichnet sich gewiss durch größere sprachliche Eleganz aus, was jedoch mit Abweichungen und anderen Freiheiten einhergeht. Die ersten drei Sätze des mit ›I. Reisevorbereitungen‹ betitelten Abschnitts (im Original gibt es weder Überschriften noch Abschnitte und nur wenige Zeilenumbrüche) sind verschachtelt, bewahren jedoch die Struktur abgeschlossener Sätze. Die sich daran anschließende Handlungsdarstellung bis zu dem *hokku* (Haiku) erfolgt in drei durch Freizeilen getrennten Absätzen, die insgesamt aus fünf Sätzen bestehen, und der Wechsel von der Analepse zur Handlungsdarstellung erfolgt zwar als neuer Satz, jedoch innerhalb eines Absatzes; vgl. Geza S. Dombrady, Matsuo Bashō, Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (Oku no Hosomichi), 4. Aufl., Mainz 2011, S. 43–47.

Getriebensein je aufhörte, zog ziellos an Stränden entlang, fegte im Herbst letzten Jahres die alten Spinnengewebe des zerfallenen Schuppen am Fluss hinfort, und dann war das Jahr bereits zu Ende, und angesichts des Himmels, in den der Frühling als milder Dunst aufstieg, wollt' doch die Grenzbarriere von Shirakawa überschreiten, besessen von den *sozoro*-Gottheiten des ziellosen Umherirrens, konnt' doch keinen klaren Gedanken fassen, den Einladungen der *dōsojin*-Wegegöttern entsprechend, ohne überhaupt noch etwas anderes in die Hände nehmen zu können. So flickte [ich] die Löcher in der Hose, wechselte die Schnur am *kasa*-Hut aus, brannte an der *sanri*-Stelle [unterm Knie] Moxa ab und überließ danach, zuallererst den Mond von Matsushima ins Herz gehängt, die Bleibe, wo [ich] wohnte, Leuten, zog zur anderen Klause von [meinem Gönner] Sanpū hinüber [, verfasste]

Auch die Grasklause/Zeit, sie neu zu bewohnen!/Ein Haus für Puppen  
kusa no to mo sumi-kawaru yo zo hina no ie

heftete die ersten acht Gedichte der Vorderseite [einer nach bestimmten Vorgaben notierten Kettendichtung] an den Türpfosten der Hütte.

Den Inhalt der drei kurzen Einleitungssätze bilden allgemeingültige Aussagen philosophischer Natur, die in Seymour B. Chatmans Terminologie zum ›discourse, or text-type argument‹ gehören, und mit dem sich anschließenden Textteil aus ein, respektive zwei Sätzen beginnt das ›narrative‹.<sup>15</sup> Das bedeutet freilich nichts anderes, als dass die unterschiedlichen Inhalte – Argument versus Narrativ – auch auf der Ausdrucksebene Berücksichtigung finden und eine Variante der semantisierten Ausdrucksebene vorliegt.<sup>16</sup>

Die grundsätzlichen Möglichkeiten zur Semantisierung der Ausdrucksebene sind somit auch in der japanischen Prosaliteratur gegeben. Die folgenden beiden Beispiele zeigen, dass der Einsatz von Assonanzen oder Alliterationen zur Bildung gelungener Kontraste führen kann, die einen ähnlichen Staccato- und Legato-Effekt haben, wie die diskutierten Textpassagen aus Kleists Erzählung. Es handelt sich um zwei bekannte Stücke von Taneda Santōka, einem Vertreter des sogenannten freien Haiku. Am 8. Januar 1931 hielt der als Bettelmönch das Land durchwandernde Dichter in seinem Tagebuch folgenden Eintrag fest:<sup>17</sup>

Heute war es ziemlich kalt, vorgestern, am 6., begann die Kleine Kälte. [Zu sagen,] es sei nicht kalt, wäre eine Lüge, und zu gehen und dabei gelassen den Schnee und die Gischt vom Meer zu empfangen, ist zu viel der Pilgerübung:

15 Chatman legt den dritten Texttyp als ›description‹ fest; vgl. ders., *Coming to Terms. Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London 1990, S. 6–15.

16 Die Sonderform zeigt, dass Goodmans Konzept der Exemplifizierung nicht deckungsgleich mit der Semantisierung der Ausdrucksebene ist.

17 Taneda Santōka, *Gyōkotsuki 2* (Aufzeichnungen eines Bettelmönchs). In: *Santōka zenshū*, Bd. 3, hg. von Ōyama Sumita und Takatō Takema, Tokyo 1986, S. 233 (im Original senkrechte Notation).

ko no ha ni kasa ni oto tatete arare  
(Auf die Blätter am Baum/auf den Bambushut/prasselt Hagel)  
teppatsu no naka e mo arare  
(Selbst in den Bettelnapf hinein/Hagelkörner)

Santōka beherrscht Klanglandschaften wie kaum ein anderer,<sup>18</sup> und das erste Haiku imitiert durch die Wiederholung der harten Konsonanten, *k* in *ko* und *kasa*, besonders aber durch das *t* in *oto tatete* den Laut der aufschlagenden Hagelkörner. Im Gegensatz zu diesem Stück, das kaum Beachtung fand, gehört das zweite, ganz ohne Verb auskommende Haiku zu Santōkas bekanntesten. Der Bettelnapf (*teppatsu*), ein wichtiges Utensil der Bettelmönche, ist aus Eisen gefertigt, und in dem gegebenen Kontext gibt sein Name den Laut des aufprallenden Hagels wieder. Das *u* am Wortende wird kaum gesprochen (*teppatsu*), aber wie sehr dieser Klang dem in den Bettelnapf prasselnden Hagel ähnelt, zeigt sich erst im Vergleich mit einem weiteren Haiku, das dieses Utensil erneut thematisiert, jedoch mit anderen Klangeigenschaften und deutlich angenehmeren Konnotationen. Im Tagebucheintrag zum 19. März 1932 heißt es wie folgt:<sup>19</sup>

Es ist ganz und gar Frühling. [...] In [meiner Klause namens] Gochūan fand, selten genug, eine Party statt. Wir lagen mit Wohlbehagen im Gras und sprachen miteinander, ein blauer Himmel ohne Wolken, trockenes Wintergras, dazwischen sprießende Halme. [...]

harukaze no hachi no ko hitotsu  
(Im Frühlingswind/eine einzelne Bettelschale)

Obwohl es sich um denselben Gegenstand handelt, heißt er hier nicht *teppatsu* (Staccato), sondern »hachi no ko«. <sup>20</sup> Santōka konnte lange an Themen weiterarbeiten, und der Bettelnapf beziehungsweise die Bettelschale innerhalb einer klanglichen Welt gehörten offensichtlich dazu. <sup>21</sup> In diesem Stück ist es das angenehme Legato-Hauchen (*ha ... ha ... hi ...*) des Frühlingswindes (*harukaze*), das eine lautlich vernehmbare Welt widerspiegelt und zugleich Wohlgefühl transportiert.

18 Vgl. Robert F. Wittkamp, Kiefernwind und grüne Berge. Der Wandermönch Santōka und das freie Haiku, Ahrensburg 2011.

19 Taneda Santōka, Gochū nikki 2 (Tagebuch aus der Mitte). In: Santōka zenshū, Bd. 4, hg. von Ōyama Sumita und Takatō Takema, Tokyo 1986, S. 360f.

20 *Hachi* ist eine alternative Lesart des zweiten Schriftzeichens in *teppatsu (tetsu-hatsu/-hachi)*; *ko* bedeutet wörtlich ›Kind‹, sodass der Ausdruck *hachi no ko* wie ein Diminutiv wirkt.

21 Santōkas im Selbstverlag herausgegebene Sammlung ›Sanpaku‹ (Nr. 6, 1932) enthält die beiden Stücke ›teppatsu e oto tatete arare‹ (Auf den Bettelnapf prasselnd/Hagel) und ›arare, hachi no ko no naka e mo‹ (Hagel, auch in die Bettelschale hinein), die aber beide keine große Rezeption fanden.

### III. Staccato: den Hügel hinauf

Wie gesehen erfüllt die Wiederholung des Adverbs »hier« in der Verbindung mit der nicht weniger auffälligen Zeichensetzung zwei Funktionen, nämlich zum einen die Darstellung einer gesteigerten Handlungsgeschwindigkeit und zum anderen einen kurzzeitigen Wechsel von der narratorial-nichtdiegetischen zur figural-diegetischen Perspektive. Diese komplexe Inszenierung sollte angesichts der Ausdrucksmöglichkeiten der Zielsprache keine unüberwindbare Hürde für eine Übersetzung sein. Ein Problem stellt freilich das Semikolon dar, da es zwar als *semikoron* grundsätzlich bekannt ist, in japanischen Texten jedoch keine Verwendung findet. Es fehlt somit etwas zwischen Punkt und Komma, aber die oben angesprochene Negativform am Ende der aufbauenden Analepse in Bashōs Text hat beispielsweise einen ähnlichen Effekt, da sie sich als Schluss- und Halbschlussform lesen lässt.

Zunächst ist der Blick noch einmal auf die Struktur des Abschnittes zu lenken, um anschließend deren Umsetzung ins Japanische zu prüfen. Wie im Passus der Ausgangssprache wurden aus den Übersetzungen sämtliche Mitteilungen entfernt, sodass sich der Fokus ganz auf die beiden Funktionen richtet. Die Analysen der Übersetzungen folgen der Chronologie ihrer Entstehungen, und zur weiteren Verdeutlichung dient die Unterscheidung der beiden Sätze des Ausgangstextes in A und B.

A: Hier ... , ... , ... , ... ; hier ... , ... , ... , ... ; hier ... , ... , ... , ... .

B: Hier ... , hier ... , hier ... , hier ... , hier ... , ... ; hier ... , ... , ... .

Die älteste Übersetzung von »Das Erdbeben in Chili« stammt von Ōgai (Rintarō) Mori, der sich von 1884 bis 1888 in Deutschland aufhielt.<sup>22</sup> Sie wurde 1890 unter dem Titel »Jishin« (»Erdbeben«) in zehn Folgen in der »Zeitung des Volkes« (»Kokumin shinbun«) veröffentlicht und im folgenden Jahr in zwei anderen Zeitschriften nachgedruckt. Der Stil ist noch der vormodernen Grammatik verpflichtet, sodass gewöhnlich kein Tempus vorkommt, was freilich nicht bedeutet, die Erzählung im Präsens konkretisieren zu müssen. Im Gegensatz zum modernen Japanisch ist es mit dieser Grammatik möglich, die von Kleist mit dem Plusquamperfekt eingeleitete Analepse mit der japanischen Vergangenheitsform zu markieren.<sup>23</sup> Die Struktur des

22 Zu Mori Ōgai (Ogai) vgl. auch Tawada, Kleist auf Japanisch (wie Anm. 2), S. 242f. Ōgai ist ein Künstlername, und für die japanologische Leserschaft klingt Ōgai Mori ungewöhnlich.

23 Im vormodernen Japanisch findet dafür das Verbalsuffix *ki* Verwendung. Allerdings führt Mori die Vergangenheitsform über die Analepse hinaus, und die Selbstanzeige des Erzählers, mit der dieser die Analepse abschließt, übersetzt er nicht. Vgl. Rintarō Mori, Ōgai zenshū, Bd. 1, Tokyo 1971, S. 456f. Theoretisch ist das im modernen Japanisch, das für das Präteritum das Verbalsuffix *-ta* verwendet, ebenfalls möglich. Moderne Erzählungen stehen aber oftmals durchgehend in der Vergangenheitsform, wie auch die drei jüngeren Übersetzungen nach Morio Sagara, O kōshaku fujin. Ta rokuhen Kuraisuto saku [1951], 9. Aufl., Tokyo 2016; Suehiro Tanemura, Chiri no jishin. Kuraisuto tanpenshū [1990], Tokyo 2011 und Keizō Satō, Kuraisuto zenshū, Bd. 1, Tokyo 1998.

hier zu diskutierenden Abschnittes, deren Verben nicht temporal markiert sind, ist wie folgt aufgebaut:

A: ... , ... ni ahite ha, ... , [;] ... , ... ni ahite ha, ... , [;] ... ni ahite ha ... .

B: ... . . . . . koko ni ... areba, [;] kashiko ni ... , ... ari.<sup>24</sup>

Wie in den drei folgenden Belegen findet sich kein Semikolon, aber die Einheit des ersten Satzes wurde gewahrt und die Wiederholungen des A-Satzes in » ... ni ahite ha« (als/wo er auf ... traf, da/dort ... [*ha* sprich: wa]) umgesetzt. Eine räumliche Bewegung gibt sich somit zu erkennen, allerdings mit eingeschränkter Dynamik, zumal das Verb *au* (*afu*, auf etw. treffen) ein Verweilen impliziert. Der zweite Satz des Ausgangstextes (B) wurde aufgebrochen. Auf drei kurze Sätze folgen zwei Kola, die auf zweifache Weise markiert sind: Zum einen gibt es das Adverb *koko ni*, das dem ›hier‹ entspricht, sowie das Adverb *kashiko ni*, das sich als ›dort‹ auf einen Ort bezieht, der von Sprecher und Hörer entfernt liegt.<sup>25</sup> Eine weitere Markierung erfolgt über die Satzstruktur » ... areba ... ari« (es gab sowohl ... , und es gab ...), die im vorliegenden Kontext ebenfalls einen Ortswechsel zum Ausdruck bringt. Die drei kurzen Sätze zu Beginn des B-Satzes sind zwar als Darstellung von gesteigertem Handlungstempo zu verstehen, aber der zweite Teil von B nimmt diesen Effekt wieder zurück.

Bezüglich der zweiten Funktion lässt sich kein Wechsel der Perspektive feststellen. Zwar gibt es das Adverb *koko ni* (hier), und es ließe sich nach dem deiktischen Bezug fragen, aber der nur einmaligen Erwähnung mangelt es an Auffälligkeit, und die Perspektive bleibt durchgehend narratorial-nichtdiegetisch. Ein Perspektivenwechsel ist in den folgenden Übersetzungen ebenfalls nicht festzustellen, sodass nur noch auf Besonderheiten hingewiesen wird. Allerdings waren bereits der klassischen japanischen Erzählliteratur (*monogatari*) verschiedene Techniken des Perspektivenwechsels bekannt, bei denen auch deiktische Ausdrücke eine Rolle spielen.<sup>26</sup>

Die zweite, von Morio Sagara angefertigte Übersetzung wurde einer erstmals 1951 veröffentlichten Sammlung entnommen. Die Erstübersetzung stammt den Erläuterungen zufolge aus Sagaras Studentenzeit, und die Aufnahme in die Taschenbuchausgabe sei ohne Überarbeitung geschehen.

A: tachimachi ... , ... te ha ... , [;] ... te ha ... , [;] mata ... te ha ... .

B: arui ha ... . arui ha ... . koko ni ... ka to omoeba, kashiko ni ha ... . [;] ... , ... .<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Mori, Ōgai zenshū (wie Anm. 23), S. 457.

<sup>25</sup> Japanisch verfügt über drei Adverbien zur Positionierung im Raum, deren Bezüge von der Sprecherposition abhängen: *koko* (hier, beim Sprecher), *soko* (dort, beim Hörer) und *asoko* (dort, von Sprecher und Hörer entfernt).

<sup>26</sup> Michihiro Itoi diskutiert an einem Beispielsatz aus einer *monogatari*-Erzählung aus dem dreizehnten Jahrhundert den Perspektivenwechsel durch den Wechsel der Vergangenheitsform (*keri*) und *kono* (dieser) zum historischen Präsens (*tari*) sowie durch die Adverbien *ima* (heutzutage) und *kano* (jener); vgl. ders., *Monogatari gensetsu no kenkyū* (Forschung zum *monogatari*-Diskurs), Osaka 2018, hier S. 25–31. Zur Interpretation der deiktischen und/oder anaphorischen Verbindungen in diesem Beispielsatz vgl. S. 248–251.

<sup>27</sup> Sagara, *O kōshaku fujin* (wie Anm. 23), S. 86; zu den Erläuterungen vgl. S. 258f.

Wie in Mori Ōgais Übersetzung finden die Wiederholungen des A-Satzes ihre Umsetzung über die Verbform *-te ha*.<sup>28</sup> Zwar handelt es sich um drei verschiedene Verben, sodass sich die Wiederholung unauffälliger als bei Mori verhält, aber der Effekt einer Bewegung durch den Raum ist ebenfalls zu vernehmen. Das Adverb *mata* (wiederum, und dann) verstärkt diesen Effekt, aber das einleitende Adverb *tachimachi* (sofort, auf der Stelle, im Handumdrehen), das im ersten Kolon von Moris Übersetzung ebenfalls vorkommt, trägt kaum dazu bei. Weitere Ähnlichkeiten zu Moris Ansatz enthält auch die Übersetzung des B-Satzes, die allerdings aufgebrochen wurde. Sie beginnt mit zwei kurzen Sätzen, die im Gegensatz zu Moris Fassung kein Prädikat aufweisen. Dadurch gewinnt die dargestellte Handlung zwar in der Tat an Tempo, das jedoch, wie bei Mori, schließlich wieder verzögert wird. Auch Sagara bringt *koko ni* versus *kashiko ni ha* ins Spiel, durch *ka to omoheba* (gerade als [man] dachte, dass ...) jedoch eine Mitteilung ein, die nicht im Ausgangstext steht. Wie die Postposition *ha* (Betonung) nach *kashiko ni* (da drüben) dient sie vermutlich ebenfalls dem Bemühen um die Wiedergabe von Ortswechseln und wird auch von den folgenden Übersetzungsversuchen aufgegriffen. Das Subjekt des Denkens muss jedoch der Erzähler sein, wodurch die durchgehend narratorial-nichtdiegetische Perspektive untermauert wird. Gibt es im deutschen Text noch Bedenken bezüglich der Perspektive, kann im Japanischen die Frage nach einem Wechsel gar nicht erst aufkommen, was die beiden folgenden Übersetzungen ebenfalls belegen.

Suehiro Tanemura erläutert zwar bezüglich seiner Übersetzungen der 1996 erschienenen Novellensammlung, dass es sich um eine starke Überarbeitung der 1990 in einem anderen Verlag veröffentlichten Ausgabe handelt, geht jedoch weder auf Details noch auf die Übersetzungen von Mori und Sagara ein. Sein Vorschlag fällt wie folgt aus:

A: ... , ... . [:] to, soko ha ... , ... . [:] soko de ha ... , ... .

B: to, sochira ni ... , ... , ... , ka to omou to ... , kochira de ha ... . [:] sō ka to omou to ippō ni ha, ... , ... , ... .<sup>29</sup>

Beim A-Satz fällt die Wiederholung von *soko* (dort, bezogen auf die handelnde Figur aus der Sicht des Erzählers) auf. Den zweiten Satz leitet ein nur aus *to* bestehendes Kolon ein, das sich mit ›da‹ (temporal) übersetzen ließe (als Abkürzung von *suru to* [als das geschah ...]; siehe unten). Auch in dieser Version werden die beiden deiktischen Angaben (*soko*) durch die Postposition *ha* respektive *de ha* (Betonung einer Handlung mit örtlichem Bezug) verstärkt. Die Deixis wird in der Übersetzung des B-Satzes weitergeführt als *sochira* versus *kochira*, zwei Alternativformen zu *soko* (dort, beim Hörer) respektive *koko* (hier, beim Sprecher; genauer Bezug unklar). Dass dabei das Gefühl einer Darstellung von gesteigerter Handlungsgeschwindigkeit von vornherein unterbunden wird, ist zu einem nicht geringen Teil der Wiederholung von

28 In der Japanologie ist diese Form, die verschiedene Bedeutungen haben kann, als *te*-Form bekannt und am besten zunächst mit ›und dann‹ zu übersetzen. Sie dient der Verbindung von Verbphrasen, und die Postposition *ha* (*wa*) ist eine Betonung.

29 Tanemura, Chiri no jishin (wie Anm. 23), S. 14; zur Übersetzung vgl. S. 237.

*omou* (denken, glauben) geschuldet. Kommt in *ka to omou to* (als ... dachte, dass ...) durch das kurze *ka* (Fragepartikel, Ausdruck von Zweifel etc.) noch ein Verweis auf Kurzzeitigkeit zum Ausdruck, wird dieser durch *sō ka to omou to* (als ... dachte, dass es so ...; *sō* mit gedehnter Aussprache) wieder getilgt. Wie in Sagaras Übersetzung ist auch hier das Subjekt des Denkens/Glaubens nicht die wahrnehmende, sich auf der Flucht befindende Figur, sondern der Erzähler, der ganz offensichtlich genügend Zeit hat, die handelnde Figur aus den Augen zu lassen und über diesen und jenen Anblick nachzusinnen. Die an *sō ka to omou to* angeschlossene Formulierung *ippō de ha* bedeutet ›auf der anderen Seite‹, und diese insgesamt lang und komplex wirkende Formulierung exemplifiziert gewissermaßen eine weitere Temporeduzierung.

Die vierte und jüngste Übersetzung stammt von Keizō Satō und ist im ersten Band seiner ›Kleist Gesamtausgabe‹ (›Kuraisuto zenshū‹) enthalten:

A: mata mo ... , ... , ... . [;] to omou to, ... , ... , ... . [;] suru to soko de mo, ... , mata mo ... .

B: kochira de ha ... to omoheba, achira de ha ... , hata-mata achira de ha, ... . [;] mata ... , ka to omoheba, ... , ... .<sup>30</sup>

Die Übersetzung des A-Satzes beginnt mit *mata mo* (dann wiederum), und es schließen sich die aus den Vorläufern bekannten Techniken an. Die adverbiale Angabe *mata mo* wird wiederholt und durch *hata-mata* (oder aber) variiert. Bei den deiktischen Angaben sind alle drei Basismöglichkeiten der japanischen Sprache ausgeschrieben: *soko* (dort, beim Hörer), *kochira* (hier, beim Sprecher) und *achira* (dort, entfernt von Sprecher und Hörer). Ebenfalls bereits bekannt ist die Phrase *to omou to*, die gleichbedeutend mit *to omoeba* ist, und die dreimalige Erwähnung verleiht dem Effekt des verweilenden Nachdenkens noch mehr Ausdruck. Wiederholungen sind somit reichlich vorhanden, aber weder kommt ein Gefühl von gesteigertem Handlungstempo auf, noch macht sich ein Perspektivenwechsel bemerkbar. Ein Gewinn der Neuübersetzung, der sich unter anderem durch die Verbesserung vorangehender Mängel bemerkbar machen könnte, ist zumindest in diesem Passus nicht zu verzeichnen. Moris Niveau der Übersetzung wurde von keinem der nachfolgenden Versuche überschritten.

#### IV. Legato: auf dem Hügel

Es ist zunächst nochmals festzuhalten, dass die oben diskutierte Form der Semantisierung der Ausdrucksebene, die sich durch Rhythmus, Assonanzen, Alliterationen oder andere Laut- und Klangeffekte bemerkbar macht, durch den Inhalt des Textabschnittes motiviert ist.<sup>31</sup> Ein weiteres Beispiel aus dem ›Oku no Hosomichi‹ mag

<sup>30</sup> Satō, Kuraisuto zenshū (wie Anm. 23), S. 78f.

<sup>31</sup> An anderer Stelle schreibt Goodman zur Exemplifizierung wie folgt: »[E]in Gedicht, in dem kein einziges Wort für Traurigkeit vorkommt und keine einzige traurige Person erwähnt wird, kann in seiner Sprachqualität traurig sein und in prägnanter Weise Trauer ausdrücken« (Nelson Goodman, Weisen der Welterzeugung, Frankfurt a.M. 1990, S. 25).

das belegen. So schreibt Haruo Shirane zu dem *hokku* (Haiku) ›arumi ya Sado ni yokotafu ama no gawa‹ (Dunkelrauhes Meer!/Nach Sado hin spannt er sich/Der Nachthimmelfluss) wie folgt: »The poem has a grand, majestic, slow-moving rhythm, especially the drawn-out *o* sounds in the middle line (*Sado ni yokotau*), which suggests the vastness and scale of the landscape.«<sup>32</sup>

Shirane argumentiert mit »wild seas (*arumi*)« und »the vast Amanogawa« (Milchstraße),<sup>33</sup> aber die Semantisierung der *o*-Laute zu »the vastness and scale of the landscape« ist damit nicht konkret begründet. Denn schließlich gibt es auch im ›Oku no Hosomichi‹ andere Gedichte mit *o*-Häufungen, wo diese Semantik keine Rolle zu spielen scheint.<sup>34</sup> Dennoch soll Shiranes Einschätzung nicht abgelehnt werden und vielmehr dazu anregen, nach Hinweisen Ausschau zu halten, die seine Beobachtung bestätigen. Steht er doch mit seiner Meinung nicht alleine da, sondern folgt lediglich japanischen Lesegewohnheiten, in denen die Zusammenhänge freilich ebenfalls nicht hinreichend erfasst werden.

Der dem *hokku* vorangehende Prosatext enthält tatsächlich eine Textstelle, die ebenfalls durch eine Dominanz von dunklen *o*-Lauten auffällt: »Hokurokudō no kumo ni nozomu yōyō no omohi mune wo« (Zu den Wolken über Hokurokudō schauend zogen wir ihnen entgegen, bloße Gedanken an die große Ferne ...).<sup>35</sup> Der Ausdruck *yōyō* denotiert Ferne und Weite, Trennung und Abgelegenheit, aber auch der für eine fern von der Hauptstadt gelegene Region stehende Name *Hokurokudō*

32 Haruo Shirane, *Traces of Dreams. Landscape, Cultural Memory and the Poetry of Bashō*, Stanford 1998, S. 243.

33 Shirane, *Traces of Dreams* (wie Anm. 32), S. 243.

34 Vgl. das oben zitierte ›kusa no to‹-Haiku. Das vielleicht berühmteste *hokku* (Haiku) aus dem ›Oku no Hosomichi‹ lautet »natsu-kusa ya tsuwa-mono-domo ga yume no ato«, aber ein Gedenkstein am Ort der Entstehung trägt die Inschrift »natsu-kusa ya tsuwa-mono-domo no yume no ato«. Bei der literarischen Aufarbeitung der Reisenotizen änderte Bashō »mono-domo no« zu »mono-domo ga« ab, vermutlich, um das dunkle Übergewicht zurückzunehmen und den abschließenden *o-a*-Wechsel stärker zu akzentuieren; vgl. Wittkamp, *Bashōs ›Pfade durch das Hinterland‹ und die haibun-Literatur* (wie Anm. 14), S. III–III6.

35 Matsuo Bashō, *Oku no Hosomichi*. In: Imoto Nōichi, Muramatsu Tomotsugu und Horikiri Minoru (Hg.), *Matsuo Bashō shū 2*, Tōkyō 1997, S. 110f.; eigene Übersetzung. Gönczy's Feststellung, dass die ›japanischen Ideogramme‹ beim Lesen nicht in Sprachlaute verwandelt würden, ist unzutreffend, vgl. Gönczy, *Einführung* (wie Anm. 2), S. 236. Erstens handelt es sich bei chinesischen Schriftzeichen um Logogramme, also um Schriftzeichen, die für einen Inhalt und eine Aussprache stehen, und zweitens erfordert bereits die ›japanische Silbenschrift‹, die keinesfalls zu den Ideogrammen gehört, eine Lesung nach Sprachlauten; sonst hieße es auch nicht Phonogramm (*kana*). Es kann freilich vorkommen, die Lesung eines Schriftzeichens nicht parat zu haben, aber dennoch einen Sinn entschlüsseln zu können. In dem Fall klafft zwischen den Sprachlauten eine Lücke auf, was jedoch nichts daran ändert, dass der Schriftzeichentext prinzipiell qua Stimme konkretisiert werden muss – im Kopf oder durch den Mund. Die Relevanz der Stimme für die japanische Literatur belegt die beliebte Reihe ›Koe ni dashite yomitai nihongo‹ (›Möchte ich laut lesen. Japanisch‹), die auch das oben angeführte ›Hōjōki‹ von Kamo no Chōmei enthält.

sowie die Wörter *kumo* (Wolken), *nozomu* (in die Ferne schauen) und *omohi* (Gedanken, Erinnerungen) transportieren diese Semantik, die im Rahmen einer Reise durch das abgelegene Hinterland (›Oku no hosomichi‹) stets mitschwingt. In dem oben zitierten ersten Satz aus dem ›Hōjōki‹ dürfte die Dominanz der *a*-Vokale, die ihre semantische Begründung in *kawa* (Fluss) findet, ein ähnliches Phänomen darstellen, das zusätzlich noch durch den Vokalwechsel von *a* und *u* gerahmt ist (›yuku kawa ... arazu‹). Diese Beispiele zeigen auch, dass eine Semantisierung der Ausdrucksebene zugleich einen Abzug der Aufmerksamkeit von der Inhaltsebene mit sich bringt. Das kann so weit gehen, dass die Ausdrucksebene der Inhaltsebene entgegenläuft.<sup>36</sup>

Umgekehrt zeigt eine weitere Szene aus ›Das Erdbeben in Chili‹, dass der zuvor mit Bedeutungen belegte *w*-Konsonant seine semantische Ausrichtung keinesfalls beibehält:

Don Fernando, als er Constanzens Leichnam erblickte, glühte vor Zorn; er zog und schwang das Schwerdt, und hieb, daß er ihn gespalten hätte, den fanatischen Mordknecht, der diese Gräuel veranlaßte, wenn derselbe nicht, durch eine Wendung, dem wüthenden Schlag entwichen wäre. (BKA II/3, 40)

Diese Darstellung hat nichts mehr mit wehendem Westwind und Wonnegefühl zu tun. Geradezu das Gegenteil ist der Fall, und doch liegt eine Semantisierung der Ausdrucksebene vor, da die kurzen, zackig wirkenden Kola die Bewegungen des Schwerthiebes und die geschickte Körperdrehung des fanatischen Mordknechts exemplifizieren. An solchen Sätzen wird Kleists Bemühen um den richtigen Ausdruck, seine Arbeit am Text, deutlich.

Die Übersetzungen der Darstellung einer in Besinnungslosigkeit führenden Steigerung des Handlungstempos gaben in der Analyse eine unzureichende Umsetzung der Verfahrensweisen des Ausgangstextes zu erkennen. Da der sich mit dem Hügel einstellende Eindruck einer stark abgebremsten Geschwindigkeit und das darauf folgende denotierte und konnotierte Wonnegefühl von dem Kontrast der vorangehenden Ereignisse unterhalb des Hügels abhängen, ist eine angemessene Übersetzung dieser Szene kaum zu erwarten. Mit Goodman lässt sich für diesen Fall »die größtmögliche Bewahrung dessen, was das Original *exemplifiziert*« ausgeben, und gelungen ist die Übersetzung, die nicht nur die unterschiedlichen Geschwindigkeiten der Handlung, sondern eben auch die Alliterationen berücksichtigt, die sich auf die Wörter ›Wonnegefühl‹, ›Westwind‹ und ›anwehen‹ verteilen. Es folgen nochmals der Ausgangstext und daran anschließend die vier Übersetzungen in der Reihenfolge ihrer Entstehungen mit ihren Rückübersetzungen ins Deutsche.

Er befühlte sich Stirn und Brust, unwissend, was er aus seinem Zustande machen sollte, und ein unsägliches Wonnegefühl ergriff ihn, als ein Westwind, vom Meere

---

<sup>36</sup> Vgl. Robert F. Wittkamp, Sincere Grief at Kanazawa. A Formalistic Approach to a Haiku by Matsuo Bashō. In: Kansai University Japan–EU Center Report 6 (2016), S. 27–36. Auch im ›Hōjōki‹ läuft die ästhetische Gestaltung der Sprache den Schrecken der aufgelisteten Katastrophen entgegen.

her, sein wiederkehrendes Leben anwehte, und sein Auge sich nach allen Richtungen über die blühende Gegend von St. Jago hinwandte. (BKA II/3, 13)

Fu no kata wo ushiro ni shitare ba, nishi-kaze sato fuki-kite, shioke omote wo uchi, me wo hirakeba, Sanchago no kinkō naru midori-irokoki den'ya ni mukahitari. Kono toki isshu no ifu-bekarazaru yorokobi ha kokoro ni michitari.<sup>37</sup>

Als [er] die Hauptstadt hinter sich hatte, kam plötzlich Westwind auf, und die salzige Luft schlug ihm ins Gesicht, und als er die Augen öffnete, befand er sich gegenüber den tiefgrünen Feldern, welche die nähere Umgebung von St. Jago bildeten. Zu dieser Zeit erfüllte sein Herz ein unsägliches Wonnegefühl.

Ga, sosei shitashintai o umibe kara fuite kuru nishi-kaze ni sarashi, Sanchago fukin no hōjō na ittai no keshiki o mimawashita toki, nan to mo ienu yorokobi ga komi-agete-kuru no deatta.<sup>38</sup>

Aber, zu der Zeit, als er den wieder zum Leben erwachten Körper dem vom Meer blasenden Wind aussetzte und die Landschaft des fruchtbaren Gürtels um St. Jago überschaute, stieg tatsächlich eine unsägliche Freude empor.

Umi no hō kara kuru nishi-kaze ga modotte kita kare no seimei o yawarakaku naburi, shihō e, Sanchago shūhen no ichimen ni hana-mori no chitai ni me ga mukau to, iu ni iwarenu kanki ga kare o toraeta.<sup>39</sup>

Als ein vom Meer kommender Westwind sein wiederkehrendes Leben anwehte und sein Auge sich nach allen vier Richtungen über die blühende Gegend von St. Jago hinwandte, ergriff ihn ein unsägliches Wonnegefühl.

Soshite, umibe kara nishi-kaze ga shisen o manugareta karada ni fukiyose, me o shihō ni kubatte, Sanchago no hana-nioi tatsu ittai ga mi-wataseru no o tashikameta toki, nan to mo ienu yorokobi ga waite kita.<sup>40</sup>

Dann, zu der Zeit, als vom Meer her ein Westwind den der Grenzlinie zum Tod entkommenden Körper anwehte und er sich vergewissert [hatte, dass] sein Auge sich nach allen vier Richtungen hinwandte und die von Blütenduft erfüllten Gürtel um St. Jago überschaute, ergriff ihn ein unsägliches Wonnegefühl.

Der Ausgangstext besteht aus der Verbindung von zwei Hauptsätzen, wobei ein Grund für diese Verbindung in der retardierenden Wirkung der Konjunktion *und* zu vermuten ist. Der zweite besitzt zudem einen temporalen Nebensatz, aber alle Übersetzungen überführen die beiden verbundenen Hauptsätze in getrennte Sätze, was durchaus nicht notwendig wäre. Die folgenden Betrachtungen widmen sich daher nur dem zweiten Hauptsatz mit der markanten *w*-Häufung. Zunächst fällt auf, dass in allen Übersetzungen die Reihenfolge von Haupt- und Nebensatz umgekehrt ist. Anders als im Deutschen lässt sich nämlich im Japanischen die Reihenfolge von temporalem Nebensatz und Hauptsatz nicht umkehren. Das liegt vor allem am

37 Mori, Ōgai zenshū (wie Anm. 23), S. 457.

38 Sagara, O kōshaku fujin (wie Anm. 23), S. 87.

39 Tanemura, Chiri no jishin (wie Anm. 23), S. 15.

40 Satō, Kuraisuto zenshū (wie Anm. 23), S. 79.

Prädikat am Nebensatzende, an das die Verbalsuffixe zur Markierung als Nebensatztyps (temporal, kausal, konzessiv etc.) angehängt werden; der Hauptsatz ist syntaktisch von diesen Verbalsuffixen abhängig. Das bedeutet freilich nicht, den Nebensatz nicht durch alternative Möglichkeiten hervorheben zu können. Ähnlich verhält es sich beispielsweise auch beim Linksattribut (Partizipform), das sich im Deutschen in ein Rechtsattribut (Relativsatz) umwandeln lässt, im Japanischen aber nur mit dem Verb in Attributivform als attributiver Nebensatz vor dem Nomen möglich ist.<sup>41</sup> Indem Mori den Hauptsatz als eigenständigen Satz an den ursprünglichen Nebensatz anfügt, verleiht er der Umkehrung allerdings noch stärkeres Gewicht.

Die Rückübersetzung der japanischen Texte greift möglichst auf die Ausdrücke des Ausgangstextes zurück, aber die Übersetzungen unterscheiden sich freilich auch im Ausdruck, was die drei zentralen Wörter dieser Szene zeigen. Das »Wonnegefühl« lautet *yorokobi* (Freude; Mori, Sagara, Saitō) respektive *kanki* (Tanemura), und abgesehen von Bedeutungsnuancen liegt der wesentliche Unterschied darin, dass *yorokobi* ein japanisches, *kanki* jedoch ein sino-japanisches Wort ist, das in diesem Fall mit einem Fremdwort im Deutschen zu vergleichen ist. Es bedeutet »extrem erfreut sein«, »große Freude«, aber die beiden chinesischen Schriftzeichen für *kan* und *ki*, die jeweils für sich allein bereits »Freude« bedeuten, können auch als *kangi* gelesen werden, das heißt als religiöser Begriff der höchsten Freude im Glauben an Buddha. Der »Westwind« lautet in allen Übersetzungen *nishi-kaze*, aber der gedehnten Aussprache von »anwehen«, die im vorliegenden Kontext angenehm konnotiert ist, kommt nur Tanemura mit »*yawarakaku naburu*« nahe, allerdings in einer weit ausholenden metaphorischen Wendung aus *yawarakaku* (weich, sanft) und *naburu* (mit jmd. spielen, jmd. auf den Arm nehmen, jmd. aufziehen, necken). Moris »salzige Meeresluft«, die Jeronimo plötzlich »ins Gesicht schlug«, lässt kaum angenehme Gefühle aufkommen, und nicht viel anders ist es bei Sagara, der das »wiederkehrende[s] Leben« zu *shintai* (Körper) konkretisiert und diesen dem Wind aussetzt (*sarasu*), gelesen als Transitivverb mit Jeronimo als Subjekt. In Verbindung mit dem Körper bedeutet *sarasu*, diesen der trocknenden und ausbleichenden Kraft von Sonne, Wind und Regen auszusetzen. Das klassische Motiv wäre das Skelett am Wegesrand, und auf keinen Fall transportiert das Verb angenehme Gefühle. Satō wählt mit *fuki-yoseru* eine Formulierung aus *fuku* (wehen, blasen), der allgemeinsten Benennung für die Tätigkeit des Windes, und *yoseru* (sich nähern, näher kommen), aber diese Verbverbindung ist nicht mit positiven oder negativen Konnotationen belegt. Der Vergleich dieser jüngsten Ausarbeitung zeigt, dass gegenüber der vorangehenden Fassung (Tanemura) kein Fortschritt zu verzeichnen ist, wie sich dieser etwa bei Tanemuras Fassung gegenüber den beiden Vorgängern bemerkbar macht; dieser Befund korrespondiert mit den oben diskutierten Übersetzungen der vorangehenden Szene des Aufstiegs auf den Hügel.

---

41 Wollte Tawada tatsächlich alle »Nebensätze in der Reihenfolge des Originals wörtlich übersetzen« (Tawada, Kleist auf Japanisch, wie Anm. 2, S. 243), stieße sie an die Grenzen der Grammatik. Inwiefern das formulierte Ziel, das Japanische »angenehm zu deformieren«, erreicht werden könnte, bliebe zu prüfen, aber »fast alles unlesbar« zu machen, hört sich durchaus durchführbar an. Nur, was wäre damit gewonnen?

## V. Coda: letzter Satz und Exposition

Die Anfangs- und Abschlussätze von Kleists Erzählungen stellen gewiss einen weiteren Prüfstein für die Zuverlässigkeit der Übersetzung dar, was gerade für das vieldiskutierte Ende von ›Das Erdbeben in Chili‹ gelten dürfte, das durch das Oxymoron ›sich freuen *müssen*‹, das retardierend-zögerliche Moment ›fast‹ und die Konjunktivform ›müßt‹ (BKA II/3, 43) stets zu neuen Deutungen anregt.<sup>42</sup> Übersetzung bedeutet oftmals die Entscheidung für das Sinnvolle, aber gerade der ›beschwerte Schluss‹ dieser Erzählung, der vielleicht noch deutlicher als andere Erzählungen von Kleist ›das Gewicht auf das Beenden des Erzählens, nicht auf das der Handlung‹ legt,<sup>43</sup> erfordert die Bewahrung seiner semantischen Offenheit. Den vier Übersetzungen, die zur Demonstration kommentarlos ins Deutsche zurückgeführt werden, geht es in ihrer zielsprachenorientierten Ausrichtung vermutlich um Entschlüsselung und Überführung von Sinn. Die Holprigkeit der von mir ins Deutsche zurückübersetzten Sätzen ist – auch – dem Versuch geschuldet, die japanischen Formulierungen möglichst getreu wiederzugeben. Die japanischen Sätze klingen eleganter, aber deren Bedeutungen sind wie das deutsche Original letztendlich ebenfalls nicht immer klar:

[...]; und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen. (BKA II/3, 43)

[...] kore wo etarishi wori no koto wo omoheba, hotondo waga ko Hoan wo mochitaru mama naranu ni mo masaritaru yō nariki.<sup>44</sup>

[...] wenn er daran dachte, wie er dieses [Kind] bekommen hatte, wurde es fast so, dass es sogar besser war, dass nichts daraus wurde, das eigene Kind Juan zu haben.

[...] mata sono futari no ko o eta toki no koto o omoi-kurabereba, mushiro ima ga yorokobashiku sae omowareru no deatta.<sup>45</sup>

[...] und wenn er abwägend daran dachte, wie er jene beiden Kinder bekommen hatte, war es jetzt eher so, dass er sogar Freude fühlte.

---

42 Vgl. Pamela Moucha, Verspätete Gegengabe. Gabenlogik und Katastrophenbewältigung in Kleists ›Erdbeben in Chili‹. In: KJb 2000, 61–88, hier 62; zum ›Prüfstein‹ vgl. 61. Zu Kleists Einleitungssätzen vgl. Roland Reuß, ›Die Verlobung in St. Domingo‹. Eine Einführung in Kleists Erzählen. In: BKB 1, 3–45, hier 31. Zur Erzählstrategie und zur poetologischen Reflexion in Kleists Erzählschlüssen vgl. Rolf Selbmann, ›Hier endigt die Geschichte‹. Erzählstrategien und poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen. In: KJb 2005, 233–247.

43 Selbmann, ›Hier endigt die Geschichte‹ (wie Anm. 42), S. 247. Hier sei nochmals an die reflexive Haltung des Erzählers im Anfangssatz der Erzählung erinnert, da durch seinen nüchtern-sachlichen Stil, der wie das Gegenteil der semantischen Offenheit des Abschlussatzes wirkt, die gemeinsame Rahmenfunktion beider Sätze leicht aus dem Blick geraten kann. Kleist machte auch auf selbstbezüglicher Ebene deutlich: Hier beginnt das Erzählen, und hier hört es auf.

44 Mori, Ōgai zenshū (wie Anm. 23), S. 472.

45 Sagara, Ō kōshaku fujin (wie Anm. 23), S. 105.

[...] Don Ferunando wa futari to mo jibun no mōketa ko no yō na omoi sae shite yorokobi ni hitarazu ni wa irarenakatta.<sup>46</sup>

[...] Don Fernando hatte sogar den Gedanken, die beiden [Kinder] selbst eingenommen zu haben, und er konnte nicht sein, ohne in Freude zu versinken.

Soshite Don Ferunando ga jibun no naki Hoan o Firippu to minashi, kore de kodomo o futari mo te ireta to onaji koto da to kangaareba, mushiro kare ni wa yorokonde shikarubeki da, to sae omowareru no deatta.<sup>47</sup>

Und dann sah Don Fernando in Philipp seinen verstorbenen Juan, und als er überlegte, dass das gleich[bedeutend] damit war, zwei Kinder in die Hände bekommen zu haben, dann war es eher so, dass er sogar dachte, dass es für ihn angemessen (so sein soll/muss) war, sich zu freuen.

Alle vier Versuche überzeugen kaum. Allerdings lässt sich auch nicht sagen, wie es besser zu machen wäre. Dagegen weist der nüchtern-sachliche, architektonisch durchdachte erste Satz der Erzählung zumindest auf inhaltlicher Ebene keine Schwierigkeiten auf. Abschließend soll es daher um diesen ersten Satz und besonders um die Überprüfung der Feststellung gehen, dass sich in der japanischen Kleist-Rezeption das »zielsprachenorientierte Übersetzen« durchgesetzt hat und die Übersetzungen tatsächlich »sämtliche Nebensatzkonstruktionen Kleists der Verständlichkeit halber in Einzelsätze auf[lösen]«. <sup>48</sup> Es folgt zunächst Kleists Exposition und das, was Mori daraus machte:

In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der großen Erdschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, namens Jeronimo Rugera, an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erhenken. (BKA II/3, 7)

Chiri ōkoku no shufu Sanchago ni, 1647 nen no dai-jishin masa ni okuramu to suru wori, reigo no hashira ni yorite tateru issōnen ari. Na wo Zeronimo, Rujera to ihite, Supein no shō naru ga, ima ya kono yo ni nozomi wo tachite mizukara kubirenan to su.<sup>49</sup>

In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, gab es einen jungen Mann, der gerade in dem Augenblicke, als sich die große Erdschütterung ereignen wollte, an einem Pfeiler im Gefängnis stand. Sein Name lautete Jeronimo Rugera und er wurde in Spanien geboren, hatte aber die Hoffnungen an die Welt aufgegeben und wollte sich jetzt selbst erhenken.

Yoko Tawadas Feststellung, dass Mori aus Kleists erstem Satz zwei machte und dabei »einige Satzteile« ausließ,<sup>50</sup> ist korrekt, erfasst das Problem jedoch nur in quantitativer Hinsicht. Sämtliche Nebensatzkonstruktionen der Verständlichkeit halber in

46 Tanemura, Chiri no jishin (wie Anm. 23), S. 35.

47 Satō, Kuraisuto zenshū (wie Anm. 23), S. 96.

48 Gönczy, Einführung (wie Anm. 2), S. 236.

49 Mori, Ōgai zenshū (wie Anm. 23), S. 455 (Unterstreichung der Namen fortgelassen).

50 Vgl. Tawada, Kleist auf Japanisch (wie Anm. 2), S. 243.

Einzelätze aufzulösen, wie es Gönczy annimmt, ist allerdings nicht der Fall und übrigens auch kein spezifisches Problem der japanischen Kleist-Rezeption. So heißt es in Diethard Lübkes Bearbeitung für den Deutschunterricht wie folgt:

In Santiago, der Hauptstadt des Königreichs Chile, ereignete sich im Jahr 1647 ein großes Erdbeben, bei welchem viele Tausend Menschen starben. In dem Augenblick, gerade als das Erdbeben begann, stand ein junger Spanier in seiner Gefängniszelle an einem Pfeiler und wollte sich erhängen. Sein Name war Jeronimo Rugera.<sup>51</sup>

Lübke überführt den Ausgangstext sogar in drei Sätze und lässt dabei dieselben Mitteilungen aus, die offenbar auch Mori für überflüssig hielt. Dazu gehört jener Nebensatz »in welches man ihn eingesperrt hatte«, dessen vermutlich intendierte Redundanz oben angemerkt wurde. Nebenbei erwähnt sei, dass Lübke wie Mori die kurze Selbstanzeige des Erzählers ebenfalls ausspart, mit der dieser geschickt von der Analepse zur Fortsetzung der Handlungsdarstellung überleitet. Was Lübke aus dem ersten Satz macht, geht gewiss über die »behutsam modernisiert[e] und gekürzt[e]« Bearbeitung hinaus, die er auf dem Buchrücken ankündigt, aber der letzte Satz lässt die »Behutsamkeit« im Ansatz doch noch erkennen. Die Bearbeitung ist nämlich darauf beschränkt, lediglich »hierauf« zu streichen, das Semikolon gegen einen Gedankenstrich zu tauschen und aus »müßt« »müsste« zu machen. Wie sollte man auch die dreifache Relativierung »so war es ihm fast, als müßt er sich freuen« (BKA II/3, 43) »behutsam modernisieren«?<sup>52</sup>

Wie dem auch sei – Moris Übersetzung des ersten Satzes enthält noch ein weiteres Problem mit schwerwiegenden Konsequenzen für die Rezeption der Erzählung. Durch die frei hinzugefügte Mitteilung »hatte die Hoffnung an diese Welt aufgegeben« (»kono yo ni nozomi wo tachite«)<sup>53</sup> büßt die Exposition nicht nur ihren nüchtern-sachlichen Stil ein, sondern es gerät zudem die Innenperspektive Jeronimos in den Blick, und zugleich liegt mit dieser empathischen Äußerung ein Hinweis auf die Existenz eines Erzählers vor, den Kleist allem Anschein nach erst später ins Spiel bringen wollte. Zwar weicht Satō durch die lautmalerische Formulierung »guraguratto kita toki« (als [das Erdbeben] blubbernd-wackelnd herankam)<sup>54</sup> Kleists Stil ebenfalls auf, aber abgesehen davon ist die nüchtern-sachliche Darstellung in den jüngeren Übersetzungen behoben, und es werden auch keine Mitteilungen mehr ausgespart. Nur Tanemura bewahrt die komplexe Struktur aus einem Satz – Sagara und Satō folgen Moris zwei Sätzen –, aber dennoch lässt sich eine Überführung sämtlicher Nebensatzkonstruktionen in Einzelätze nicht bestätigen. Hier ist nochmals in Erinnerung zu rufen, dass es im Japanischen nicht die Möglichkeit

51 Heinrich von Kleist. »Das Erdbeben in Chile«, »Die Marquise von O ...«, für die Schule bearbeitet von Diethard Lübke, Berlin 2010, S. 4.

52 Kleist: »Das Erdbeben in Chile«, »Die Marquise von O.« (wie Anm. 51), S. 9, 32. Zur »dreifachen Relativierung« vgl. Selbmann, »Hier endigt die Geschichte« (wie Anm. 42), S. 240 und Eva Fricke, Heinrich von Kleist und die Auflösung der Ordnung. Poetologische Strategien im erzählerischen Werk, Marburg 2010, S. 79.

53 Mori, Ōgai zenshū (wie Anm. 23), S. 455.

54 Satō, Kuraisuto zenshū (wie Anm. 23), S. 76.

gibt, zur Betonung Links- in Rechtsattribute umzuwandeln oder die Reihenfolge von Haupt- und Nebensätzen zu tauschen. Voranstehende Nebensätze in Attributivform dagegen finden sich reichlich.

Es dürfte erneut deutlich geworden sein, dass eine literarische Übersetzung neben dem Gespür für das richtige Wort ein profundes Wissen erfordert, das auch die erzähltextanalytische Kompetenz umfasst.<sup>55</sup> Moris Fassung birgt gravierende Probleme, sollte jedoch nicht voreilig in den Archiven des Speichergedächtnisses verschwinden. Immerhin bietet sie aus heutiger Sicht die Möglichkeit zu einem ausgangssprachenorientierten Übersetzen, nämlich die Möglichkeit, eine vormoderne Sprache in einer vormodernen Sprache wiederzugeben. Auf den Vorteil beispielsweise, dadurch die Analepse auch grammatisch ausführen zu können, wurde bereits hingewiesen,<sup>56</sup> und dem Großteil der japanischen Bevölkerung ist diese Grammatik auch bekannt, da sie nach wie vor zum Lehrplan der gymnasialen Oberstufe (*kōtō gakkō*) gehört. Der Text bewahrt damit einen Teil seiner Fremdheit, die er der muttersprachlichen Leserschaft ebenfalls entgegenhält. Satōs dreibändige Übersetzung von Kleists Schriften (›Kuraisuto zenshū‹) wiederum ist als große Leistung zu würdigen, die jedoch nicht davon abhalten sollte, an den Übersetzungen selbst weiterzuarbeiten. Es muss ja nicht gleich wieder eine Gesamtausgabe sein.

---

55 Wie die hier diskutierten Kleist-Übersetzungen aufs Neue belegen, lassen sich aus Übersetzungen Aussagen über die Ausgangssprache nur mit erhöhter Vorsicht ableiten. In Japan gibt es eine große Forschungsgemeinschaft zur Landesliteratur (*kokubungaku*), die sich dem Erzählen der klassischen *monogatari*-Literatur widmet, der jedoch außerjapanische Literaturen in ihren Originalsprachen weitestgehend verschlossen sind (selbst auf internationalen Tagungen wird vornehmlich auf Japanisch beigetragen und umgekehrt die außerjapanische Forschung nur selten wahrgenommen). Komparative Aussagen zu europäischen Werken und deren Sprachen beruhen daher gewöhnlich auf Übersetzungen. So beruft sich der oben zitierte Michihiro Itoi auf die englische Übersetzung eines japanischen Romanautors, in welcher das ›historische Präsens‹ in die Vergangenheitsform überführt worden sei und deiktische Ausdrücke wie *kono* (dieser) nicht mehr vorkommen, um mit diesem Vergleich ›das Besondere‹ der japanischen Literatur – hier die Möglichkeit zum Perspektivenwechsel – zu implizieren; vgl. ders., *Monogatari gensetsu no kenkyū* (wie Anm. 26), S. 28. Das ›historische Präsens‹ ist in Japan als Prädikat ohne Tempus aus der chinesischen Literatur seit dem siebten Jahrhundert bekannt, und beispielsweise die Überführung des chinesisch verfassten Geschichtswerkes ›Nihon shoki‹ aus dem achten Jahrhundert in das vermutete Japanisch jener Zeit geschieht in modernen Kommentaren im ›Präsens‹ (korrekt wäre: ›ohne Tempus‹), sodass diese Form im Gegensatz zur westlichen Literatur nichts Ungewöhnliches ist. Auch die außerjapanische Narratologie wird (in der *kokubungaku*) kaum wahrgenommen, sodass Konzepte wie die erlebte Wahrnehmung, die sich für Itois Beschreibungen fruchtbar machen ließen, unbekannt bleiben; zur erlebten Wahrnehmung vgl. Monika Fludernik, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, 3. Aufl., Darmstadt 2010, S. 170f.

56 Einen Ansehen von alter Sprache wahrte auch Sagaras Übersetzung, die in der roten Iwanami-Taschenbuchreihe (deutsche Literatur etc.) erschien. Das betrifft allerdings nur die chinesischen Schriftzeichen, die in der nicht-abgekürzten Form stehen und zum Teil auch nicht mehr zum Lehrplan japanischer Schulen gehören. Die Grammatik folgt dem modernen Japanisch.

# MISZELLEN



Christoph Willmitzer

## Ein unveröffentlichter Brief Adam Müllers an Rühle von Lilienstern

Der hier erstmals gedruckte Brief ergänzt Teile der Korrespondenz Müllers und Rühles, welche Roland Reuß und Peter Staengle in den ›Brandenburger Kleist-Blättern‹ veröffentlichen konnten.<sup>1</sup> Er gehört der Sammlung Tietz-Stohmann Josef Tietz' an, welche Ilse Stohmann der Bibliothek des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig 1985 überließ. Der betreffende Brief war als Brief Ewald Christian von Kleists falsch verzeichnet worden.

Wie im bereits publizierten, oben erwähnten Konvolut geht es auch im hier veröffentlichten Schreiben um »pekuniäre Zwangslagen«.<sup>2</sup> Insbesondere der ›dramatische‹, gehetzte Charakter des Briefs, welcher im Wunsch Müllers, »zur Ruhe zu kommen«, seine explizite Entsprechung findet, zeichnet ihn aus.

---

1 Roland Reuß und Peter Staengle: Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern. Anhang: Briefe von Justus Perthes und Friedrich Buchholz sowie ein Schreiben Rühles an Hartmann v. Schlotheim. In: BKB 19, 129–167.

2 Reuß und Staengle, Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern (wie Anm. 1), S. 129.

Ich müß dich das und nun die so vielen  
Lilien, die du mir so gütlich gesendet  
magst du mich : genug diese dreyen  
sind mir die besten und ich will  
sie mir behalten. Ich will dich zum  
besten sein lassen. Ich will dich  
nicht verlassen, nur mir ein wenig  
Lilien zu tun. du sollst es nicht  
bedauern mir so gütlich gesendet  
zu haben.

Adm  
(v. Müller)

Abb 1: Adam Müller an Otto August Rühle von Lilienstern,  
<nach Mitte März 1808><sup>3</sup>, I recto

3 Datierung: Erst nach Mitte März wechselte die Anrede zwischen Rühle von Lilienstern und Müller ins vertraulichere »du«.

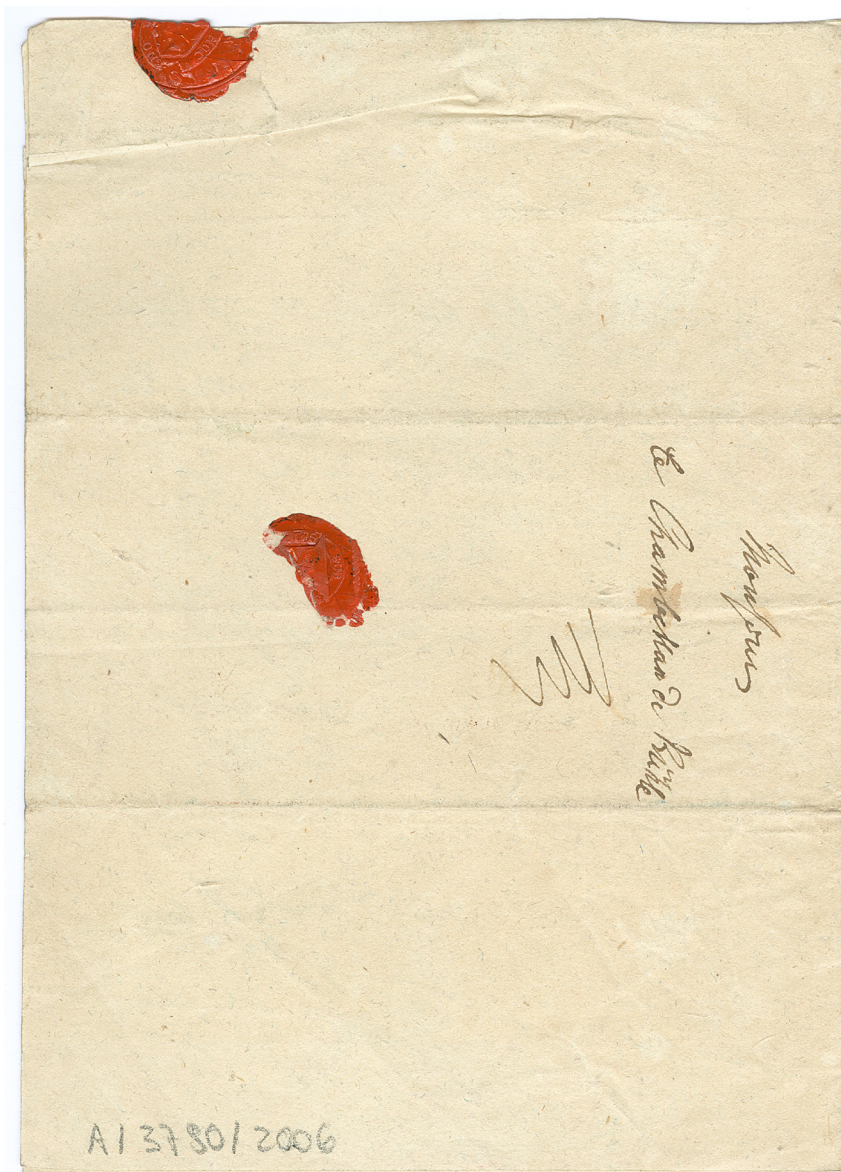


Abb. 2: Adam Müller an Otto August Rühle von Lilienstern,  
<nach Mitte März 1808>, I verso

<I recto>

Ich muß dich doch noch um die 50 Thaler  
bitten, die du mir so freundschaftlich  
angeboten hast: zwey sehr dringende  
Posten muß ich nothwendig abmachen,  
dann kann ich mich bis zum Sonntag  
noch hindurch schlagen. Ich entbehre  
wo ich kann, um nur ~~un~~endlich zur  
Ruhe zu kommen. Du sollst es nicht  
bereuen mir so großmüthig geholfen  
zu haben.

AM

< I verso>

Monsieur  
le Chambellan de Rühle

Einträge von fremder Hand: Auf <I r> »(v. Kleist)«, auf <I v> »A/3780/2006«. Das  
Siegel auf <I v> konnte nicht zuverlässig entziffert werden.

Hans-Jochen Marquardt

## Das Loch im Geldbeutel

Zwei Briefe Adam Heinrich Müllers an  
Otto August Rühle von Lilienstern aus dem Jahr 1808

Wie Heinrich von Kleist war auch dessen Weggefährte und Freund Adam Heinrich Müller oft in pekuniären Nöten. Zweifellos hat der durch Geldsorgen erzeugte Druck bei beiden auch den Entstehungsprozess ihrer Werke beeinflusst. Auch hierin zeigt sich die – um ein berühmtes Wort Müllers zu verwenden – »gegen-sätzliche Identität« der beiden Herausgeber des ›Phöbus‹. In seinen Anmerkungen zur ›Herdflammen‹-Ausgabe der ›Elemente der Staatskunst‹ schreibt Jakob Baxa: »Adam Müller, dessen Geldbeutel immer ein Loch hatte, ist tot und braucht keine Dukaten mehr. Aber seine Werke, die so lange schliefen, möchten wieder zum Leben erwachen.«<sup>1</sup> Vor diesem Hintergrund ist es gerechtfertigt, Lebenszeugnissen Müllers nachzuspüren, die den Kontext seines Schaffens und damit auch das Beziehungs-geflecht zu Menschen aus seinem unmittelbaren Umfeld beleuchten. Zu diesen Lebenszeugnissen gehören zwei Briefe Müllers an Rühle aus dem Jahr 1808, die bisher unbekannt bzw. unkommentiert waren. Sie stehen, dies sei vorab dargelegt, in folgenden Zusammenhängen:

Während Adam Müllers Dresdener Aufenthalt von Anfang Oktober 1805 bis zum Juli 1809 gehörten außer Heinrich von Kleist, den er bald nach dessen Ankunft (am 31. August 1807) in Dresden kennenlernte, auch Kleists Jugendfreunde Ernst Heinrich Adolph von Pfuel und Johann Jakob Otto August Rühle von Lilienstern zu jenen schillernden Persönlichkeiten, die das geistige Leben der Elbmetropole seinerzeit prägten. Kleist hatte Rühle im Dezember 1795 im Regiment Garde zu Potsdam kennengelernt. 1797 reisten die beiden mit Hartmann von Schlotheim und Carl von Gleißenberg als Offiziersquartett und reisende Musikanten in den Harz, und 1799 richtete Kleist an Rühle seinen ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen!‹. 1803 begegneten die beiden Freunde in Dresden einander wieder. Im Dezember 1805 schrieb Kleist an Rühle aus Königsberg den prophetischen Satz: »Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben.« (DKV IV, 352) Sieben weitere Briefe Kleists an Rühle sind überliefert, leider kein einziger von Rühle an ihn. Kleists Briefe an Rühle bezeugen zum Teil die finanziellen Nöte Kleists, so auch jener letzte, welcher, 1808 in Dresden geschrieben, der Nachwelt überliefert ist. »[A]uf mein

1 Adam H. Müller, Die Elemente der Staatskunst. Mit einer Einführung, erklärenden Anmerkungen und bisher ungedruckten Originaldokumenten versehen von Jakob Baxa, 2. Halb-Bd., Jena 1922, S. 274.

ehrliches Gesicht« (DKV IV, 425), so Kleist, möge Rühle ihm zehn Taler schenken oder leihen. Rühle war es, der, vermittelt über den Dresdener Verlagsbuchhändler Christoph Arnold, Adam Müller das Manuskript des ›Amphitryon‹ überantwortete, der das Lustspiel 1807, mit einer begeisterten Vorrede versehen, herausgab.

Im selben Jahr fassten Kleist, Müller, Pfuel und Rühle den (nicht zur Ausführung gelangten) Plan der ›Phönix‹-Buchhandlung; Kleist und Müller bereiteten die Herausgabe des ›Phöbus‹ vor, dessen Finanzierung schon ab Ende März 1808 in Schwierigkeiten geriet. Der Streit um die konzeptionelle Ausrichtung des ›Journal[s] für die Kunst‹, das über den ersten Jahrgang nicht hinauskam, und die pekuniären Probleme eskalierten: Im Oktober 1808 war sich Müller mit dem Buchhändler Georg Moritz Walther ohne Wissen Kleists zu Konditionen der Fortsetzung des zunächst im Selbstverlag erschienenen ›Phöbus‹ in dessen Verlag einig geworden, die Kleist, als er Anfang April 1809 davon erfuhr, nicht akzeptierte. Müller hatte, wohl bereits im Juni 1808, sämtliche Außenstände an Abonnementgeldern für lediglich 130 Taler an Walther verkauft. Das waren sämtliche Beträge, die den Kommissionären des ›Phöbus‹ bis zur Leipziger Ostermesse 1809 gestundet waren. Darin war das gesamte Vermögen der ›Phöbus‹-Redaktion enthalten. Walther hatte jedoch nicht die Schulden des ›Phöbus‹ übernommen. Müller machte gegenüber Rühle und Pfuel geltend, dass er sich selbst in Schulden gestürzt habe, um diejenigen des ›Phöbus‹ zu tilgen. Als die Zahlung der Kommissionäre ausblieb, kam es am 4. April 1809 zur Schlussabrechnung. Da nun Müllers Verkauf, ohne dass er sich zuvor mit Kleist abgesprochen hatte, nicht mehr zu verheimlichen war, kam es zum (vorläufigen) Bruch zwischen den Freunden. Erst in Berlin, 1809 bis 1811, erneuerten sie ihren Bund.

Rühle wurde nach dem zwischen Preußen und Frankreich geschlossenen Frieden von Tilsit (7. und 9. Juli 1807) in Dresden Gouverneur des Prinzen Bernhard von Sachsen-Weimar[-Eisenach], des 1792 in Weimar geborenen zweiten Sohnes von Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, und beteiligte sich an der Finanzierung des ›Phöbus‹. Von 1808 bis 1810 gab er in Dresden eine ›Zeitschrift für Staats- und Kriegskunst‹, ›Pallas‹, heraus, an der auch Adam Müller mitarbeitete. Rühle wiederum gehörte zu Müllers Mitarbeitern, als dieser während seiner Zeit als österreichischer Generalkonsul in Sachsen mit Sitz in Leipzig die ›Deutschen Staats-Anzeigen‹ (Leipzig 1816 bis 1818) herausgab.

Adam Müller, der 1803 ins polnische Südpreußen nach Pozarowo gegangen war, wo er als Hofmeister die Söhne des Landrats Peter Boguslaus von Haza-Radlitz unterrichtete, kam Anfang Oktober 1805 zusammen mit der Familie von Haza nach Dresden. Immer stärker wurde die Zuneigung zwischen Müller und Sophie von Haza, so dass deren Ehemann am 20. November 1807 die Ehescheidungsklage einreichte, zunächst noch in der Hoffnung, dass seine Frau zu ihm zurückkehre. Nachdem dies nicht geschehen war, setzte er seine Klage am 11. September 1808 per Vollmacht an einen Rechts-Consulenten fort, erneut hoffend. Doch am 12. Mai 1809 erklärte Sophie von Haza gegenüber dem Ober-Consistorium zum zweiten Mal, dass sie nicht zu ihrem Ehemann zurückkehren könne. Im Juli 1809 musste Müller wegen der nunmehr sächsischen (und nicht mehr österreichischen) Besetzung Dresdens die Stadt verlassen. Nach Vollzug der Ehescheidung Sophie von Hazas, über deren genauen Zeitpunkt wir nicht unterrichtet sind, weil fast alle Akten dazu schon vor

über hundert Jahren im Zuge einer Aktenbereinigung im damaligen Sächsischen Haupt-Staatsarchiv vernichtet worden sind,<sup>2</sup> wandten sich Müller und Sophie von Haza nach Berlin, wo sie am 6. August 1809 heirateten. Zunächst aber war Kleist auf Bitten Müllers am 2. November 1808 nach Lewitz, den Besitz von Hazas in der Gegend von Posen, gereist, wohl zur Klärung vermögensrechtlicher Fragen und um Sophies Eltern auf dem Gut Pruschim (in der Nähe von Lewitz) für die Scheidung geneigt zu machen. (Ungesicherten Quellen zufolge soll sich Kleist selbst in Sophie von Haza verliebt und sogar versucht haben, Müller in Dresden von der Elbbrücke zu stürzen, falls er seine Herzensdame nicht an ihn abträte.) Der gesamte, sich lange hinziehende Ehescheidungsprozess und sich daraus ergebende Vergleichsforderungen Boguslaus von Hazas an seine Ehefrau brachten Adam Müller in arge wirtschaftliche Bedrängnis.

Anfang 1806 begann Müller in Dresden als Privatgelehrter mit einer Reihe von Vorlesungen zur Ästhetik sowie zur deutschen und europäischen Literaturgeschichte, die er in privaten, oft erlauchten Kreisen hielt und jeweils später in Buchform veröffentlichte. Zu Beginn des Jahres 1806 hielt er ›Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur‹, gefolgt von den ›Vorlesungen über die dramatische Kunst‹ im Winter 1806/07, die abschnittsweise im ›Phöbus‹ gedruckt wurden. Im Winter 1807/08 gab Müller ›Vorlesungen über das Schöne und Erhabene‹, von denen die ersten fünf ebenfalls im ›Phöbus‹ veröffentlicht wurden. In dessen letztem Heft publizierte Müller seine ›Prolegomena einer Kunst-Philosophie‹. In der vierten und letzten Dresdener Vorlesungsreihe referierte Müller im Winter 1808/09 ›Über das Ganze der Staatswissenschaft‹ vor »Sr. Durchlaucht dem Prinzen Bernhard von Sachsen-Weimar« und, wie es des Weiteren auf dem Titelblatt der Erstausgabe von 1809 hieß, »einer Versammlung von Staatsmännern und Diplomaten«.<sup>3</sup> Spätestens seit November 1807<sup>4</sup> hatte Müller dem Prinzen »außermilitärischen Unterricht«, nämlich in den Staatswissenschaften, erteilt. Grundlage für diesen Unterricht, für den Müller ein Gehalt bezog,<sup>5</sup> war jeweils die schriftliche Ausarbeitung der Vorlesungen zu diesem Gegenstand.<sup>6</sup> Am 11. August 1808 verlieh Herzog Carl August per Dekret Adam Müller den Titel eines Hofrats, um der »Zufriedenheit über den wissenschaftlichen Unterricht«<sup>7</sup> Ausdruck zu verleihen, den Müller dem Prinzen Bernhard angedeihen ließ. Das änderte jedoch nichts an den beklemmenden wirtschaftlichen Verhältnissen Müllers.

1809, wohl Anfang Oktober, erschienen die sechsunddreißig Vorlesungen zur Staatswissenschaft – Müllers Hauptwerk – als Buch unter dem Titel ›Die Elemente

2 Vgl. Jakob Baxa, Adam Müller. Ein Lebensbild aus den Befreiungskriegen und aus der deutschen Restauration, Jena 1930, S. 71.

3 Adam Müller, Die Elemente der Staatskunst, Erster Theil, Berlin 1809.

4 Vgl. Otto August Rühle von Lilienstern, Brief an Friedrich Justin Bertuch, Dresden, 12. November 1807. In: Jakob Baxa (Hg.), Adam Müllers Lebenszeugnisse, 2 Bde., Bd. 1, München, Paderborn und Wien 1966, S. 357f., hier S. 358.

5 Vgl. Baxa, Adam Müller (wie Anm. 2), S. 69.

6 Vgl. Baxa, Adam Müller (wie Anm. 2), S. 97.

7 Herzog Carl August von Sachsen etc., Hofratsdekret für Adam Müller, T[e]plitz, 11. August 1808. In: Baxa (Hg.), Adam Müllers Lebenszeugnisse (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 442.

der Staatskunst« bei J.[ohann] D.[aniel] Sander in Berlin. Am 21. August 1809 war das Werk noch im Druck,<sup>8</sup> am 7. Oktober 1809 bedankte sich Johann August Sack bei Müller für die Übersendung des Buchs.<sup>9</sup> Mitte Dezember 1809 hatte es Müllers Göttinger Lehrer Arnold Hermann Ludwig Heeren, dem es gewidmet war, von Müller erhalten, wie Heeren ihm am 1. Januar 1810 mitteilte,<sup>10</sup> und am 7. Januar 1810 teilte Müller Gentz mit, dass es gedruckt vorliege.<sup>11</sup>

Obwohl dies alles zum Kontext jener beiden Briefe Müllers an Rühle gehört, die nun vorgestellt werden sollen, und obwohl gewiss noch viele Details aus der Dresdener Zeit Kleists, Müllers, Pfuels und Rühles unbekannt sind, darf man davon ausgehen, dass die wesentlichen Fakten und Zusammenhänge ausführlich dokumentiert und »dem Amte wohlbekannt« (DKV I, Vs. 590) sind. Deshalb mag deren Skizzierung an dieser Stelle genügen. Die wichtigsten Quellen dafür sind, außer jenen, die Kleist betreffen, Jakob Baxas Monographie ›Adam Müller. Ein Lebensbild aus den Befreiungskriegen und aus der deutschen Restauration‹ (Jena 1930), die beiden von Jakob Baxa herausgegebenen Bände ›Adam Müllers Lebenszeugnisse‹ (München, Paderborn und Wien 1966; Neuausgabe: Heilbronn 2018) und die noch immer maßgebliche ›Kritische Ausgabe‹ der ›Kritischen, ästhetischen und philosophischen Schriften‹ Müllers, herausgegeben von Walter Schroeder und Werner Siebert (Neuwied und Berlin 1967).

## I. Adam Müller statt Ewald von Kleist

Christoph Willmitzer, ein Ewald-von-Kleist-Experte, hat im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig kürzlich einen – dort bislang fälschlich Ewald von Kleist zugeordneten – Brief Adam Müllers an Rühle von Lilienstern (Inventar-Nummer: A/3790/2006; Briefseite: 18,2×13,1 cm) entdeckt und transkribiert:

<I recto>

Ich muß dich doch noch um die 50 Thaler  
bitten, die du mir so freundschaftlich  
angeboten hast: zwey sehr dringende  
Posten muß ich nothwendig abmachen,  
dann kann ich mich bis zum Sonntag  
noch hindurch schlagen. Ich entbehre

8 Vgl. Adam Müller, Brief an Friedrich August von Stägemann, Berlin, 21. August 1809. In: Baxa (Hg.), Adam Müllers Lebenszeugnisse (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 482–485, hier S. 482.

9 Vgl. Johann August Sack, Brief an Adam Müller, Berlin, 7. Oktober 1809. In: Baxa (Hg.), Adam Müllers Lebenszeugnisse (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 496f., hier S. 496.

10 Vgl. Arnold Hermann Ludwig Heeren, Brief an Adam Müller, Göttingen, 1. Januar 1810. In: Baxa (Hg.), Adam Müllers Lebenszeugnisse (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 516–518, hier S. 516.

11 Vgl. Adam Müller, Brief an Friedrich Gentz, Berlin, 7. Januar 1810. In: Baxa (Hg.), Adam Müllers Lebenszeugnisse (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 519–521, hier S. 520.

wo ich kann, um nur endlich zur  
Ruhe zu kommen. Du sollst es nicht  
bereuen mir so großmüthig geholfen  
zu haben.

AM

<I verso>  
Monsieur  
le Chambellan de Rühle

Das Siegel auf <I verso> konnte nicht zuverlässig entziffert werden. Die Gesamtbreite des Blatts beträgt 26,2 cm. Einträge von fremder Hand sind »(v. Kleist)« auf der Briefseite und die Inventar-Nummer auf der Adressatenseite. Auf der Briefseite befindet sich außerdem ein Prägestempel des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig. Der Brief stammt aus der Sammlung Stohmann-Tietz; er wurde dem Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig 1985 übereignet.

Christoph Willmitzer verweist zu Recht darauf, dass die Anrede Rühles durch Müller erst nach Mitte März 1808 in das vertraulichere ›du‹ wechselte. Das geht aus der Teil-Korrespondenz Müllers mit Rühle hervor, die Roland Reuß und Peter Staengle 2007 in den ›Brandenburger Kleist-Blättern‹ veröffentlicht haben.<sup>12</sup> Der vierte dort gedruckte Brief Müllers mit der Datierung »(Dresden, Mitte März 1808)« verwendet das formelle ›Sie‹, der fünfte Brief mit der Datierung »(Dresden, Anfang Juni 1808)« und alle folgenden Briefe verwenden die vertraulichere Anrede. Willmitzer datiert den Brief deshalb folgerichtig so: »<nach Mitte März 1808>«. Eine genauere Datierung ist aufgrund derzeit fehlender weiterer Anhaltspunkte, etwa dafür, welche »zwey sehr dringende Posten« Müller »abmachen« musste, nicht möglich.

In den von Roland Reuß und Peter Staengle veröffentlichten neunzehn Briefen Müllers an Rühle geht es, wie in dem in Leipzig befindlichen Brief, fast ausschließlich um Müllers Geldsorgen. Zum einen gründeten sie sich, wie oben dargelegt, auf die Schwierigkeiten bei der Finanzierung des ›Phöbus‹ und auf Müllers Agieren im Zuge der Veräußerung des Journals. Zum anderen waren Müllers Geldprobleme auf die Konsequenzen zurückzuführen, die sich aus der Ehescheidung Sophie von Hazas für ihn ergaben. Rühle hat Müller immer wieder unter die Arme gegriffen, wie es, neben anderen, auch Müllers Freund aus Göttinger Studententagen, Friedrich Gentz, getan hat.

---

<sup>12</sup> Vgl. Roland Reuß und Peter Staengle, Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern. Anhang: Briefe von Justus Perthes und Friedrich Buchholz sowie ein Schreiben Rühles an Hartmann v. Schlotheim. In: BKB 19, 129–167.

## II. Müllers Not und Rühles Hilfe

1999 kaufte das Kleist-Museum, Frankfurt (Oder), vom Antiquariat Halkyone, Hamburg, einen Brief Müllers an Rühle (Inventar-Nummer: Hss 71; Briefseite: 17×12,5 cm), der von Peter Staengle transkribiert und im Jahr 2000 im Anhang zu seinem Beitrag ›Übersehene Kleist-Bezüge. Rühle und Bertuch. Mit zwei Briefen von Ludwig Tieck und Adam Müller im Anhang‹ in den ›Brandenburger Kleist-Blättern‹ veröffentlicht wurde.<sup>13</sup> Für die freundliche Unterstützung bei der nachfolgenden Transkription des Briefs, die von jener Peter Staengles in einigen Punkten abweicht, dankt Verf. Frau Dr. Jutta Eckle (Klassik Stiftung Weimar):

Ich habe einen Einfall, der ohne deine Güte weiter zu mißbrauchen, mich vielleicht von einer nemlich der ökonomischen Seite frey macht. Was meinst du, wenn ich dem Herzog schriebe, er möge die Gnade habn mir mein Gehalt vom nächsten Jahre auf einmal vorzuschießen; ich hätte einige Schulden machen müssen, und ich wünschte mit dem Derangement der letzten Jahre aufs Reine zu kommen und ~~mich~~ nach Maasgabe meiner literarischen Einkünfte, wenn auch spärlich doch schuldenfrey zu leben. – Sage mir frey deine Meinung; ich kann meine Schulden bezahlen und behalte doch noch so viel um die Scheidung wenigstens von Seiten des Geldes mit Freiheit zu betreiben. Wenn der Plan nichts taugt, so sage es mir gerade heraus: in solchen Lagen greift man noch jeden Strohalm. Die Wintervorlesungen und das Adelsbuch müssen dann für das nächste Jahr sorgen. Antworte mir aber gleich, denn bis 1 Uhr diesen Vormittag bin ich noch frey und kann den Brief an den Herzog für die morgende Post schreiben. Ohne dein Wissen wollte ich nichts thun. Schreibe nur Ja oder Nein unter diesen Brief, und schicke ihn mir gleich zurück.

Dein  
AdamHMüller

Sicherlich mit Blick auf die im Frühjahr 1809 erfolgte Liquidation des ›Phöbus‹ und Müllers finanzielle Gesamtsituation auch im Zusammenhang mit der Ehescheidung Sophie von Hazas im Jahr 1809 gibt Peter Staengle als Datierung an: »(Dresden, Mitte Mai 1809)«. Der Brief ist aber wohl schon vor dem 10. September

<sup>13</sup> Peter Staengle, Übersehene Kleist-Bezüge. Rühle und Bertuch. Mit zwei Briefen von Ludwig Tieck und Adam Müller im Anhang. In: BKB 13, 13–27, hier 27.

1808 geschrieben worden, denn er steht im Zusammenhang mit einem Dresdener Brief Adam Müllers an Rühle von eben diesem Tage. Dieser Brief wurde von Roland Reuß und Peter Staengle im Jahr 2007 in der bereits erwähnten Teil-Korrespondenz Müllers mit Rühle veröffentlicht. Darin heißt es:

Ich habe den Herzog um den Vorschuß des gesamten Gehaltes auf das Jahr 1809 gebeten und er hat [...] meinen Wunsch erfüllt. – So hast auch Du es verstanden, bis gestern. Dadurch wird meine Rechnung empfindlich verrückt. Mir bleibt nichts weiter übrig als Dir für Deine Freundschaftsbeweise, in dieser Angelegenheit, und dem Herzog für die freilich sehr verkümmerte Gnade seines ^jährigen Vorschusses zu danken.<sup>14</sup>

Offensichtlich hat der Herzog Müllers Wunsch nur teilweise erfüllt, wodurch sich seine Geldsorgen nicht in der erhofften Größenordnung verringerten.

In dem oben zitierten, in Kleists Geburtsstadt befindlichen Brief an Rühle war Müller der Ansicht, dass er sich bei voller Vorauszahlung seines Gehalts für die staatswissenschaftliche Ausbildung des Prinzen für »das nächste Jahr« auf einen Schlag seiner Schulden entledigen könnte und außerdem genügend Geld zur Verfügung hätte, um die »Scheidung« Sophie von Hazas »mit Freiheit zu betreiben«, und zwar unter der von Müller nicht explizit ausgesprochenen, doch von ihm gewünschten und implizierten Voraussetzung, dass der Herzog Müllers Bitte bewilligt. So ist wohl der Beginn des zweiten Absatzes von Müllers Brief zu verstehen. Mit den »Wintervorlesungen« kann nur die letzte der vier Dresdener Vorlesungsreihen Müllers gemeint sein, mithin jene ›Über das Ganze der Staatswissenschaft‹. Sie begannen am 19. November 1808 und endeten am 30. März 1809. Schon weit vor Mai 1808 hatte er begonnen, diese Vorlesungen auszuarbeiten, wie aus einem Brief Müllers an Gentz vom 30. Mai 1808 hervorgeht.<sup>15</sup> An dieser Stelle kommt das im Brief genannte »Adelsbuch« ins Spiel. Zusammen mit den bevorstehenden »Wintervorlesungen« sollte es »für das nächste Jahr sorgen«, falls Rühle der Meinung sein sollte, dass der »Plan«, den Herzog um ganzjährigen Vorschuss zu bitten, nichts taue. Was hat es nun mit dem ominösen »Adelsbuch« auf sich?

Im ersten Band von Rühles ›Pallas‹, der im Mai 1808 erschien, publizierte Müller auf den Seiten 83 bis 88 unter dem Titel ›Bei Gelegenheit der Untersuchungen über den Geburtsadel von Fr. Buchholz‹ seine Antwort auf die gegen den Geburtsadel gerichtete Schrift von Friedrich Buchholz mit dem Titel ›Untersuchungen über den Geburtsadel und die Möglichkeit seiner Fortdauer im neunzehnten Jahrhundert‹ (Berlin und Leipzig 1807). Gentz, der Müllers Gegenschrift begeistert gelesen hatte, ermutigte Müller nun in einem undatierten Brief (aus Teplitz, vor dem 30. Mai 1808), er solle »Phöbus, Pallas, Vorlesungen, alles andere bei Seite« legen und als eines von

14 Adam Müller, Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, Dresden, 10. September 1808. In: Reuß und Staengle, Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern (wie Anm. 12), S. 142.

15 Vgl. Baxa, Adam Müller (wie Anm. 2), S. 88.

zwei Büchern »eine etwas ausführliche Widerlegung des Buchholtz'schen Werkes über den Geburtsadel« schreiben.<sup>16</sup>

Am 30. Mai 1808 antwortete ihm Müller aus Dresden, dass der »vortreffliche[ ] Rath« des Freundes »wegen [s]einer Widerlegung des Buchholtz« schon »seit drei Monaten im Voraus befolgt« werde, denn »ein solches Buch« sei »schon größtenteils geschrieben« und solle »stückweis der Pallas einverleibt werden«, und die »einzige damit vorzunehmende Veränderung« sei »ein Hinüberwenden des [...] Gegenstandes auf den Angriff des Buchholtz«. <sup>17</sup> Bei jenem »Buch« handelte es sich um nichts anderes als um die später unter dem Titel ›Die Elemente der Staatskunst‹ in Buchform gedruckten Vorlesungen zur Staatswissenschaft. Müller hat 1809 eine dieser Vorlesungen in der Waltherschen Hofbuchhandlung zu Dresden vorab drucken lassen und vier weitere vorab in den zweiten Jahrgang (1809) von Rühles ›Pallas‹ eingerückt, Monate vor Erscheinen aller 36 Vorlesungen bei Sander in Berlin. Am 27. Juni 1808 beschwerte sich Gentz in seinem Brief aus Teplitz an Müller, dass er ihm nicht einige Bücher zugeschickt habe, und von »dem Manuscript des Adelsbuches« mochte er »nicht einmal sprechen«, <sup>18</sup> weil sich Müller über den erwähnten Vorschlag Gentzens nach vier Wochen noch immer nicht geäußert hatte. Es handelt sich um die erstmalige Verwendung des Wortes »Adelsbuch« in der Korrespondenz zwischen Müller und Gentz. Gemeint sind die von Müller gegenüber Gentz angekündigten und in der weiteren Ausarbeitung befindlichen Vorlesungen zur Staatswissenschaft.

Am 24. Juli 1808 drängte Gentz Müller brieflich erneut »auf Beschleunigung des Adelsbuches«. <sup>19</sup> Müller machte sich dieses Wort nun zu eigen, denn er übernahm es als Bezeichnung für die geplante Buchausgabe seiner staatswissenschaftlichen Vorlesungen in seiner Korrespondenz mit Rühle. So geschah es Mitte Juli 1808, als er darlegte, dass es ihm »vor dem Erscheinen des Adelsbuches« an »allen Ressourcen« fehle, und als er hoffte, dass ihn »das Adelsbuch« in »einigen Wochen« trage. <sup>20</sup> Im Sommer 1808 berichtete er Rühle, dass er »jetzt wieder mit Tapferkeit an dem Adelsbuch« arbeite, wozu »neue und größere Ideen« kämen, so dass es »ein Hauptbuch« werde. <sup>21</sup>

---

16 Friedrich Gentz, Brief an Adam Müller, [Teplitz, 1808]. In: Baxa (Hg.), Adam Müllers Lebenszeugnisse (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 415–418, hier S. 416f.

17 Adam Müller, Brief an Friedrich Gentz, Dresden, 30. Mai 1808. In: Baxa (Hg.), Adam Müllers Lebenszeugnisse (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 418–422, hier S. 418.

18 Friedrich Gentz, Brief an Adam Müller, Teplitz, 27. Juni 1808. In: Baxa (Hg.), Adam Müllers Lebenszeugnisse (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 435–437, hier S. 436.

19 Friedrich Gentz, Brief an Adam Müller, Teplitz, 24. Juli 1808. In: Baxa (Hg.), Adam Müllers Lebenszeugnisse (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 440f., hier S. 440.

20 Adam Müller, Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, [Dresden, Mitte Juli 1808]. In: Reuß und Staengle, Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern (wie Anm. 12), S. 137f., hier S. 138.

21 Adam Müller, Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, [Dresden, Sommer 1808]. In: Reuß und Staengle, Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern (wie Anm. 12), S. 139.

Im Spätsommer 1808 teilte er Rühle mit, dass er »von Morgen an die H. allein zu ernähren« habe.<sup>22</sup> Boguslaus von Haza hatte, wie oben dargelegt, am 11. September 1808 die Klagefortsetzung gegen seine Frau per Vollmacht an einen Rechts-Consulenten übertragen. Er beendete danach, so die wohl zutreffende Vermutung Baxas, seinen Aufenthalt in Dresden und kehrte mit seinen fünf Kindern nach Lewitz zurück.<sup>23</sup> Dies war wohl der Zeitpunkt, von welchem an Müller »allein« für Sophie von Haza zu sorgen hatte. Im selben Brief an Rühle vom Spätsommer 1808 schrieb Müller, dass er »Tag und Nacht an der Vollendung des Adelsbuches«<sup>24</sup> arbeite, und »wegen des Adelsbuches« hatte er »mit niemand anders einen Contract geschlossen«, wie er Rühle am 27. Dezember 1808 mitteilte.<sup>25</sup> Wohl im Januar 1809 berichtete Müller ihm, »das Adelsbuch« werde »jetzt ganz abgeschrieben.«<sup>26</sup> Gemeint ist die Reinschrift der Vorlesungen für deren Buchausgabe. Schließlich verwendete Müller das Wort »Adelsbuch« gegenüber Rühle am 4. Februar 1809 explizit auch im Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Vorabdruck von insgesamt vier der Vorlesungen zur Staatswissenschaft im zweiten Jahrgang der Zeitschrift ›Pallas‹.<sup>27</sup> Am 29. Februar 1809 legte Rühle seinem Freund dar, dass und wie er diese vier Vorlesungen in der ›Pallas‹ zu platzieren gedachte.<sup>28</sup> Es kann also kein Zweifel daran bestehen, dass sich das Wort »Adelsbuch« auf Müllers Vorlesungen zur Staatswissenschaft und ebenso auf deren geplante Buchausgabe bezieht.

Der Grund, weshalb Friedrich Gentz Müller gedrängt hatte, das Projekt des »Adelsbuches« zu beschleunigen, bestand – neben dem Wunsch, das oben genannte Buch von Friedrich Buchholz über den Geburtstadel gründlich widerlegt zu sehen, darin, Adam Müller mit Hilfe dieses Buches eine Stellung zu verschaffen, die es ihm erlauben würde, einen ihm gebührenden Platz in der Gesellschaft einzunehmen und sich zugleich seiner materiellen Sorgen zu entledigen. Nachdem Müller jedoch vom Herzog zum Hofrat ernannt worden war, schien diese Sorge Gentzens obsolet

---

22 Adam Müller, Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, [Dresden, Spätsommer 1808]. In: Reuß und Staengle, Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern (wie Anm. 12), S. 140.

23 Vgl. Jakob Baxa, Kommentar zur Vollmacht des Landrats von Haza vom 11. September 1808. In: Baxa (Hg.), Adam Müllers Lebenszeugnisse (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 445.

24 Adam Müller, Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, [Dresden, Spätsommer 1808] (wie Anm. 22).

25 Adam Müller, Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, Dresden, 27. Dezember 1808. In: Reuß und Staengle, Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern (wie Anm. 12), S. 147.

26 Adam Müller, Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, [Dresden, Januar 1809]. In: Reuß und Staengle, Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern (wie Anm. 12), S. 148.

27 Adam Müller, Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, [Dresden, 4. Februar 1809]. In: Reuß und Staengle, Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern (wie Anm. 12), S. 150f., hier S. 150.

28 Vgl. Otto August Rühle von Lilienstern, Brief an Adam Müller, [Dresden], 29. Februar 1809. In: Reuß und Staengle, Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern (wie Anm. 12), S. 152f., hier S. 152.

geworden zu sein, denn am 16. August 1808 schrieb er ihm nun aus Teplitz: »[I]ch glaube jetzt mehr als je, daß Sie diese Verbindung [zum Herzog] als die wahre Grundlage aller Ihrer ferneren Fortschritte in der Welt betrachten müssen.«<sup>29</sup> Das ursprünglich von Müller ins Auge gefasste »Hinüberwenden des [...] Gegenstandes auf den Angriff des Buchholtz«<sup>30</sup> erfolgte im Zuge der weiteren Ausarbeitung seiner Vorlesungen zur Staatswissenschaft in Vorbereitung der Buchausgabe nicht. Er beließ es bei gelegentlicher Polemik gegen Buchholz, die er in den Vorlesungen hier und da einstreute. Das Adelsthema behandelte Müller explizit am 14. Januar 1809 in der 14. Vorlesung, ›Von dem Wesen des Feudalismus‹, welche in der Buchausgabe der 14. Vorlesung im Dritten Buch des Zweiten Bandes der ›Elemente der Staatskunst‹ entspricht.

Rühles Antwort auf den im Kleist-Museum befindlichen Brief Müllers ist nicht überliefert. Er muss ihm jedoch geraten haben, dem Herzog die Bitte vorzutragen. Dieser hat den Vorschuss erlaubt, aber, so Müller am 9. November 1808 an Rühle: »Ich habe darauf gehofft, 500 rtl in Golde ausgezahlt zu erhalten, auf einmal, nicht in einzelnen Posten, denn dazu brauchte es der Gnade des Herzogs nicht.«<sup>31</sup> Müller, »von tausend Seiten bedrängt« und trotz Rühles Einsatz für ihn nicht spannungsfrei im Verhältnis zu seinem Freund, wies im selben Brief darauf hin, dass Geldprobleme eine Freundschaft auch belasten können: »Ich weiß nichts anderes hinzusetzen als die Klage, daß unser, auf ganz andre Dinge gerichteter Umgang, durch dergleichen Schmutz verunreinigt wird, als alle Geldgeschäfte unter den besten und edelsten Gemüthern abzusetzen pflegen.«<sup>32</sup> Gleichwohl, im selben Monat, »baar und bloß« und obwohl es »mit dem Zahlen der Vorlesungsgelder« nur »sehr langsam« gehe, fand Müller gegenüber Rühle diese Worte: »Ich danke Dir daß Du mich in dieser grösten Verlegenheit unterstützt und getragen hast und wünsche Dir jetzt, wo ich es mit heiterem Herzen kann, meine vielfachen Verpflichtungen abzutragen. Du bist zu gut um mir anzurechnen, was auf Rechnung meiner unglücklichen Lage kam.«<sup>33</sup>

Am Ende seines Wirkens als österreichischer Generalkonsul in Leipzig (von 1815 bis 1826) kam Adam Müller ein weiteres Mal in eine finanzielle Problemlage: Er hatte sich mit 5000 Talern bei dem berühmten, wegen einer Wirtschaftskrise im Jahr 1826 jedoch bankrotten Leipziger Bankhaus Reichenbach verschuldet und konnte diese Schuld nicht begleichen. Das ist jedoch nicht ihm zuzuschreiben, denn Müller waren seit 1819 die mit den Pflichten eines Geschäftsträgers an den herzoglich-anhaltinischen und fürstlich-schwarzburgischen Höfen verbundenen zusätzlichen Dienst-

29 Friedrich Gentz, Brief an Adam Müller, Teplitz, 16. August 1808. In: Baxa (Hg.), Adam Müllers Lebenszeugnisse (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 442f., hier S. 443.

30 Adam Müller, Brief an Friedrich Gentz, Dresden, 30. Mai 1808 (wie Anm. 17), S. 418.

31 Adam Müller, Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, [Dresden], 9. November 1808. In: Reuß und Staengle, Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern (wie Anm. 12), S. 143–145, hier S. 144.

32 Adam Müller, Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, [Dresden], 9. November 1808 (wie Anm. 31), S. 144.

33 Adam Müller, Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, [Dresden, November 1808]. In: Reuß und Staengle, Bisher Unveröffentlichtes aus Adam Müllers Korrespondenz mit Rühle von Lilienstern (wie Anm. 12), S. 146.

auslagen nicht erstattet worden, so dass er sich genötigt sah, einen Privatkredit bei Reichenbach aufzunehmen, um seine Arbeit, vor allem Dienstreisen, finanzieren zu können. Erst nach Müllers Abberufung aus Leipzig konnte sich Metternich in dieser Angelegenheit bei Kaiser Franz für ihn verwenden, wie sein Wiener Schreiben an den Kaiser vom 15. Dezember 1827 zeigt.<sup>34</sup> Metternichs Bemühungen blieben jedoch erfolglos, wie Müllers Brief an ihn vom 1. Mai 1828 mit beiliegendem Gesuch Müllers an den Kaiser vom 2. Mai 1828 und Jakob Baxas Kommentar dazu belegen.<sup>35</sup>

Nach der ehrenvollen Liquidation seines Geschäfts im Jahr 1826 zogen Christian Wilhelm Reichenbach und seine Frau Christiane Auguste Wilhelmine (Minna), die einst sehr von Clemens Brentano verehrt worden war, nach Berlin. In der nordwestlichen Vorstadt Leipzigs hatte Reichenbach in einer 1814 von ihm erworbenen, schon zu diesem Zeitpunkt berühmten Gartenanlage logiert, in deren Besitz 1827 der mit Goethe befreundete Kaufmann, Gelehrte und Dichter Wilhelm Gerhard gelangte. Es handelt sich – welch merkwürdige Koinzidenz – um eben jenen Garten, in dessen Herrenhaus Wilhelm Traugott Krugs Witwe und Ex-Braut Heinrich von Kleists, Wilhelmine Krug, geborene von Zenge, zusammen mit ihrer unverheiratet gebliebenen Tochter Molly die zwei letzten Jahre ihres Lebens verbracht hat und in dem sie 1852 gestorben ist.

---

34 Vgl. Klemens Wenzel Lothar von Metternich, Vortrag an Kaiser Franz, Wien, 15. Dezember 1827. In: Baxa (Hg.), *Adam Müllers Lebenszeugnisse* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 891–893.

35 Vgl. Adam Müller, Brief an Klemens Wenzel Lothar von Metternich, Wien, 1. Mai 1828, mit beiliegendem Brief Adam Müllers an Kaiser Franz, Wien, 2. Mai 1828. In: Baxa (Hg.), *Adam Müllers Lebenszeugnisse* (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 932–935.



## Die von Hans Breker geschaffene Gedenktafel für Christoph Martin Wieland und Heinrich von Kleist 1943 Zur Vorgeschichte des Wielandmuseums in Oßmannstedt

Am 19. Juni 1943, kurz vor der Landung der Alliierten auf Sizilien, wurde am Wielandgut im beschaulichen Oßmannstedt bei Weimar eine Gedenktafel für Christoph Martin Wieland und Heinrich von Kleist enthüllt. Die Gedenktafel war ein Geschenk der Kleist-Gesellschaft, welche Kleist »zum Klassiker des nationalsozialistischen Deutschland« ausgerufen hatte.<sup>1</sup> Und sie war folgenreich für die Erhaltung des von baulichen Eingriffen bedrohten Oßmannstedter Gutshauses als »Wieland-Kleist-Gedächtnisstätte«.<sup>2</sup> Wenige Jahre später, 1953, wurde das Gutshaus Teil des Goethe-Nationalmuseums, nämlich im Rahmen der durch die DDR neu gegründeten Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (NFG),<sup>3</sup> welche hier 1956 erstmals ein kleines Museum eröffneten.<sup>4</sup> Dieses war freilich nicht Kleist gewidmet, sondern Wieland.<sup>5</sup>

Christoph Martin Wieland hatte hier von 1797 bis 1803 gelebt, der Sehnsucht nach dem Landleben folgend, und Oßmannstedt zu seinem ›Osmantinum‹ erklärt, nach dem Vorbild des Landgutes Sabinum, das Horaz von seinem Mäzen Maecenas

- 
- 1 Vgl. Marcus Gärtner, Stationen der Kleist-Rezeption nach 1933. In: Claudia Albert (Hg.), *Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller, Kleist, Hölderlin*, Stuttgart 1994, S. 77–84, hier S. 81. Vgl. außerdem Martin Maurach, »Betrachtungen über den Weltlauf«. Kleist 1933–1945, Berlin 2008, S. 112–128 sowie ders., Vom Kosmopolitismus zum Nationalismus? Der Freimaurer und Vorsitzende der Kleist-Gesellschaft 1933–1945, Georg Minde-Pouet, und das Kleist-Bild des Nationalsozialismus. In: *KJb* 2008/2009, 373–389. Sowie ders., Georg Minde-Pouet und die Kleist-Gesellschaft. Momentaufnahmen zwischen 1933 und 1945. In: *HKB* 25, 318–323.
  - 2 Wolfgang Wennig, Niederschrift. Betrifft: Rittergut Oßmannstedt, Wieland-Kleist-Gedächtnisstätte, Weimar, 24. November 1943. In: Nachlass Minde-Pouet/Sammlung Kleist, als Dauerleihgabe der Zentral- und Landesbibliothek Berlin im Kleist-Museum. Ein Durchschlag und weitere Papiere befinden sich im Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Heimatschutz, Nr. 1324/1. Vgl. auch den Anhang zum vorliegenden Beitrag.
  - 3 Vgl. die Verordnung vom 6. August 1953. In: Paul Kahl (Hg.), *Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar*, Bd. 2, Göttingen 2019, Dok. 1678.
  - 4 Vgl. das Exposé vom 12. Dezember 1955 (GSA 150/370) sowie die Materialien (GSA 150/673) im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar.
  - 5 Es folgten neue Dauerausstellungen in den Jahren 1983 und 2005, vgl. *Weimarer Klassikerstätten. Geschichte und Denkmalpflege*, bearb. von Jürgen Beyer und Jürgen Seifert, 2. Aufl., Bad Homburg und Leipzig 1997, S. 380–384 sowie Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma (Hg.), *Wielandgut Oßmannstedt*, 2. Aufl., Weimar 2008.

im ersten Jahrhundert vor Christus erhalten hatte.<sup>6</sup> Horaz war auf diese Weise wirtschaftlich unabhängig geworden, sein »Sabinum wird in den Episteln zur Chiffre gesellschaftlicher und geistiger Unabhängigkeit des Dichters«,<sup>7</sup> ein Umstand, der das Landgut des Horaz später für den Maler Jakob Philipp Hackert (»Zehn Aussichten von dem Landhause des Horaz«, 1780), aber auch für Wieland – und für Goethe – als Modell eines Ortes einer unabhängigen Künstlerexistenz erscheinen ließ, sei es am Hof in Neapel oder in Weimar.<sup>8</sup> Im Falle Wielands drückte sich diese Freiheit wiederum in der Förderung jüngerer Autoren aus; die Oßmannstedter Begegnung zwischen Wieland und Heinrich von Kleist war dabei die berühmteste und die folgenreichste, und sie hat Oßmannstedt gewissermaßen auch zu einem Kleist-Ort gemacht. Kleist war im Januar und Februar 1803 für ca. sechs Wochen in Oßmannstedt zu Besuch gewesen.<sup>9</sup> Seinen Oßmannstedter Vortrag des fragmentarischen »Robert Guiskard« – entweder im mittleren der drei heutigen Museumsräume oder vielleicht auch im Gartensaal – hat Kleist später gegenüber Wieland am 17. Dezember 1807 als den »stolzesten Augenblick« (DKV IV, 399) seines Lebens bezeichnet.

Die Gedenktafel für Wieland und Kleist wurde im Rahmen einer öffentlichen Feierlichkeit in Oßmannstedt enthüllt, welche Teil der letzten Tagung der Kleist-Gesellschaft vor Kriegsende war; diese fand in Weimar statt, als einem symbolischen Ort nationalsozialistischer Kulturpropaganda,<sup>10</sup> hatte allerdings insgesamt weniger als zwanzig Teilnehmer. In Weimar fanden zahlreiche kulturelle Propagandaveranstaltungen statt, auch während des Krieges. Der Nationalsozialismus inszenierte Kulturtradition und totalitären Staat als Einheit, da aus denselben Quellen schöpfend, und zwar ebenso bei der Eröffnung des Weimarer Goethe-Museums 1935 – des ersten Museumsneubaus des nationalsozialistischen Staates – wie bald darauf beispielsweise bei den »Großdeutschen« (oder »Europäischen«) »Dichtertreffen« in Weimar und auch anderen Veranstaltungen, darunter die Kriegseinsatztagung der Germanistik (1940) und die große Ausstellung der Hitlerjugend »Junges

---

6 Vgl. zum Gut in Oßmannstedt vor Wieland neben dem vorgenannten Titel Friedrich Menzel, Oßmannstedt. Gutshaus und Park. In: Goethe-Almanach auf das Jahr 1970 (1969), S. 293–308; zu Horaz vgl. Ernst A. Schmidt, Sabinum. Horaz und sein Landgut im Lizenzatal, Heidelberg 1997.

7 Schmidt, Sabinum (wie Anm. 6), S. 46.

8 Vgl. Schmidt, Sabinum (wie Anm. 6), S. 38–47.

9 Wichtigste Quellen dafür sind Kleists Brief an Wieland vom 17. Dezember 1807. In: Wielands Briefwechsel, Bd. 17, hg. von der Akademie der Wissenschaften durch Siegfried Scheibe, Berlin 2001, S. 291f. sowie Wielands Brief an Georg Christian Gottlob Wedekind vom 10. April 1804. In: Wielands Briefwechsel, Bd. 16, hg. von der Akademie der Wissenschaften durch Siegfried Scheibe, Berlin 1997, S. 282–286. Zur Einbeziehung Kleists in die Ausstellung vgl. Barbara Welz, Die Einbeziehung Heinrich von Kleists in die Wieland-Gedenkstätte Oßmannstedt, bearbeitet für die ständige Ausstellung in der Wieland-Gedenkstätte Oßmannstedt, Leipzig 1977 (Fachschulabschlussarbeit). Vgl. außerdem Manger und Reemtsma (Hg.), Wielandgut Oßmannstedt (wie Anm. 5), S. 66–69.

10 Vgl. Justus H. Ulbricht (Hg.), Klassikerstadt und Nationalsozialismus. Kultur und Politik in Weimar 1933 bis 1945, Weimar 2002.

Schaffen (1942), die beide im Goethe-Nationalmuseum stattfanden.<sup>11</sup> Die Kleist-Gesellschaft hatte sich unter ihrem Vorsitzenden Georg Minde-Pouet (1871–1950) ihrerseits früh und klar zu nationalsozialistischen Positionen bekannt.<sup>12</sup> Der Wortlaut der Tafel ist:

In diesem Hause hat  
Christ. Martin Wieland  
von 1797 bis 1803  
als Gutsherr gewohnt  
Hier ist im Winter 1803  
Heinrich von Kleist  
sein Gast gewesen  
Die Kleist-Gesellschaft 1943

Die wichtigste Quelle für die Oßmannstedter Feierlichkeit ist der Bericht der ›Thüringer Gauzeitung‹ vom 22. Juni 1943, der an Kleists Aufenthalt in Oßmannstedt erinnert.<sup>13</sup> Hiernach hat Hans Wahl, Direktor des Goethe-Nationalmuseums und des Goethe- und Schiller-Archivs sowie Vizepräsident der Goethe-Gesellschaft, es verstanden, »jene Wochen im Winter 1802 auf 1803 heraufzubeschwören. Im Namen seiner Institute und der literarischen Gesellschaften Weimars hieß er in launigen Worten die Kleist-Gesellschaft willkommen, die besonders der deutschen Jugend aus ihrem Arsenal die Waffen reichen will.«<sup>14</sup> Der Goethe-Gesellschaft gehörte auch Minde-Pouet an.<sup>15</sup> Die Ansprache zur Enthüllung der Tafel hielt der Weima-

<sup>11</sup> Vgl. Paul Kahl, *Die Erfindung des Dichterhauses. Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar. Eine Kulturgeschichte*, Göttingen 2015.

<sup>12</sup> Vgl. den Aufruf von Hans Severus Ziegler, *Weimar huldigt dem Dichter-Kämpfer Kleist. An alle ergeht Einladung zu den Kleist-Tagen in der Gauhauptstadt*. In: *Thüringer Gauzeitung*, 18. Juni 1943, S. 3. Vgl. zur Kleist-Gesellschaft in der NS-Zeit Gärtner, *Stationen der Kleist-Rezeption nach 1933* (wie Anm. 1); Kai-Uwe Scholz, »Deshalb machte ich von meinem Führerrecht Gebrauch, ganz alleine zu bestimmen«. Georg Minde-Pouet und die Kleist-Gesellschaft 1934–1945. In: *Beiträge zur Kleist-Forschung 1996*, S. 86–99 (erwähnt die Weimarer Tagung nur mit einem Satz). Vgl. außerdem Maurach, »Betrachtungen über den Weltlauf« (wie Anm. 1), S. 126 sowie ders., *Vom Kosmopolitismus zum Nationalismus?* (wie Anm. 1) und ders., *Georg Minde-Pouet und die Kleist-Gesellschaft* (wie Anm. 1).

<sup>13</sup> Vgl. W.[alter] J.[äger], *Weimars Bekenntnis zu Heinrich von Kleist. Veranstaltungen in Oßmannstedt, im Kreishaus, in der Weimarahalle und im Deutschen Nationaltheater*. In: *Thüringer Gauzeitung*, 22. Juni 1943, S. 3. Vgl. auch den Anhang zum vorliegenden Beitrag.

<sup>14</sup> Zu Wahls Wirken vgl. Franziska Bomski, Rüdiger Haufe und W. Daniel Wilson (Hg.), *Hans Wahl im Kontext. Weimarer Kultureliten im Nationalsozialismus*, Sonderheft *Publications of the English Goethe Society* 84 (2015), H. 3. Zur Geschichte der Goethe-Gesellschaft in der NS-Zeit vgl. W. Daniel Wilson, *Der faustische Pakt. Goethe und die Goethe-Gesellschaft im Dritten Reich*, München 2018, zur Tagung der Kleist-Gesellschaft S. 202.

<sup>15</sup> Anders als die Kleist-Gesellschaft konnte die Goethe-Gesellschaft allein wegen ihrer Größe während des Krieges keine Hauptversammlungen mehr abhalten, vgl. Hans Wahl



Abb. 1: Gedenktafel, gestiftet von der Kleist-Gesellschaft; Foto aus dem Jahr 1943, Nachlass Minde-Pouet/Sammlung Kleist, als Dauerleihgabe der Zentral- und Landesbibliothek Berlin im Kleist-Museum



Abb. 2: Eingangtür zum Gutshaus Oßmannstedt mit Gedenktafel; Foto aus dem Jahr 1943, Nachlass Minde-Pouet/Sammlung Kleist, als Dauerleihgabe der Zentral- und Landesbibliothek Berlin im Kleist-Museum

rer Archivar Max Hecker.<sup>16</sup> Der Gestalter der Tafel ist Hans Breker (1906–1993). Dies geht aus einem Briefwechsel zwischen Breker und Minde-Pouet, erhalten in Minde-Pouets Nachlass, hervor.<sup>17</sup> Hans Breker ist der jüngere Bruder des bekannteren Arno Breker und war 1942 Stipendiat der Villa Romana in Florenz. 1943 kam er nach Weimar, um »Monumentalplastiken für den Platz Adolf Hitler« (heute Jorge-Semprún-Platz) zu gestalten,<sup>18</sup> die allerdings nicht verwirklicht wurden. Näheres zu diesem Vorhaben ließ sich bislang nicht ermitteln. Bekannt ist nur, dass Arno Breker eine Prometheus-Skulptur für den Platz (Standort war vor der Halle der Volksgemeinschaft) geschaffen hatte, die auf Goethes gleichnamiges Gedicht Bezug nehmen sollte.<sup>19</sup> Wegen Überlastung konnte Arno Breker mehr als diese eine Skulptur für Weimar nicht verwirklichen.<sup>20</sup> Ob dann Hans Breker einen entsprechenden

---

an Otto Kähler, 28. Juni 1943. In: GSA 149/193, Bl. 157: »Bei dem Begrüßungsabend der Kleist-Gesellschaft ist ausser dem nicht vollständigen Vorstand nur ein Mitglied erschienen, bei der Tagung selbst etwa ein Dutzend. Man hatte wohl auch mit kaum mehr als 40 Teilnehmern gerechnet. Eine solche Zusammenkunft ist keine Tagung, wenn aber bei der Goethe-Gesellschaft 500–600 Leute kommen, so ist das verkehrsmässig [sic], unterbringungsmässig und ernährungsmässig nicht durchführbar«. Vgl. außerdem Hans Wahl an Otto Kähler, 14. Juli 1943 (GSA 149/193, Bl. 155); ein Schreiben, in welchem Wahl erläutert, weshalb die Goethe-Gesellschaft nicht habe tagen können und weshalb die Versammlung der Kleist-Gesellschaft als Ausnahme anzusehen sei: Anton Kippenberg, der Präsident der Goethe-Gesellschaft, »hat sich überzeugen müssen, daß es technisch völlig unmöglich wäre, und gewesen wäre, seit 1940 in Weimar eine Pfingsttagung abzuhalten, ganz abgesehen davon, daß diese zweimal untersagt worden ist und zwar nicht etwa als Tagung der Goethe-Gesellschaft, sondern überhaupt als Tagung. [...] Im übrigen besteht ein allgemeines Verbot zur Abhaltung von Tagungen auch in diesem Jahre, soweit diese Tagungen nicht das Reich selbst veranlaßt. Wenn man die Kleist-Gesellschaft als eine Ausnahme ansehen will – und das kann man – und, da, wie Sie wissen, auch die Shakespeare-Gesellschaft nicht tagen durfte, so muß man dazu wissen, daß diese Veranstaltung ausschließlich unter Fühlungnahme mit Stellen der Partei aufgezogen worden ist, ja daß die Hauptaktion bei ihr die Rede des Kulturdezernenten der Reichsjugendführung Cerff gewesen ist.« Auf beide Schreiben hat mich freundlicherweise W. Daniel Wilson hingewiesen.

- 16 Vgl. Max Hecker, Wieland und Kleist in Oßmannstedt. In: Thüringer Heimatgrüße Nr. 26/27, Mai/Juni 1944, S. 4–10 sowie J.[äger], Weimars Bekenntnis (wie Anm. 13).
- 17 Der Briefwechsel befindet sich im Nachlass Minde-Pouet/Sammlung Kleist, als Dauerleihgabe der Stiftung Zentral- und Landesbibliothek Berlin im Kleist-Museum, Frankfurt (Oder). Freundlicher Dank gilt Grit Wellmer, Kleist-Museum, Frankfurt (Oder), für Auskunft und Bereitstellung. Fortan zitiert unter Angabe des Briefdatums im Fließtext.
- 18 Dies geht aus Hans Brekers Schreiben an Minde-Pouet vom 9. November 1943 hervor. Die Breker gewidmete Internetseite erwähnt diesen Umstand nicht, sondern begründet den Umzug von Düsseldorf nach Weimar nur damit, dass er in Düsseldorf ausgebombt worden sei, vgl. <https://www.hans-breker.de> (13.03.2020). In allen Fragebögen und Lebensläufen der Zeit nach 1945, soweit sie im Landesarchiv Thüringen in Weimar vorhanden sind, wird ein Grund für die Übersiedlung nach Weimar ausgespart.
- 19 Vgl. Hermann Giesler, Ein anderer Hitler. Bericht seines Architekten Hermann Giesler. Erlebnisse, Gespräche, Reflexionen, 7. Aufl., Stegen am Ammersee 2005, S. 122, 292f.
- 20 Vgl. die Abbildung in Giesler, Ein anderer Hitler (wie Anm. 19), zwischen S. 128 und 129.

Auftrag übernehmen sollte, ist denkbar, aber bislang nicht zu belegen.<sup>21</sup> Laut ›Gauzeitung‹ hatte Hans Breker mit der Oßmannstedter Tafel »ein würdiges und schlichtes Erinnerungsmal geschaffen, das nun vor den Mitgliedern und Gästen der Gesellschaft und der Jugend des Dorfes enthüllt werden konnte und dann in die Obhut der Partei gegeben wurde.«<sup>22</sup>

Im Rahmen der Veranstaltung wurden Kleist und sein Wirken, gängigen Mustern der nationalsozialistischen Instrumentalisierung folgend, auf die Gegenwart bezogen: »Wie sein Kampf, so geht auch der unsere um die Totalität des Seins.«<sup>23</sup> Am Abend folgte in Weimar Georg Minde-Pouets Vortrag »Goethe und Kleist«.<sup>24</sup> Am folgenden Tag »grüßte die Partei die Kleist-Gesellschaft in der öffentlichen Kundgebung für Volk und Jugend in der Weimarahalle«, eine Festansprache von Karl Cerff von der Reichsjugendführung hob Kleist »als einen der leidenschaftlichste[n] Kämpfer um Deutschland« nochmals hervor.<sup>25</sup> Im Goethe- und Schiller-Archiv – »wo die ›Krondiamanten des deutschen Geistes‹ ruhen« – veranstaltete Hans Wahl eine kleine Ausstellung zu Kleist,<sup>26</sup> das Deutsche Nationaltheater spielte ›Prinz Friedrich von Homburg‹.<sup>27</sup>

Wie war es zu dem Vorhaben einer Gedenktafel gekommen? Der früheste Hinweis ist ein Schreiben Minde-Pouets an Hans Breker vom 21. März 1943, mit welchem er diesem einen Text für die Tafel vorschlägt (der ursprüngliche Wortlaut

---

21 Hans Breker blieb nach dem Krieg zunächst in Weimar und war unter dem Künstlerpseudonym Marcas, wenig später als Hans van Breek, von 1945 an für einige Jahre an der Weimarer Bauhochschule tätig, ab 1949 als Professor für Plastik, ehe er nach Düsseldorf zurückkehrte. Das Landesarchiv Thüringen verwahrt eine Personalakte zu Hans Breker mit einem Entnazifizierungsbogen vom 25. Oktober 1945, vgl. Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Personalakten aus dem Bereich Volksbildung Nr. 3186 (Personalakte Hans Breker), Bl. 2f.; zum Künstlerpseudonym Marcas vgl. eine Bescheinigung des Direktors der Staatlichen Hochschule für Baukunst und bildende Kunst Hermann Henselmann vom 14. November 1945, Bl. 12: »Es soll durch diese Änderung jegliche Erinnerung an die Tätigkeit des faschistischen Bildhauers Arno Breker unterbleiben«. Die Namensänderung von Marcas in van Breek war Brekers eigener Wunsch. In einer »Fachlichen Beurteilung« im Rahmen einer nicht namentlich unterzeichneten Übersicht über Brekers Wirken vom 19. Juli 1948 heißt es: »Breker gehört zu den besten Bildhauern seiner Generation. Während des Nazismus hat er, trotzdem sein Bruder zu den hervorragendsten Bildhauern des Nazismus gehörte, niemals ein Amt oder eine Stellung bekleidet, so daß keine Bedenken bestanden, ihn auf Grund seines hohen fachlichen Könnens zu verwenden. Er hat sich in den letzten Jahren durch die Schaffung von Bildnisbüsten des demokratischen Lebens (Karl Marx, Thomas Münzer) hervorgetan. Die Bildnisbüste von Karl Marx ist der Akademie in Moskau zum Geschenk gemacht worden« (Bl. 33).

22 Thüringer Gauzeitung, 22. Juni 1943 (wie Anm. 13). Vgl. auch den Anhang zum vorliegenden Beitrag.

23 Thüringer Gauzeitung, 22. Juni 1943 (wie Anm. 13).

24 Vgl. Thüringer Gauzeitung, 22. Juni 1943 (wie Anm. 13). Text der Ansprache nicht ermittelt.

25 Thüringer Gauzeitung, 22. Juni 1943 (wie Anm. 13).

26 Thüringer Gauzeitung, 22. Juni 1943 (wie Anm. 13).

27 Walter Jäger, Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«. Neueinstudierung im Deutschen Nationaltheater in Weimar. In: Thüringer Gauzeitung, 22. Juni 1943, S. 3.

war gewesen: »In diesem Hause hat /Heinrich von Kleist /als Gast /Christoph Martin Wielands /Januar und Februar 1803 gewohnt« und um einen Kostenvoranschlag bittet, »da die Mittel von der Stadt Frankfurt (Oder) genehmigt werden müssen, bevor der Auftrag für die Tafel endgültig erteilt werden kann«. Dies gestaltete sich nicht so einfach, »da in der Materialbeschaffung große Schwierigkeiten aufgetaucht sind. (Die meisten Steinbrüche sind bereits geschlossen.)« (Breker an Minde-Pouet, 19. April 1943). Die weitere, mündliche Abstimmung mit Breker lag dann in den Händen von Max Hecker, der ortsansässig war (vgl. den Entwurf des Schreibens von Minde-Pouet an Breker vom 26. April 1943). Minde-Pouet gab ihm zur Gestaltung der Tafel »Vollmacht für jede Abänderung« (Minde-Pouet an Hecker, 21. März 1943). Gleichwohl stammte der Anstoß, die Tafel »zugleich zu einer Erinnerungstafel an Wieland zu machen«, von Minde-Pouet und von der Kleist-Gesellschaft (Minde-Pouet an Hecker, 11. April 1943, mit einem Vorschlag für den Wortlaut, der schon weitgehend der tatsächlichen Ausführung entspricht). Dies führte dazu, dass auch ein Vertreter des Wieland-Museums in Biberach eingeladen wurde, denn die »Anbringung einer Gedenktafel an Kleists Aufenthalt bei Wieland in Ossmannstedt im Winter 1803 an Wielands Gutshaus soll zugleich eine Ehrung für Wieland sein, für die sein Grab und die Gräber seiner Gattin und der Sophie Brentano neu hergerichtet und geschmückt werden« (Minde-Pouet an die Leitung des Wieland-Museums in Biberach, 6. Juni 1943).<sup>28</sup>

Dem Weimarer Vorbereitungsausschuss für die Tagung gehörte auch Hans Severus Ziegler an, durch welchen die NSDAP bei den Vorbereitungen vertreten war (vgl. Minde-Pouet an Hecker, 26. April 1943). Die Tafel wurde in Anwesenheit des Künstlers enthüllt und fand allgemeine »Anerkennung«; sie kostete 1.000 Reichsmark; davon entfielen 380,50 Mark auf das eigentliche Honorar, der größere Rest auf das Material, wetterbeständiger, »deutschgelber« Jurakalkstein (vgl. Minde-Pouet an Breker, 6. Juli 1943).<sup>29</sup> Aus den sich anschließenden Briefwechseln geht hervor, die Weimarer Tage hätten, so Minde-Pouet am 5. Juli 1943 an Hecker, »die schönsten Eindrücke hinterlassen«. Am 5. September 1943 schreibt er an denselben, seine Wohnung sei bei einem Bombenangriff auf Berlin »unbewohnbar geworden«. Das vorgesehene Kleist-Jahrbuch, das über die Hauptversammlung in Weimar hätte berichten sollen, ist nicht mehr erschienen, offenbar aus Papierknappheit und obwohl die NSDAP »sogar von sich aus« das Papier »als unbedingt notwendig angefordert« habe, wie Minde-Pouet am 18. Dezember 1943 an Hecker berichtet. Es folgt in demselben Brief eine ausführliche Schilderung der Zerstörung Berlins.

Gleichwohl stammt auch der Anstoß zur Bewahrung und Musealisierung des Gutshauses in Oßmannstedt aus dem Jahr 1943, in welchem das Haus durch die Anbringung der Gedenktafel zu einer »Wieland-Kleist-Gedenkstätte« geworden ist. Wie die bisher angeführten Schriftstücke befinden sich auch hier wesentliche Dokumente im Nachlass Minde-Pouets und auch im Landesarchiv Thüringen in Weimar. Im ersteren befindet sich ein ausführliches Schreiben von Wolfgang Wennig vom

<sup>28</sup> Vgl. auch Minde-Pouet an Hecker, 26. April 1943. Museumsleiter Eugen Schelle war in Oßmannstedt anwesend.

<sup>29</sup> Vgl. auch Minde-Pouet an den Bildhauer Karl Wenke, 14. Juli 1943.

Weimarer Landesamt für Denkmalpflege vom 10. November 1943 an Minde-Pouet. Wennig weist auf den Gartensaal hin, in welchem »nach der Überlieferung Heinrich von Kleist seinem Gastgeber Wieland Szenen aus ›Robert Guiscard‹ am Marmorkamin vorgelesen haben soll. Dieser Saal dürfte also in gleicher Weise als Wieland- und Kleistgedächtnisstätte gelten«. Der Saal diene freilich zurzeit »in unwürdiger Weise als Hühnerstall«, während von der »Inneneinrichtung der Wielandzeit« nichts erhalten geblieben sei: »Allein der Rokoko-Kamin an der Ostwand des Saals, eine gute bildhauerische Arbeit aus rötlichem italienischen Marmor, ist noch tadellos erhalten.« Der gegenwärtige Besitzer plane nun einen »Ausbau dieses Saals zu Wohnzwecken für Landarbeiter«. Damit wäre aber der jetzige Saal »zerstört, der bisher mitsamt dem Kamin, wenn auch in schlechtem Zustand und ohne Ausstattung, erhalten war und vielleicht noch einmal als Gedächtnisstätte eingerichtet werden könnte«. Deshalb frage er, Wennig, einer Aufforderung des thüringischen Innenministeriums folgend, bei Minde-Pouet an, ob »die Möglichkeit oder Absicht [bestehe], diese Kleist-Gedächtnisstätte später einmal wieder herzurichten – etwa mit Mitteln der Kleistgesellschaft«. Minde-Pouet antwortete umgehend schon am 15. November und sagte zu: »Unsere Gesellschaft wird zur Abwendung des barbarischen Planes [gemeint: zum Umbau des Gartensaals] jede Unterstützung und Hilfe leisten, die sie zu leisten vermag.«<sup>30</sup>

Es folgte ein Gutachten Wennigs, das den Umbau des Gartensaals verhindern sollte.<sup>31</sup> »Die völlige Instandsetzung der ganzen Anlage«, so Wennig an Minde-Pouet am 25. November 1943, sei »eine Aufgabe, deren Durchführung für günstigere Zeiten aufgehoben werden muß«. Am 30. November wurde der Landrat von Weimar durch das Büro des Reichsstatthalters angewiesen, den Umbau des Gartensaals für Wohnzwecke zu unterbinden. Der Saal, so laut abschriftlich erhaltener Anweisung, »mag während der durch den Krieg hervorgerufenen Raumnot zu anderen Zwecken – Lagerung von Vorräten oder dergl. – verwendet werden, die seiner künftigen Instandsetzung als Gedächtnisstätte nicht im Wege stehen. Nach Kriegsende bitte ich mit geeigneten Vorschlägen zur Herrichtung des Gartensaales zu einer Wieland-Kleist-Gedächtnisstätte an mich heranzutreten.«<sup>32</sup> Die Erfolgsmeldung an Minde-Pouet kam am 20. Dezember 1943. Wennig teilte Minde-Pouet mit, »daß der Herr Reichsstatthalter [Fritz Sauckel] auf meine gutachtliche Äußerung hin das Bauvorhaben des Gutsbesitzers Bley untersagt und angeordnet hat, daß die Wieland-Kleist-Gedächtnisstätte in dem Gartensaal nach dem Krieg in Ordnung gebracht werden soll. Mit der Unterstützung der Kleist-Gesellschaft kann ich dann wohl rechnen? Ihre Stellungnahme ist gewiß für die Entscheidung des Herrn Reichsstatthalters von Bedeutung gewesen.« Gleichwohl ist der Marmorkamin an der östlichen Schmalseite des Saales nicht erhalten – er stammte auch nicht aus der Wielandzeit, sondern aus dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts<sup>33</sup> – und musste weichen, als 1946,

30 Vgl. das Original in Landesarchiv Thüringen (wie Anm. 2).

31 Vgl. Anm. 2.

32 Schreiben vom 30. November 1943. In: Landesarchiv Thüringen (wie Anm. 2).

33 Freundliche Mitteilung der Bauabteilung der Klassik Stiftung Weimar vom 26. August 2019.

nach der Enteignung, der Gartensaal als Speiseraum der Oßmannstedter Schule umgenutzt wurde.<sup>34</sup> Die eigentliche Musealisierungsgeschichte beginnt mit der Gründung der NFG 1953: Wielands Osmantinum, ›Chiffre gesellschaftlicher und geistiger Unabhängigkeit des Dichters‹,<sup>35</sup> wurde auch im Sozialismus erinnerungskulturell eingeeht.<sup>36</sup> Hans Brekers Gedenktafel für Wieland und Kleist blieb zwar erhalten und befindet sich bis heute an Ort und Stelle. Ihre Stiftung unter nationalsozialistischen Bedingungen musste dafür ausgeblendet werden.

## Anhang

*W.[alter] J.[äger]: Weimars Bekenntnis zu Heinrich von Kleist. Veranstaltungen in Oßmannstedt, im Kreishaus, in der Weimarahalle und im Deutschen Nationaltheater. In: Thüringer Gauzeitung, 22. Juni 1943, S. 3.*

Die Kleist-Gesellschaft hatte ihre Mitglieder zu einer dreitägigen Veranstaltung nach Weimar eingeladen, der Stadt, die seit 150 Jahren ein Kraftquell deutscher Kultur ist, in der Gauleiter [Fritz] Sauckel, die Minister [Wilhelm] Frick und [Willy] Marschler die Schmach von 1918 für Thüringen auslöschten, der Stadt, in der sich die Jugend trifft, in der sich alte und neue Dichtergenerationen die Hände reichen, sie alle, um Wege zur Stärkung der deutschen Seele zu gewinnen.

Gauamtsleiter Bürgermeister Thomas gab am Begrüßungsabend diesen Rückblick und überbrachte die Grüße des Gauleiters, des Oberbürgermeisters und des Generalintendanten des Deutschen Nationaltheaters, die dienstlich verhindert waren. In herzlichen Worten gedachte er des Dichters; denn auch Heinrich von Kleist fühlte sich nach Weimar hingezogen. Hier traf er mit Wieland zusammen. Nicht aber wissen wir, ob er auch Begegnungen mit Goethe und Schiller hatte. Wir wissen nicht einmal, wo er in Weimar gewohnt hat. Wir wissen nur, daß er schlecht untergebracht war, so daß Wieland ihn auf sein Gut nach Oßmannstedt einlud. Professor Wahl, der Direktor der klassischen Stätten, verstand es, jene Wochen im Winter 1802 auf 1803 heraufzubeschwören. Im Namen seiner Institute und der literarischen Gesellschaften Weimars hieß er in launigen Worten die Kleist-Gesellschaft willkommen, die besonders der deutschen Jugend aus ihrem Arsenal die Waffen reichen will.

In Oßmannstedt. Friedlich liegt das Dorf, verwunschen beinahe der alte Park jenes Gutshofes, dessen Besitzer Wieland von 1797 bis 1803 war. Hier fand der ruhe-

---

34 Freundliche Mitteilung der Bauabteilung der Klassik Stiftung Weimar vom 20. August 2019.

35 In Anlehnung an Ernst A. Schmidts Überlegung zu Horaz' Landgut Sabinum, vgl. Schmidt, Sabinum (wie Anm. 6).

36 Ein Forschungsprojekt zur Geschichte der NFG, also der »klassischen Stätten« in der Zeit der DDR, befindet sich in Vorbereitung. Vgl. bislang nur Lothar Ehrlich (Hg.), »Forschen und Bilden«. Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar 1953–1991, Köln, Weimar und Wien 2005.

lose Kleist für wenige Wochen ein Asyl. In wunderschöner, herzlicher und wissensreicher Weise zauberte Professor Dr. Max Hecker jene Zeit herauf und schilderte die gastliche Stätte für den Umgetriebenen, den Gegensatz zu dem friedlichen Wieland, dessen heitere Genügsamkeit das Walten seiner drei Töchter, die unerwiderte Liebe der jüngsten, Luise, zu Kleist. Lange hat es gewährt, bis man sich der Ehrenpflicht entsann, zum Gedenken an Kleists Aufenthalt in Oßmannstedt eine Tafel über dem Haustor anzubringen, durch das die Dichter geschritten sind. Der Bildhauer Hans Breker hat ein würdiges und schlichtes Erinnerungsmal geschaffen, das nun vor den Mitgliedern und Gästen der Gesellschaft und der Jugend des Dorfes enthüllt werden konnte und dann in die Obhut der Partei gegeben wurde. Die Inschrift lautet: »In diesem Hause hat Christ. Martin Wieland von 1797 bis 1803 als Gutsherr gewohnt. Hier ist im Winter 1803 Heinrich von Kleist sein Gast gewesen. Die Kleist-Gesellschaft 1943.« Kreisabschnittsleiter Klughammer dankte mit Worten, die sich der Wichtigkeit der Gabe bewußt waren. Er gelobte auch, die Gräber Wielands, seiner Frau und Sophie Brentanos, die in Oßmannstedt gestorben ist, in Pflege zu nehmen. Man schritt dann zu den Stätten, mitten im Park und an der Ilm gelegen, und verweilte vor ihnen in stillem Gedenken. Nun schmückt der Kranz der Kleist-Gesellschaft das dreifache Grab.

Goethe und Kleist. Im Kreishaus hielt am Abend der Vorsitzende, Professor Dr. Georg Minde-Pouet einen Vortrag über »Goethe und Kleist«. Zuvor wies der stellvertretende Vorsitzende, Professor Dr. [Hans] Pyritz, darauf hin, daß wir uns nicht auf Kleist einzustimmen brauchten. Er ist uns vielmehr nahe. Wie sein Kampf, so geht auch der unsere um die Totalität des Seins. Es war tragisch, daß Goethe den Dichter abwies; erst das Pantheon des Geistes hat sie vereinigt. Kein sinnvollerer Thema gebe es für Weimar, als das, zu dem Professor Minde-Pouet dann das Wort ergriff. Nach der eingehenden Schilderung der literarischen und persönlichen Situation fand Minde-Pouet als einzige Erklärung der Goetheschen Haltung die völlig gegensätzliche Welt- und Kunstanschauung der beiden. Kleists Gefühl ist eine ungehemmte Urkraft; es ist der Gegensatz, wie Nietzsche es ausgesprochen hat, des Apollinischen zum Dionysischen. Was Goethe und Weimar als das damalige Vorbild des gesamten geistigen Lebens guthießen, das war alles andere als kleistisch. Von der »Iphigenie« gab es keine Brücke zur »Penthesilea«. Kleist gemahnte Goethe an seine eigene Jugend, die er glaubte überwunden zu haben, und die er zurückwies, um nicht selbst und sein Werk, beides in schwerstem Kampfe erworben, wieder zu gefährden. Er handelte aus einer Art geistiger Notwehr. Im übrigen mag Goethes Abneigung gegen Kleist nach Ansicht des Vortragenden, der mit seinen Ausführungen außerordentlich aufklärend und überzeugend wirkte, auf geheime und ganz persönliche Gründe zurückzuführen sein.

Kundgebung für Volk und Jugend. Am Sonntagvormittag grüßte die Partei die Kleist-Gesellschaft in der öffentlichen Kundgebung für Volk und Jugend in der Weimarahalle. Sinnvoll umrahmt von klassischen Klängen Pfitzners und Beethovens, dargebracht von der Weimarischen Staatskapelle unter Generalmusikdirektor [Paul] Sixt, hielt SS-Oberführer Karl Cerff, Leiter des Hauptkulturamtes der Reichspropagandaleitung der NSDAP und des NS-Volkskulturwerkes, die Festansprache. Er schilderte Kleist als einen der leidenschaftlichsten Kämpfer um Deutschland, der die Worte sprach: »Man muß immer sein ganzes Gewicht in die Schale der

Zeit werfen.«<sup>37</sup> Er kündete vom dunklen und problematischen Kleist, der wie wir Heutigen Klippen und Gefahren bestehen mußte. Sein Leben war bestimmt vom Widerstreit zwischen Gefühl und Gesetz, der auch uns immer wieder zu schaffen macht. Im »Prinzen von Homburg« ist ihm die Lösung dieses Widerstreites gelungen. Mit diesem Schauspiel gab er dem preußischen Soldaten das deutsche Herz. Er ist der Dichter des echten Gefühls. Er ist uns Ansporn, jede Krise durchzustehen. Die Welt des persönlichen Gefühls und des überpersönlichen Gesetzes muß freiwillig anerkannt werden. So allein gelangen wir zum innerlich freien Gehorsam.

Diese Welt erlebten wir am Abend im Deutschen Nationaltheater. Es wird an anderer Stelle darüber berichtet. Doch nicht unerwähnt darf zum Schluß eine kleine intime Veranstaltung bleiben, zu der Professor Hecker ins Goethe- und Schiller-Archiv geladen hatte. Hier, wo die »Krondiamanten des deutschen Geistes« ruhen, war nicht nur eine kleine Kleist-Ausstellung aufgebaut, sondern der Hausherr sprach in seiner anmutigen, humor- und geistvollen Art von seiner Arbeit und den Werten der Dichterhandschriften. Die Plauderei war ein kleines Juwel im Ring der Veranstaltungen, die lange nachwirken werden in allen, die ihnen beiwohnten.

*Wolfgang Wennig, Thüringisches Landesamt für Denkmalspflege und Heimatschutz  
Weimar: Niederschrift. Betrifft: Rittergut Oßmannstedt, Wieland-Kleist-Gedächtnis-  
stätte, Weimar, 24. November 1943*<sup>38</sup>

Am 8. November 1943 besichtigte ich gemeinsam mit Herrn Regierungsbaumeister Weiße von der Thür. Landesplanung die Wieland-Kleist-Gedächtnisstätte im Rittergut zu Oßmannstedt.

Es war in erster Linie zu klären, ob dem Antrag des Gutsbesitzers Bley auf Einbau von Landarbeiterwohnungen in den sogenannten Gartensaal entsprochen werden kann.

Der Gartensaal ist das gesamte Innere der an den westlichen Wohnflügel nach Südwesten hin anschließenden alten Orangerie. Er hat bereits zur Wielandzeit und bis vor wenigen Jahren als Wohnraum und zu geselligen Zwecken gedient. Es ist ein etwa 15 m langer und 4 m breiter Raum mit nach Süden gerichteten, großen, bis zum Fußboden durchgehenden Fenstern in gleichmäßigen Abständen. An der östlichen Schmalseite befindet sich noch ein sehr schön gearbeiteter und wohl erhaltener Rokoko-Kamin aus italienischem rötlichen Marmor. Vor ihm pflegte sich die Familie zu versammeln, hier las Kleist bei seinem Besuch seinem Gastgeber Wieland Szenen aus seinem dramatischen Fragment »Robert Guiscard« vor.

Der Innenraum als solcher und der Kamin ist alles, was hier noch an dieses literarische Ereignis erinnert. Es fehlt jegliches Einrichtungsstück an Möbeln, Bildern, Gobelins usw. Die Decke des Raumes zeigt an der Kehle spärliche ornamentale Malerei des späteren neunzehnten Jahrhunderts. Der Fußboden und die erst in

---

37 Das Originalzitat stammt aus dem Brief Kleists an Heinrich Joseph von Collin vom 20. April 1809 und lautet: »Ich auch finde, man muß sich mit seinem ganzen Gewicht, so schwer oder leicht es sein mag, in die Waage der Zeit werfen« (DKV IV, 431).

38 Vgl. Anm. 2.

diesem Jahrhundert eingebaute Wandvertäfelung sind äußerst schadhaft. Der Saal dient zur Zeit als Hühnerstall des Herrn Bley.

Trotz alledem hat der Gartensaal für die Geschichte des deutschen Geisteslebens eine so große Bedeutung, daß seine fernere Erhaltung geboten ist, wobei selbstverständlich der gegenwärtigen unwürdigen Verwendung so bald wie irgend möglich ein Ende bereitet werden muß. Ebenso ist Instandsetzung, Möblierung und fernere Pflege unerlässlich. Auch der Präsident der Kleist-Gesellschaft, die erst in diesem Jahre in Oßmannstedt tagte, Herr Professor Dr. Minde-Pouet in Berlin, erklärte sich auf Befragen als äußerst interessiert an der Erhaltung dieser Erinnerungsstätte und versprach jede Unterstützung. Näheres ist aus der beigelegten Abschrift seines Schreibens zu entnehmen.

Wenn der von Bley beantragte Ausbau erfolgen sollte, wird eine spätere Instandsetzung nicht mehr möglich sein. Die Fenster müßten in ihren unteren Teilen vermauert werden, der Kamin wäre zu versetzen, der Fußboden würde gehoben und Öfen und Schornsteine müßten eingebaut werden. Ich halte es deshalb für unbedingt geboten, daß der Umbau unterbleibt. An eine Instandsetzung wird man freilich zur Zeit noch nicht denken können, sie ist aber nach dem Krieg anzustreben mit Unterstützung aller daran interessierten Stellen im Sinne des Schreibens von Herrn Dr. Minde-Pouet. Von der Kleist-Gedächtnis-Gesellschaft [sic] dürfte wohl eine besonders tätige Mitarbeit zu erhoffen sein.

Bei dieser Instandsetzung wäre[n] auch der einheitliche und denkmalpflegerischen Forderungen entsprechende Neuputz der beiden Wohnflügel, der Farbanstrich des Putzes und der Fensterläden im Geschmack der Wielandzeit, ferner die Instandsetzung des sehr originellen, leider stark verfallenen barocken »Wasserkastell« im Hof und der das Grundstück nach der Straße hin abschließenden Mauer mit dem alten Holztor und den Staketten durchzuführen. Das besonders bemerkenswerte achteckige romanische Taufbecken,<sup>39</sup> das nicht aus dem Ort, sondern nach dem Inventar der Thür. Bau- und Kunstdenkmäler aus der Dorfkirche von Groß- oder Kleinhettstedt bei Stadtilm oder aus der romanischen Klosterkirche Thalbürgel stammt und als Blumenkübel einem langsamen Verfall entgegengeht, müßte in einem Innenraum Aufstellung finden, vielleicht in dem Heimatmuseum in Arnstadt oder Jena (nach vorheriger Feststellung der Herkunft), wenn es [berichtigt aus: er] nicht wieder in die Kirche, zu der es [berichtigt aus: er] gehört, gebracht werden kann.

Endlich teile ich bei dieser Gelegenheit mit, daß die Grabstätte Wielands, seiner Frau und der Sophie Brentano im Oßmannstedter Park, die nunmehr von der Kreisleitung der NSDAP. hergerichtet und in Obhut genommen ist, neue Beschädigungen aufweist. So ist das Gitter an mehreren Stellen beschädigt, vor allem aber hat der Grabstein in der Mitte der Anlage an verschiedenen Stellen Schaden erlitten. Da hier wohl nur Jugendliche als Täter in Frage kommen und da wegen der Abgelegenheit der Grabstätte eine dauernde Aufsicht unmöglich ist, dürfte es vielleicht angebracht sein, die Jugendlichen in Schule und HJ. immer wieder über die Bedeutung der Erinnerungs- und Grabstätte aufzuklären und sie in wirksamer und nachdrücklicher Weise auf die Verwerflichkeit derartiger Beschädigungen hinzuweisen.

---

39 Im Depot der Klassik Stiftung Weimar erhalten, Inv.-Nr. 770-220.

# REZENSIONEN



Katharina Döderlein, Die Diskrepanz zwischen Recht und Rechtsgefühl in der Literatur. Ein dramatischer Dualismus von Heinrich von Kleist bis Martin Walser, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, 339 S. Sowie: Florian Schmidt, Der Sieg des Rechtsgefühls. Subjektivierung und Selbstgenuss bei Foucault, Rousseau, Kleist und in der Juryliteratur. In: Sigrid G. Köhler u.a. (Hg.), Recht Fühlen, Paderborn: Fink 2017, S. 43–62. – *Besprochen von Bernd Fischer*

Katharina Döderlein untersucht in ihrer Heidelberger Dissertation anhand von fünf Prosatexten die Diskrepanz zwischen Recht und Rechtsgefühl. Historische und systematische Bedeutungspotenziale von Recht, Gefühl und Rechtsgefühl sind in der juristischen Praxis und zumal in fiktiven Welten kontextabhängig und auf komplizierte Weise miteinander verschränkt. Döderlein setzt diesem Befund ein kenntnisreiches Theoriekapitel entgegen, in dem sie die Bedeutungsbreite der drei Begriffe in einschlägigen Disziplinen diskutiert. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass das Rechtsgefühl als ein dialektisches Gefühl aufzufassen sei. Dialektik dient hier einerseits als Oberbegriff für ein Konglomerat von wechselseitigen Beziehungen, Entwicklungen und Widersprüchlichkeiten, zeichnet sich im weiteren Verlauf der Arbeit aber auch durch eine teleologische Struktur aus. Für mein Empfinden wären zusätzlich Überlegungen zu historischen Markierungen von rechtsphilosophischen Ansätzen für die Interpretation der einzelnen Texte hilfreich gewesen. Literaturmethodisch stellt sich die Diskrepanz zwischen Recht und Rechtsgefühl für Döderlein auch in der Prosa als ›dramatischer Dualismus‹ dar, was ihr ermöglicht, die Textanalysen mit Begriffen der Aristotelischen Tragödientheorie zu strukturieren.

Heinrich von Kleists ›Michael Kohlhaas‹ dient Döderlein als historischer Anfangs- und interpretativer Ausgangspunkt ihrer Thematik, und als ›Schlüsselwerk‹ dominiert die Erzählung auch das Resümee am Ende des Buches. Döderleins detaillierte Lektüre folgt dem Handlungsablauf und berücksichtigt aus dem Zenterngewicht der Forschungsliteratur hauptsächlich Arbeiten, die sich explizit mit der Rechtsproblematik auseinandersetzen. Denen ist nicht immer viel hinzuzufügen, sodass sich bisweilen der Eindruck einstellt, als hänge die Autorin sich zuungunsten einer eigenständigen Stimme von Forschungsposition zu Forschungsposition. Dabei kommen einige der im theoretischen Vorbau des Buches angedeuteten potenziellen Kontexte von Recht und Rechtsgefühl zu kurz oder bleiben außen vor – hinsichtlich der Psychologie z.B. der Stellenwert, den Kleists Erzählung für die psychoanalytische Analyse des Narzissmus einnimmt; hinsichtlich der Politik, z.B. die spektakuläre (auch erotisch aufgeladene) Präsenz des narzisstischen Terrors, der in Kleists radikalen Bildern aus dem Arsenal der Bauernkriege und der Napoleonischen Kriege einen langen Schatten bis ins 20. Jahrhundert wirft; hinsichtlich der Berücksichtigung von Adam Müller u.a. dessen eigenwilliger Versuch, Gesellschaftlichkeit als permanenten Kriegszustand von Recht und Gegenrecht zu begreifen, den die Gerichte zugunsten staatlicher Innovationen zu lenken haben; hinsichtlich der richtig beobachteten Nähe von Recht und Rache, dass Kleists ›romantische‹ Lösung in der Zigeunerepisode die provokative Deutungsmöglichkeit eröffnet, dass Elisabeth ihm aus dem Reich des Wunderbaren im Nachhinein Recht gibt und seinem Rachebedürfnis Raum verschafft; hinsichtlich der gut herausgearbeiteten politischen Brisanz des Gesell-

schaftsvertrags in der Lutherepisode Bezüge zu rechtsphilosophischen Diskursen um 1800. Man kann nicht alles berücksichtigen, und Döderleins Analyse ist insgesamt sehr informativ und facettenreich, sodass sie zu keinem Zeitpunkt Gefahr läuft, auf eindimensionale Deutungsangebote des Erzählers hereinzufallen. Wenn sie aber als eine mögliche Bedeutungsebene (mit Bezug auf Günter Blöckers ›Heinrich von Kleist oder das absolute Ich‹) über die Verflechtung von Rechtsgefühl, Selbstgefühl, Selbstbewusstsein und Persönlichkeit nachdenkt, kommt man meines Erachtens bei Kleist um Bezüge zu naturrechtlichen Positionen um 1800 nicht herum. Als eher nachteilig empfinde ich zudem Döderleins pädagogische Aufarbeitung ihrer Lektüre, die sie an die eigentliche Textanalyse anschließt. Da begegnet einem dann ein Luther, der (während der Bauernkriege) »im geschichtlichen Verständnis eigentlich auf der Seite des kleinen Mannes steht«, oder ein Kleist, dessen Sympathien »augenscheinlich den benachteiligten Schichten« gelten, dem es darum gehe, »die Waage des Rechts und der Gerechtigkeit mit dem ›Gleichheitssatz‹ zu justieren« und »das Ringen der unterprivilegierten Bevölkerungsschichten um eine Ausdehnung ihrer staatsbürgerlichen Rechte in der Vorteilswirtschaft des absolutistischen Machtgefüges« (127) zu symbolisieren.

Döderlein selektiert und urteilt (deutlich in den historischen Situierungen der Texte, den resümierenden Abschnitten der Textanalysen und dem Schlusskapitel) aus der Perspektive eines Gegenwartsverständnisses, demzufolge ein systembedrohendes Ungleichgewicht von Recht und Rechtsgefühl »in Deutschland heutzutage kaum noch denkbar« (287) sei. Denn insoweit das Rechtsgefühl kollektiven Normen verpflichtet sei, habe das bundesrepublikanische Rechtswesen Mechanismen (z.B. die Radbruch'sche Formel) entwickelt, die es ermöglichen, Veränderungen im kollektiven Wertesystem in das Recht zu integrieren. Aus dieser Sicht erscheinen zumindest die ersten vier literarischen Kollusionen von Recht und Rechtsgefühl als Stationen einer dialektischen Entwicklung zur heutigen Rechtsordnung.

Über den Vormärz schreibt Döderlein in diesem Sinne: »Ethische und religiöse Überzeugungen verlieren angesichts der fortdrängenden Säkularisierung an Bedeutung und ebnen den Weg für eine zunehmend wertfreie Wirklichkeit.« (137) Da kann es nicht überraschen, dass sie Annette von Droste-Hülshoffs ›Judenbuche‹ als zweiten Text herausgreift und dort das Rechtsgefühl als »gefestigte Religiosität des gläubigen Subjekts« (164) wiederfindet, dem die Autorin als Kraft »der heilsgeschichtlichen Verheißung« (166) ein Denkmal setzen wollte. Der dramatische Konflikt von Recht und Rechtsgefühl entfaltet sich in dieser Lesart vor dem Hintergrund des Widerspruchs zwischen alttestamentarischem Rache- und neutestamentarischem Barmherzigkeitsgedanken bzw. aus der Wahrnehmung der katholischen Autorin zwischen »der rigorosen Gerechtigkeitsvorstellung des Judentums« und der »milden Barmherzigkeitslehre der christlichen Religion.« (155)

In Theodor Fontanes ›Grete Minde‹ interpretiert Döderlein das Rechtsgefühl als weibliches Selbstbestimmungsgefühl. Im Kolorit des 17. Jahrhunderts kann Fontane am Rechtsgefühl und dem Widerstand der Heldin patriarchalische Strukturen und geschlechtsspezifische Anachronismen des Rechts im zweiten Kaiserreich vorführen. Nicht Zufall oder Schicksal sind für Gretes Rache verantwortlich – so setzt Döderlein sich von viel beachteten Forschungspositionen ab –, sondern »das

konkrete Ausbleiben einer kontingenten ›juristischen‹ Gerechtigkeit« (192). Ihres Erachtens steht Fontane weder auf der Seite des Rechts noch auf der des subjektiven Rechtsgefühls, sondern auf der Seite der Menschlichkeit, die (als Komplement des Normenkatalogs) Staat, Kollektiv und Subjekt verbinden soll.

Das christliche Weltbild der Droste-Hülshoff kehrt in Döderleins Interpretation von Werner Bergengruens ›Feuerzeichen‹ in solch scharfer Form zurück, dass Heilsgewissheit sich nunmehr als absolutes Vertrauen in die Richtigkeit der gottgegebenen Welt übersetzen lasse, was den Autor »zu einem ›unzeitgemäßen Schriftsteller‹ par excellence« (208) mache. Für den Konflikt von Recht und Rechtsgefühl weist dieses Ur-Gefühl von der Gewissheit der göttlichen Ordnung dem religiösen Menschen selbst im Dritten Reich den Weg zu einer Lösung. Denn über subjektiver und kollektiver (normativer) Richtigkeit steht in Bergengruens Konzeption eine wahrhaftige Richtigkeit, die es als »alle Wirklichkeit durchdringenden göttlichen Willen einer Einheit der Welt« zu erkennen gilt. Wie immer dieses Wissen um die ›wahrhaftige Richtigkeit‹ der Welt im ›Feuerzeichen‹ (und anderen Werken) Recht und Rechtsgefühl tangieren mag, Döderlein folgt ihrem Lektüreamsatz konsequent und nimmt es (mit Erich Keller) als Hinweis auf Bergengruens religiöse Verankerung in einem mittelalterlichen Weltbild.

In Martin Walsers ›Finks Krieg‹ verkommt das Rechtsgefühl im psychologischen Haushalt des bundesdeutschen Beamten nach Döderleins Urteil zum »eindimensionalen Rechtfertigungsgefühl« (302). Wie häufig bei Walser führt der Weg zur Aufdeckung machtpolitischer Strukturen durch die wechselweise Mitleid und Ekel erregende Erbärmlichkeit männlicher Verletzlichkeit in sich neurotisch zuspitzenden psychologischen Fehden. Am Ende bleibt Fink nur noch die negative Dialektik der Ironie. Sie besteht darin, dass der Affekt von Verweigerung und Widerstand gewissermaßen heimlich wird, und ein Überlegenheitsgefühl sich nur noch in der hyperbolischen Akzeptanz des Unrechts und der ironischen Bekräftigung der katastrophalen Machtverhältnisse verinnerlichen lässt. Wenn ich Döderleins Deutung weiterführen darf: Mich erinnert Walsers Ästhetik in diesem Punkt an die Moderne der 1920er-Jahre – an Lu Xüns ›Ah Q‹, dessen ›wahre Geschichte‹ so gesehen zumindest in den 1990er-Jahren (siehe Christoph Hein) als gesamtdeutsches Phänomen Erklärungswert beanspruchen könnte.

Zum Schluss eine Kleinigkeit, die aber vielleicht ein weiteres Licht auf die Bedeutung von Kleists ›Michael Kohlhaas‹ in Döderleins lesenswerter historischer Analyse der Dialektik von Recht und Rechtsgefühl werfen kann. Kleists Erzählung ist nicht im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation entstanden, wie die Autorin nahelegen scheint. Das gab es seit 1806 nicht mehr, und darin mag ein Grund für ihren herausragenden Stellenwert liegen, nämlich dass sie sich an eine Zeit wendet, die nur den Untergang der alten und noch keine neue Ordnung kennt (wie Kleist aus Königsberg schreibt; vgl. DKV IV, 352).

Florian Schmidt untersucht das Rechtsgefühl bei Rousseau, Kleist und Foucault im Spannungsfeld von Subjektivierung und Selbstgenuss. Verkürzungen in Kauf nehmend, lässt Schmidts schlüssige Argumentation sich folgendermaßen zusammenfassen: Das Gefühl ergänzt um 1800 die kalte Vernunft des Rechts, weil nur gefühltes Recht zur Handlung motivieren kann. Das Rechtsgefühl knüpft in dem Sinne an

die *Moral-Sense*-Debatte an, in der das Gefühl für die Konstitution des subjektiven Urteilsvermögens und damit für den Autonomieanspruch des moralisch handelnden Subjekts unabdingbar geworden war. Diese Subjektkonstitution geht in zweifachem Sinn mit Selbstgenuss einher: als lustvolle Selbstaffektion und als Genuss im Sinne von Gebrauch im »Vollzug gemeinschaftlicher Normen« (45). Das Rechtsgefühl »bezeichnet so zugleich Modus und Effekt einer Selbstkonstitution, die sich immer auch ästhetisch (im Sinne von *aisthesis*) vollzieht.« (45) Mit der Französischen Revolution treten die Vorstellung von den dem Subjekt angehörenden Rechten und die Forderung nach Rechtsgleichheit und Rechtsstaatlichkeit hinzu, letztlich die Forderung nach Freiheit in einer liberalen Gesellschaftsordnung. Schmidts These läuft darauf hinaus, dass diese Ideen im Diskurs über das Rechtsgefühl zusammengeführt werden. Ausgehend von Foucault zeichnet Schmidt nach, wie im ethischen Selbstverhältnis des Subjekts gesellschaftliche Normen nicht nur äußerlich eingehalten werden, sondern ermöglichen, dass das Subjekt sich einer Selbstformierung unterzieht, die mit Selbstgenuss einhergeht. Foucaults *homo oeconomicus* muss in Schmidts Konzeption entsprechend »auch als *homo iuridicus* gedacht werden« (48).

Die wegweisende Philosophie des 18. Jahrhunderts, in der die These vom Rechtsgefühl als Selbstgefühl und Selbstformierung herausgearbeitet wird, ist für Schmidt Rousseaus politische Theorie. Besondere Bedeutung erlangt Rousseaus Gegenüberstellung des positiv besetzten *amour de soi* als »präreflexiver affektiver Selbstbezug« (49) des *homme naturel* mit dem negativ besetzten *amour-propre* des vergesellschafteten Menschen, der aber weiterhin »tugendhaft leben kann, wenn er den *amour de soi* zum Regulativ seines Fühlens und Handelns macht« (49). Schmidts Argumentation leuchtet auch hinsichtlich des Bezugs auf Kleists erstes Drama, ›Die Familie Schroffenstein‹, ein. Ich möchte lediglich anmerken, dass bereits Kleists ›Amphitryon‹ und zahlreiche weitere Texte deutliche Hinweise auf ein für ihn wichtiges Vermittlungsglied enthalten, das Schmidt nicht berücksichtigt, nämlich die Anerkennungstheorie, die Fichte in der ›Grundlage des Naturrechts‹ herausarbeitet und in der Recht und Selbst in der Konstitution der Persönlichkeit aufs engste verschmolzen sind.

Die Textstelle, die Schmidt als Ausweis für die Bedeutung des rechtsfähigen Gefühls (*amour des lois*) aus der ›Familie Schroffenstein‹ heranzieht, ist die Rede der Eustache, mit der sie auf den von ihrem Gatten in Auftrag gegebenen Lynchmord reagiert:

Pfui! O pfui! Wie Du  
 Jetzt vor mir sitztest und es leiden mußst,  
 Daß ich in meiner Unschuld hoch mich brüste.  
 Denn über Alles siegt das Rechtgefühl,  
 Auch über jede Furcht und jede Liebe,  
 Und nicht der Herr, der Gatte nicht, der Vater  
 Nicht meiner Kinder ist so heilig mir,  
 Daß ich den Richterspruch verleugnen sollte,  
 Du bist ein Mörder. (DKV I, Vs. 1811–1819)

Es geht Schmidt darum, zu zeigen, dass erst das »rechte Fühlen [...] die wahre Rede [...] und] die Wahrhaftigkeit des Selbst [ermöglicht], die in letzter Instanz die Richtigkeit des juristischen Urteils verbürgen soll.« (53) Deshalb tritt das Rechtsgefühl der Eustache in Schmidts Interpretation »auf dreierlei Weise in Erscheinung [...], nämlich als ästhetisches, moralisches und juristisches Gefühl.« (55) Letztlich auf Rechtsgleichheit gerichtet, löse das Rechtsgefühl sich hier aus den feudalen Strukturen – eine emanzipatorische Bewegung, die aber keine Konsequenzen zeitige, sondern nur im Gefühl der Eustache existiere und »insofern ein ästhetisches Versprechen« (56) bleibe.

Im letzten Teil des Aufsatzes mit dem Zwischentitel ›Wahrheit fühlen II («Seid ihr innig überzeugt?»)‹ verfolgt Schmidt das Geschick des Rechtsgefühls im Diskurs über das Schwurgericht, das nach den Koalitionskriegen in einigen rheinischen Gebieten nach französischem Vorbild eingeführt wurde, sich in den deutschen Staaten aber erst nach 1848 voll durchsetzen konnte. Das Schwurgericht verlangt – laut Schmidts Interpretation eines einschlägigen Gutachtens – nichts als die innige Überzeugung des Geschworenen. Auch in diesem Punkt kann Schmidts Gedankengang rechtshistorisch durchaus überzeugen. Doch damit haben wir Kleists Welt bereits verlassen. Denn in seinen ästhetischen Experimenten steht die Tragfähigkeit der Wahrheit des tiefsten Gefühls radikal zur Disposition. Und auch das liberale politische Band zwischen Schwurgericht und mündlichem Prozess, das Schmidt andeutet, dürfte weder Kleists literarischer Aufarbeitung seiner Erfahrungen an der preußischen Domänenkammer noch seiner Auseinandersetzung mit Adam Müllers Staats- und Rechtstheorie ohne Erschütterungen und Modifikationen standhalten.

Jill Bühler, *Vor dem Lustmord. Sexualisierte Gewalt in Literatur und Forensik um 1800*, Wiesbaden: J.B. Metzler 2018, 264 S. – *Besprochen von Christine Künzel*

Aus Sicht des Verlagsmarketings mag die Modifikation des Titels der Dissertation von Jill Bühler für die Publikation mit Blick auf die *#MeToo-Debatte* nachvollziehbar sein. Doch schadet die dahinter liegende Verkaufsstrategie dem Projekt insofern, als der Titel Erwartungen weckt, die die Studie von Bühler in keiner Weise erfüllt. Wer nämlich – wie es der Titel fälschlicherweise suggeriert – eine umfassende Untersuchung zum komplexen Phänomen sexualisierter Gewalt um 1800 und dessen Darstellung in literarischen und forensischen Diskursen erwartet, wird bitter enttäuscht.

Der ursprüngliche Titel der Dissertation von 2016 steckte dagegen präzise das thematische und begriffliche Feld ab, das im Fokus der Studie steht: ›Vor dem Lustmord. Zur forensischen und literarischen Verschränkung von Blutdurst und Wollust um 1800‹ (vgl. Danksagung). Einen wesentlichen Bezugspunkt der Studie bildet Richard Krafft-Ebings ›Psychopathia sexualis‹ (1. Aufl., 1886), Standardlehrbuch der Sexualpathologie um 1900, das die Sexualwissenschaft bis weit in das 20. Jahrhundert hinein prägte. Bühler interessiert sich für die forensischen, aber mehr noch für die literarischen Vorläufer (vgl. 11) einer äußerst seltenen und extremen Form sexualisierter Gewalt, für die Ende des 19. Jahrhunderts der in mehrfacher Hinsicht problematische Begriff ›Lustmord‹<sup>1</sup> geprägt wurde.<sup>2</sup>

Ausgangspunkt und Schnittstelle für den Bogen von der Literatur um 1800 bis zur Entstehung erster Studien zur Sexualpathologie Ende des 19. Jahrhunderts bildet zum einen die bis heute in verschiedenen Wissenschaften gängige Praxis, literarische Texte als »Anschauungsmaterial« (13) in die Argumentation einzubeziehen. Bühler zitiert in diesem Zusammenhang aus Krafft-Ebings Vorwort zur Erstauflage der ›Psychopathia sexualis‹, wo es heißt, dass »die Dichter bessere Psychologen sein [dürften, J.B.], als die Psychologen und Philosophen von Fach« (13). Zum anderen konzentriert sich Krafft-Ebing in seiner Studie in den Kapiteln, die sich mit dem Phänomen ›Lustmord‹ beschäftigen, auf Fälle, die in unterschiedlicher Form Eingang in die fiktionale Literatur gefunden haben und somit als »Paradebeispiele« (28) gelten können: Andreas Bichel, Vincenz Verzeni und Jack the Ripper (vgl. 28). Aus den drei Fällen werden die wesentlichen Merkmale des Lustmords abgeleitet, unter dem man laut Krafft-Ebing »in der gerichtlichen Medizin die Tötung eines Menschen« versteht, »bei der der Täter durch Akte von Grausamkeit, [...] sich eine sexuelle Befriedigung zu verschaffen sucht« (32). Im Allgemeinen bezieht sich der Begriff auf die Ermordung von Mädchen und Frauen nach vorangegangener oder nachträglicher Vergewaltigung durch einen männlichen Täter. Zu den Randphänomenen zählen jedoch auch die Zerstückelung der Leichen (vgl. 29) sowie Formen von Anthropophagie (vgl. 32). Zuweilen tritt der gewaltsame Vollzug des

1 Auf die Problematik des Begriffs weist Bühler lediglich einmal kurz in der Einleitung hin (vgl. 8).

2 Da der Begriff ›Lustmord‹ auf historisch-kulturell bedingten Stereotypen von Geschlecht, Sexualität und Gewalt basiert und die Täter\*innenperspektive reproduziert, verwende ich diesen ausschließlich in Anführungszeichen – was in der Studie von Bühler nicht der Fall ist.

Geschlechtsaktes jedoch in den Hintergrund und der Akt des Mordes selbst sowie die anschließende Zerstückelung werden als Ersatzhandlung für die Vergewaltigung betrachtet (vgl. 39).

Der »Ikone eines Lustmörders« (28), Jack the Ripper, widmet Bühler einen Exkurs im ersten Teil des Bandes (vgl. 47–56), in dem die wesentlichen Aspekte des historischen Falles und der Stand der Forschung zusammengefasst sowie die bekanntesten deutschsprachigen literarischen Auseinandersetzungen mit der Figur benannt werden: u.a. Frank Wedekinds ›Büchse der Pandora‹ (1902), Alfred Döblins Kurzerzählung ›Das Leben Jacks, des Bauchaufschlitzers‹ (1928), Robert Musils ›Der Mann ohne Eigenschaften‹ (1930 / 32) (vgl. 51).

Ausgehend von dem Fall des Andreas Bichel, den Feuerbach bereits in seinen ›Merkwürdigen Criminal-Rechtsfällen‹ (1808) behandelte,<sup>3</sup> skizziert Bühler die Entwicklung einer »modernen Kriminalpsychologie« (65) im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Dabei interessiert sich die Autorin in den folgenden Kapiteln besonders für literarische Texte, in denen wesentliche Aspekte einer kriminalpsychologischen Betrachtung des Phänomens ›Lustmord‹ antizipiert werden. Als erstes Textbeispiel dient Heinrich von Kleists ›Penthesilea‹ (1808), die auch in Krafft-Ebings ›Neuen Forschungen auf dem Gebiet der Psychopathia sexualis‹ (1890) als »interessante[s] Beispiel« für den »Sadismus feminae« (75) angeführt wird. Die »Pathologisierung Penthesileas« (78) wird von zeitgenössischen Philologen bereits scharf kritisiert und ist bis heute in der Literaturwissenschaft umstritten.

Neben bereits bekannten und umfassend diskutierten Thesen und Theorien zu Penthesileas Bluttat weist Bühler auf einen intertextuellen Bezug hin, der »bislang in der Kleist-Forschung wenig Beachtung gefunden« (80) habe: Gotthilf Heinrich Schuberts ›Symbolik des Traumes‹ (1814). In seiner Studie liefere Schubert, »eine sprachlich bedingte Erklärung des Verwandtschaftsverhältnisses von Blutdurst und Wollust« (80). Kleists Dramentext verhandle »genau jene Verschränkung von Traumsprache und Etymologie, die ›Die Symbolik des Traumes‹ zur Erklärung der Verwandtschaft von Fleischeslust und Mordlust« (86) anbiete. In der Tat ist es so, dass in der Kleist-Forschung zwar an verschiedenen Stellen auf die Bezüge zwischen Kleist und Schubert hingewiesen wurde, jedoch zumeist mit Bezug auf Schuberts ›Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften‹ (1808), die auszugswise in der von Kleist und Adam Müller herausgegebenen Zeitschrift ›Phöbus‹ erschienen.

Bereits in diesem Kapitel offenbart sich die Tendenz der gesamten Studie, sich vom eigentlichen Kernthema der sexualisierten Gewalt mehr und mehr zu entfernen. Auffällig ist ja gerade im Hinblick auf das Werk Heinrich von Kleists, dass das Thema in zahlreichen Texten eine zentrale Rolle spielt, insbesondere in ›Die Marquise von O...‹, ›Die Herrmannsschlacht‹, ›Amphitryon‹ und ›Der zerbrochene Krug‹. Dies wird jedoch an keiner Stelle in der Studie thematisiert. Vor dem Hintergrund des Diskurses um sexualisierte Gewalt ließe sich Penthesileas Ermordung und Zerfleischung des Achill eben auch ganz anders deuten: nämlich als Wiederholung bzw. Umkehrung der systematischen Vergewaltigungen, die zur Gründung

3 Vgl. Paul Johann Anselm Feuerbach, Andreas Bichel der Mädchenschlächter. In: Ders., *Merkwürdige Criminal-Rechtsfälle*, Bd. 2, Gießen 1811, S. 2–30.

des Amazonenstaates führten – quasi als *Rape-Revenge*-Szenario. Auch dort, in der Urszene matriarchaler Ermächtigung, findet eine Ersetzung von Sexualität durch Gewalt statt. Und in einer weiteren Verschiebung werden die »Schmuckgeräte« (DKV II, Vs. 1942) der Frauen zu »Dolchen« (DKV II, Vs. 1950), wie zuvor die männlichen Geschlechtsorgane als Waffen gebraucht wurden.

Was die anschließende Diskussion von Kleists ›Findling‹ im Kontext dieser Studie rechtfertigt, lässt sich kaum nachvollziehen. Sowohl die Darstellung extremer Gewaltexzesse als auch das Spiel mit Sprachverschiebungen lassen sich in anderen Kleist-Texten finden, die nicht mit dem Thema der sexualisierten Gewalt verbunden sind. Ähnliches gilt für die folgenden Kapitel zu E.T.A. Hoffmanns ›Die Elixire des Teufels‹ (1815 /16), wo der Diskurs um die strafrechtliche Zurechnungsfähigkeit in den Fokus rückt (vgl. 143). Offen bleibt allerdings die in diesem Kontext berechnete Frage nach der Bedeutung der ›Lustmord‹-Debatte in der Kontroverse um Schuld-fähigkeit und Strafzurechnung im 19. Jahrhundert.

Im abschließenden Kapitel geht Bühler – ausgehend von einer »Reihe Hoffmann'scher Künstlerfiguren« – einer möglichen »Verschränkung von Wollust, Blutdurst und künstlerischer Produktion« (19) nach. Dieser These scheint auch Lars von Trier in seinem letzten Film ›The House that Jack Built‹ (2018) gefolgt zu sein, in dem er den Serienkiller Jack als Künstler inszeniert. Doch verzichtet von Trier auf den *sexual*pathologischen Aspekt, der im Zentrum von Bühlers Studie steht und zugleich ein zentrales Problem derselben darstellt. Obwohl der Titel aufmerksamkeitsheischend mit dem Begriff der sexualisierten Gewalt wirbt, stellt die Autorin an keiner Stelle einen Bezug zu Definitionen sexualisierter Gewalt her, vor deren Hintergrund sie das Konzept ›Lustmord‹ gegen andere Formen hätte abgrenzen und profilieren können. So bleiben zahlreiche Fragen offen, z.B.: Wie ließe sich etwa eine sexuell motivierte Tat von einem misogynen Motiv abgrenzen? Da Jack the Ripper sich offenbar auf die Ermordung und Verstümmelung von »Prostituierte[n]« (34) konzentrierte, erscheint es ebenso plausibel, hier eine Form von Misogynie als Tatmotiv zu unterstellen.

Das größte Manko der Studie, die vorgibt, eine »Reflexionsgeschichte« (11) zu bieten, besteht jedoch darin, dass Bühler den ›Lustmord‹ zwar als »Sinnbild für ein männliches Gewaltverbrechen« (32) bezeichnet, die zeitgenössischen Geschlechterdiskurse allerdings ignoriert. Krafft-Ebings Thesen zum ›Lustmord‹ werden gänzlich unreflektiert ohne Rekurs auf Erkenntnisse der Geschlechterforschung vorgestellt. So bleibt an vielen Stellen der Studie unklar, ob es sich beim ›Lustmord‹ grundsätzlich um ein heteronormatives Konzept in der Konstellation Täter männlich/Opfer weiblich handelt. Damit verbunden stellt sich die Frage, ob im Zentrum des Konzeptes ›Lustmord‹ eine Verknüpfung von Sexualität und Gewalt/Macht oder von Geschlecht (im Sinne von *gender*) und Gewalt/Macht steht. Diese Frage ist insofern von Bedeutung, als sich die Forschung zum Thema sexualisierte Gewalt seit den 1990er-Jahren zunehmend von der Sexualforschung (und damit auch von sexual-

pathologischen Theorien) abgekehrt hat und für eine Verortung im Rahmen von Gewalttheorien plädiert.<sup>4</sup>

Obwohl Bühler ihre Studie mit einem aktuellen Fall aus dem Jahr 2009 einleitet (vgl. 1–5), bietet die Untersuchung kaum Anknüpfungspunkte an die aktuelle Debatte um sexualisierte Gewalt.<sup>5</sup> Vom gegenwärtigen Diskurs um sexualisierte Gewalt aus wäre unter anderem zu fragen, warum und in welchen Zusammenhängen der Begriff ›Lustmord‹ immer noch verwendet wird. Wem nützt eine Pathologisierung sexualisierter Gewalt und in welchen Kontexten mag sie berechtigt sein? Eines der Ziele der *#MeToo-Debatte* war und ist es ja gerade, auf die Ubiquität und Normalität<sup>6</sup> sexualisierter Gewalt hinzuweisen. Wenn Bühler in ihrer Einleitung schreibt, dass »sexuelle Lust [...] ein zunächst ›unsichtbarer‹ Beweggrund« sei, der »der Sichtbarmachung« bedürfe, quasi erst »lesbar« gemacht werden müsse, dann wäre es wünschenswert gewesen, wenn die Autorin den Prozess dieser Sichtbarmachung in ihren Fall-Lektüren genauer reflektiert und den »Mythos ›Lustmord‹« (5) hinsichtlich der mit ihm verbundenen Reproduktion von Mythen bezüglich sexualisierter Gewalt sowie der Affirmation von Geschlechterstereotypen stärker hinterfragt hätte.

---

4 Vgl. Lothar Böhnisch und Reinhard Winter, *Männliche Sozialisation. Bewältigungsprobleme männlicher Geschlechtsidentität im Lebenslauf*, Weinheim und München 1993, S. 203.

5 Vgl. Hilkje Charlotte Hänel, *What is Rape? Social Theory and Conceptual Analysis*, Bielefeld 2018.

6 Der Begriff Normalität bezieht sich hier auf das Konzept von *rape culture*, in dem bestimmte Formen sexualisierter Gewalt (u.a. die Vergewaltigung von Kindern und Jugendlichen, Vergewaltigung in der Ehe sowie Vergewaltigungen, die nicht dem stereotypen Schema des Überfalls durch eine fremde Person entsprechen) nicht bzw. kaum sanktioniert werden.

Christian Villiger, *Wort für Wort. Konkretismus als literarisches Verfahren bei Kleist, Kafka und Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018, 244 S. – *Besprochen von Timo Sestu*

Mit dem Begriff Konkretismus verbindet man gemeinhin neoavantgardistische Schreibverfahren, im deutschen Sprachraum vor allem konkrete Poesie bzw. konkrete Texte etwa von Eugen Gomringer, Max Bense und der ›Stuttgarter Gruppe‹. In diesen Texten bezeichnet Konkretismus die Aufhebung der Unterscheidung von Signifikat und Signifikant. Schriftzeichen selbst, z.B. Buchstaben, aber auch einzelne Wörter oder Buchstabenfolgen, werden als Ausdrucksmittel genutzt, es geht in diesem Sinn um eine Form von Buchstäblichkeit. Christian Villiger versteht in seiner im Jahr 2014 an der Universität Zürich als Dissertation angenommenen Arbeit Konkretismus hingegen als ›Wörtlichkeit‹. Ihm geht es, ähnlich wie den Vertreter\*innen der konkreten Poesie, um ein enges Zusammenlesen der beiden Zeichendimensionen. Villigers These ist, dass bei Kleist, Kafka und Rilke eine »Vorgängigkeit oder Gleichursprünglichkeit der Sprache« (vgl. u.a. 9, 14, 63, 80, 82) gegenüber dem Inhalt zu bemerken sei und Konkretismus als Verfahren literarischen Schreibens diene, »indem sich die Texte von der Sprache selbst herschreiben« (9). Dies geschieht etwa durch die Verwörtlichung von metaphorischen Wendungen oder durch semantische Kontamination, zum Beispiel durch Etymologie oder Morphologie. Ziel seiner Arbeit ist es, zu zeigen, dass durch das »Verfahren der Rekonkretisierung, das [den] Widerstreit zweier Bedeutungsebenen literarisch fruchtbar macht« (21), präzisere Lesarten der Texte der drei Autoren ermöglicht werden. Unter ihnen nimmt Heinrich von Kleist mit Abstand den größten Raum ein (106 S.). Die Studien zu Kafka (36 S.) und Rilke (29 S.) bilden in der Anordnung der Kapitel einen Rahmen dazu. Einen besonderen Stellenwert nimmt die »philologische Methode« ein, die »im Sinne Peter Szondis als permanent auf die eigenen Bedingungen reflektierende Lektürewaise« (20) verstanden wird. Diesen Anspruch löst Villiger durchaus ein und präsentiert in den folgenden Kapiteln gewissermaßen philologische Miniaturen, die einen Bedeutungsüberschuss erzeugen, den die Arbeit programmatisch nicht vereinnahmen möchte: »Das Ganze ist hier durchaus und gewollt weniger als die Summe seiner Teile.« (19) In einem abschließenden methodologischen Kapitel wird dieser philologische Ansatz noch einmal reflektiert.

Mit Konkretismus ist auch die Lektürewaise Villigers umrissen, die »einen Begriff in eine etymologisch zutreffende oder volksetymologisch konstruierte anschaulich-konkrete Bedeutung zurückzuübersetzen« (21) sucht. Dass dies methodisch fragwürdig ist, nimmt Villiger gleich in der Einleitung vorweg: »Ist der Zusammenhang zwischen den Kapiteln nicht lediglich ein Effekt der gewählten Perspektive auf die Texte, der praktizierten Lektürewaise?« Den Einwand, so der Autor, könne man »an jede literaturwissenschaftliche Arbeit richten« (18). Das mag sein, allerdings beschränkt sich bei Villigers Arbeit das Zusammenfallen von Methode und Forschungsgegenstand ja gerade nicht auf die Wahl des Korpus, vielmehr sind die behaupteten Textverfahren und die Lektürehaltung auf so eigentümliche Art miteinander verknüpft, dass nicht immer klar ist, ob die Lektüren der einzelnen Texte

nun literarische Verfahren kenntlich machen oder immer schon sich selbst reflektieren sollen.

Im ersten Kapitel zu Kafka weist Villiger darauf hin, dass die »Sinnsuggestion« der verhandelten Texte (›Der Kreisel‹, ›Das Schloß‹, ›Von den Gleichnissen‹, ›Der Aufbruch‹, ›Gespräch mit dem Beter‹, ›Eine kaiserliche Botschaft‹, ›Vor dem Gesetz‹) den Leser\*innen gleich in zwei Richtungen eine Falle stellt:

»Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden.« Dem Imperativ dieser Texte aber nicht zu folgen und [...] ein asketisches Lesen zu praktizieren, wird den Texten auch nicht vollends gerecht. Nur wer deutet und dabei scheitert, wer in ein unaufhörliches Lesen und Wiederlesen gerät, liest Kafka richtig [...]. (55)

Ungeachtet der Frage, ob nun gerade Villiger erkannt hat, wie man Kafka »richtig« liest, handelt es sich um eine präzise Formulierung des Deutungsproblems, das im Kapitel auch überzeugend vorgeführt wird. Die Lektürewaise, die im Wörtlichnehmen von Begriffen besteht und die ein vorschnelles allegorisches oder metaphorisches Lesen vereiteln möchte, wertet allerdings gerade in diesem Prozess des Wörtlichnehmens andere Wörter auf und betreibt damit eben doch eine Allegorese. Im Text ›Vor dem Gesetz‹ etwa, so Villiger, werde das Wort ›Gesetz‹ verwörtlicht. Bei Kafka heißt es entsprechend: »Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und läßt ihn seitwärts von der Tür *sich niedersetzen*.« (57) Villiger schlussfolgert: »Der Mann vom Lande hat das Gesetz, zu dem er nicht vorgelassen wird, längst internalisiert und verkörpert es in seiner Sitzhaltung geradezu.« (57)

Wie für Kafka nimmt Villiger auch für Kleist an, dass die »konkretistische Schreibweise [...] ein zentrales Moment seiner Poetik« (67) ist, und zwar dadurch, dass sie rhetorisch als ein Teil der *inventio* in dem Sinne verstanden werden kann, »dass es [...] Momente der Vorgängigkeit des sprachlichen Ausdrucks gegenüber dem dargestellten Gehalt gibt und die Ebenen der Darstellung und des Dargestellten zuweilen nicht säuberlich zu trennen sind.« (68) Villiger untersucht diese Vorgängigkeit sowohl auf der Figuren- als auch der Darstellungsebene. Dass die Unterscheidung zwischen Figuren- und Darstellungsebene auch mit einer getrennten Analyse von Dramen (›Amphitryon‹, ›Penthesilea‹ im vierten Kapitel des Kleist-Teils) und Erzählungen (›Die Marquise von O....‹, ›Das Erdbeben in Chili‹ im fünften Kapitel) einhergeht, überrascht nicht, wird aber auch von Villiger nicht weiter reflektiert.

Im zweiten und dritten Kapitel seiner Kleist-Studie stellt sich Villiger zunächst der »Frage nach den Gründen für Kleists Vorliebe für das Verfahren der Verwörtlichung von Metaphern« (70). Diese scheint schwer beantwortbar und ist auch für die Thematik der Arbeit nicht relevant. Eine Antwort ist aber auch gar nicht das, was das Kapitel anstrebt, sondern vielmehr eine »Rekonstruktion von Kleists ›impliziter‹ Sprachtheorie«, wobei es eben nicht um Kleist als reale Person geht, sondern um Kleist als Chiffre für die »imaginäre Einheit seiner Schriften« (72). Dass die Leser\*innen von Villiger über diesen Umweg mitgenommen werden, ist dem narrativen Stil seiner Arbeit geschuldet, der die Denkbewegungen, auch die argumentativen Sackgassen, transparent macht und damit aber auch für eine gute Lesbarkeit sorgt.

Das dritte Kapitel der Kleist-Studie bietet einen Überblick über Forschungspositionen zu »Kleists Sprachdenken« (70). Auffallend ist hier – und auch an anderen Stellen der Arbeit – der selbstbewusste, sehr kritische Umgang mit der Forschung anderer (»So weit, so schlecht«, 101) bei gleichzeitigem aufwertenden Kommentieren eigener Forschungsleistungen: »Ich halte die Grundanlage meiner damaligen Lektüre [...] in manchen Punkten für präziser als die bislang publizierte Deutungen« (112, Anm. 155) oder auch »Diese Idee war 1998 meine eigene.« (128, Anm. 178). Das solchermaßen erscriebene Selbstbewusstsein verstellt den Blick darauf, dass gerade die Kapitel zu »Amphitryon« und »Penthesilea« in weiten Teilen Interpretationen vornehmen, die die These der Arbeit nicht zu unterstützen vermögen. Die Arbeit argumentiert an dieser Stelle eben nicht aus der Sprache heraus, sondern aus dem Inhalt, der sich bis in die grammatische und anagrammatische Tiefenstruktur des Textes erstreckt, wenn davon die Rede ist, dass Wörter »in bewusster Orchestrierung angeordnet scheinen« (127), das heißt, dass sie sich eben gerade auch einer inhaltlich leitenden Idee verpflichtet wissen. Erst die Figur des Sosias in »Amphitryon« wird hier für eine Deutung im Sinne seiner These fruchtbar: »Wörtlichkeit ist Sosias' Mittel die Ordnung zu unterwandern.« (134f.) Die Rede vom »Unterwandern« schreibt damit selbst die wörtliche Auslegung von dem »Weg« fort, den Sosias »den Fuß stets einen vor den andern« setzend beschreibt, womit – was Villiger leider nur eine Fußnote wert ist – auch der Versfuß anklingt (vgl. 135, Fn. 188). Das Kapitel zu »Penthesilea« umfasst lediglich drei Seiten, die dem erklärten Ziel, »den Nachweis zu erbringen, dass die Idee der Vorgängigkeit der Sprache gegenüber dem Subjekt auch hier zur Geltung kommt« (138), nicht gerecht werden können. Als Penthesilea sich auf ihre Küsse und Bisse einen Reim zu machen sucht, ist Achilles denselben immerhin schon zum Opfer gefallen, ein konkretistisches Schreibverfahren müsste ja aber Penthesileas Sprechen in die Handlung treiben.

Im fünften Kapitel des Kleist-Teils beschäftigt sich Villiger mit den Erzählungen »Die Marquise von O...« und »Das Erdbeben in Chili«. Seine Analyse der »Marquise« dreht sich um Wörter, »welche klanglich oder semantisch mit den elementaren Bewegungsformen in Beziehung stehen« (139) und die den Text gewissermaßen »skandierend« (vgl. 139) durchzögen. Zwar weist Villiger darauf hin, dass es sich um »Grundbestandteile der deutschen Sprache« handle, die – das sei ergänzt – sicher auch besondere Rollen in Wortbildungsprozessen übernehmen. Allerdings sei »[e]ine bloße Zufälligkeit bei einem so sehr ins Wortspiel vernarrten Autor wie Kleist [...] wenig wahrscheinlich« (140). Das ist zum einen ein Zirkelschluss, zum anderen ist es ein eigenartiger Zufall, dass die Verben »fallen« und »setzen« auch schon zentraler Gegenstand der Kafka-Interpretation (vgl. 51 bzw. 57f.) waren. Die Ergebnisse der wortgetreuen Lektüre sind, gerade im Kapitel zum »Erdbeben in Chili«, aber durchaus eindrucklich, wenn aufgezeigt wird, wie »durch präzise Wortwahl und syntaktische Mehrdeutigkeit [...] Jeronimos private Aktion [der versuchte Selbstmord; T.S.] zu einem weltgeschichtlichen Ereignis stilisiert« (163) wird. Zuweilen geht Villiger vielleicht ein bisschen zu weit, etwa dann, wenn er kurzerhand den Text, die Stadt M... und die Marquise allegorisch aufeinander bezieht:

Weshalb ist die Stadt M..., die nicht zufällig mit ›Marquise‹ und ›Mutter‹ alliteriert, ›bedeutend[ ]‹? In dem Wort *bedeuten* steckt auch das Zeigen. Die Stadt M... verhält sich [...] gleich wie die Marquise, welche mittels einer Anzeige ihre Schwangerschaft anzeigt. *Anzeigen* heißt so viel wie ›zu erkennen geben‹, was noch nicht sichtbar ist. Das ist das Prinzip der Schwangerschaft, in der ein Kind erkennbar wird, aber doch unsichtbar bleibt. Die Stadt M... ist gleichsam schwanger an Bedeutung. Sie ist damit zugleich Allegorie für Kleists Text, der ebenfalls zu erkennen gibt [...] ohne sichtbar zu machen (die Urszene bleibt hinter dem Gedankenstrich wie hinter einem Vorhang verborgen). (152)

Da man der Deutung im Kern gerne folgen möchte, vermisst man an dieser Stelle leider umso mehr ein literaturwissenschaftliches Schreiben, dem es gelingt, den prekären Status einer solchen Interpretation auch der eigenen Formulierung einzuschreiben.

Das Kapitel zu Rilke bietet eine extensive Lektüre des Sonetts ›Archaischer Torso Apollos‹. Villiger liest das Gedicht als einen sich um die Begriffe ›Bruch‹ und ›Wendung‹ formierenden Körper: »In einer radikalen Umkehrung der Perspektive könnte man sagen, dass das Gedicht rhetorische Mittel nicht einsetzt, um einen feststehenden Inhalt zu transportieren, sondern dass der ›Inhalt‹ sich umgekehrt aus der narrativen Entfaltung dieser Figuren erst ergibt« (184). Die Begriffe ›Figur‹, ›Tropen‹, ›Strophe‹ (und mitgemeint, aber nicht expliziert: ›Vers‹) lassen sich, wie Villiger ausführt, etymologisch auf die ›Wendung‹ zurückführen, die das Gedicht auch auf der inhaltlichen Ebene vorführt (vgl. 183–187).

Das funktioniert nicht ohne den einen oder anderen Zaubertrick, den Villiger aufführt. So schreibt er, dass der Schlusssatz des Sonetts (»Du musst dein Leben ändern.«) »geradezu der Inbegriff des Lapidaren« (186) sei, um anschließend zu fragen: »Was war zuerst: der Torso [...] oder das Wort, der Begriff ›lapidar‹, das dem Gedicht als verborgener Subtext formal und inhaltlich eingeschrieben ist?« (186; im Kleist-Kapitel wurde eine solche Frage noch als »müßig« [158] bezeichnet, was ihrer Wiederkehr als rhetorische wohl keinen Abbruch tut). Rilke mag, was die Arbeit ja auch belegt, gewissermaßen aus dem Wörterbuch heraus gedichtet haben. Trotzdem erweist sich ›wörtliches‹ Lesen zwar weiterhin als produktiv, aber auch als erstaunlich textfern.

Im abschließenden methodologischen Kapitel versucht Villiger unter Bezugnahme auf den Begriff der Darstellung nach Klopstock und Menninghaus (vgl. 211) die Verschränkung von Schreibweisen und eigener Lektüre als Folge einer impliziten Theoriehaltigkeit von Texten »qua Lektüre« (220) auszuweisen. So sagt der Autor, »dass literarisches Sprechen und theoriehaltiges Lesen stets in einem Spannungsverhältnis stehen« (220), da Leser\*innen gar nicht anders könnten, als ihrer Lektüre eine implizite oder explizite Lektüרתheorie zugrunde zu legen. Dennoch bleibt die Arbeit hier womöglich den letzten Schritt schuldig, der darin bestehen müsste, ihre eigene Theorie noch stärker transparent zu machen. Hinderlich ist dabei sicher, dass Villiger seinen Begriff von »›Wörtlichkeit‹ in einem umgangssprachlichen Sinne« (21) verwendet. Hinzu kommt, dass »rekonkretisierende Schreib- und Leseverfahren« (222) eben nicht ein und dasselbe sind, und es einer Entscheidung bedurfte hätte, welche

Perspektive für die Arbeit nun leitend sein soll. Das bleibt aber weitgehend unklar. Der Untertitel verspricht ›literarische Verfahren‹ in den Blick zu nehmen und in Bezug auf Kleist konstatiert Villiger, dass »der Motor von Kleists Erzählen [...] in einem experimentellen Umgang mit der Sprache zu finden ist« (158). Der eigentliche Gewinn der Arbeit liegt aber vielmehr darin, Konkretismus als Verfahren einer Lektüre wörtlichen Verstehens durchzubuchstabieren.

Jan Wittmann, *Recht sprechen. Richterfiguren bei Kleist, Kafka und Zeh*, Stuttgart: J.B. Metzler 2018, 288 S. Sowie: Antje Arnold und Walter Pape (Hg.), *Romantik und Recht. Recht und Sprache, Rechtsfälle und Gerechtigkeit*, Berlin: de Gruyter 2018 (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft, Bd. 12), 305 S. – *Besprochen von Charlotte Kurbjuhn*

In den vergangenen Jahren hat sich eine Vielzahl von Untersuchungen den Werken Kleists aus der Perspektive der *Law and Literature Studies* gewidmet. Insbesondere ›Michael Kohlhaas‹, ›Der Zweikampf‹ und ›Der zerbrochne Krug‹ standen dabei im Mittelpunkt des Interesses. Diese Akzentsetzung zeigt sich auch in zwei Neuerscheinungen des Jahres 2018: in einem Sammelband über ›Romantik und Recht. Recht und Sprache, Rechtsfälle und Gerechtigkeit‹, in dem sich drei Beiträge mit Werken Kleists befassen, und in der Dissertation von Jan Wittmann mit dem Titel ›Recht sprechen. Richterfiguren bei Kleist, Kafka und Zeh‹. Wittmann unternimmt es in seiner »literatur- und rechtshistorisch[ ]« angelegten Dissertation, anhand von drei Werken der genannten Autoren die »literarische Darstellung des Richters und seines Handlungsraumes« vor dem Hintergrund des sich wandelnden Strafprozessrechts zu untersuchen; dabei soll die »ausführliche[ ] Analyse der literarischen Texte« flankiert werden durch »eine diskurshistorisch orientierte Untersuchung strafprozessrechtlicher Quellen hinsichtlich des im juristischen Fachdiskurs geformten Leitbildes eines idealen Richters.« (2) Als Quellen entsprechender »Richterleitbildäußerungen« benennt Wittmann »sowohl Rechtsnormen als auch sämtliche übrigen Äußerungen in juristischen Publikationen wie Aufsätze, Lehr- und Handbücher oder Vortragsmanuskripte.« (2) Dem Einleitungskapitel mit einem kurzen Überblick über das »law-and-literature-movement« seit den 1970er-Jahren (vgl. 3–11, zur Verortung der vorliegenden Studie aus der *Law-in-literature*-Perspektive vgl. 5 und 11) und Erörterungen zur Methode (vgl. 11–20, inklusive Metakritik am Begriff »Methode« für »geisteswissenschaftliche Fragestellungen und Forschungsansätze«, 11f.) schließt sich das Kapitel über Kleists ›Der zerbrochne Krug‹ (vgl. 21–102) an, gefolgt von dem im Verhältnis umfangreichsten Kapitel zu Kafkas ›Der Proceß‹ (vgl. 103–204) und einem kürzeren Abschnitt zu Juli Zehs Dystopie ›Corpus Delicti‹ (vgl. 205–242) sowie einem Resümee (vgl. 243–261).

Wittmann stellt einleitend fest, das »Gerichtsurteil als Anwendung weltlichen Rechts« sei »über epochale Umbrüche hinweg kontinuierlich Gegenstand der Literatur« und führt dann auf einer Seite von Aristophanes über das »Zeitalter des Alt- und Mittelhochdeutschen«, das »15. Jahrhundert« und die Literatur des Barock zum »19. Jahrhundert insbesondere mit Georg Büchner, Heinrich von Kleist und E.T.A. Hoffmann« mit dem Ausblick in die Zeit »ab 1900« (9) und (im Anmerkungsteil) bis zu Brecht, Dürrenmatt und Thomas Hettche (vgl. 9, Anm. 23). Dabei hebt Wittmann hervor, dass epochenübergreifend vor allem »kriminal- und strafrechtliche«, weniger »zivilrechtliche Verfahren« dargestellt wurden, was sich damit erklären lasse, »dass die Figur des Verbrechers mit dem Bösen eine anthropologische Kategorie freilegt, die den Menschen seit jeher affiziert.« Neben dem »Faszinosum des Bösen und Monsterhaften« beruhe die Konjunktur von »Lebens- und Fallgeschichten« in der Literatur analog zur Strafrechtspraxis auf der »Bindung

der Literatur an das Dispositiv Leben« (10), wie es sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts abzeichne.

Ausführlich erläutert Wittmann die methodischen Prämissen seiner Studie, die er unter Berufung auf die »Erweiterung des Foucaultschen Ansatzes durch die literarische Diskursanalyse« als dezidiert diskursanalytisch verstanden wissen möchte; das »juristische Quellenmaterial« der vorliegenden Arbeit zeige deren »diskursanalytischen Ansatz [...], da eine Analyse eines Diskurses immer eine ausführliche Archivarbeit voraussetzt, in deren Rahmen eine Textserie ausfindig gemacht werden soll, die sich auf den gleichen Gegenstand – hier den Richter – bezieht.« (15) Wittmann konzentriert sich im weiteren Verlauf des Kleist-Kapitels auf den rechtstheoretischen, strafrechts- und prozessrechtshistorischen Diskurs in gedruckten Quellen, Perspektiven anderer Disziplinen wie der sich entwickelnden »Erfahrungseelenkunde« werden am Rande gestreift (zu den Fallgeschichten in der Tradition des »Pitaval« vgl. die Anmerkung auf 10, zur Physio- und Pathognomik vgl. 29f.). Bemerkenswert ist die Fülle an strafrechtshistorischen Schriften und zugehörigen Forschungen aus drei Jahrhunderten, die Wittmann anführt.

Der Verfasser konstatiert einen »rechtshistorische[n] Umbruch [...], der eine Veränderung des Richterbildes initiierte, die wiederum in Kleists Text zur Sprache kommt.« (17) Hierbei rücken die »Konsequenzen [...] aus der prozessrechtlichen Umstellung vom geheim geführten Aktenprozess zum mündlich-öffentlichen Verfahren« in den Blickpunkt, die nicht zuletzt den »richterlichen Handlungsraum« (17) durch die Beurteilung von Zeugenaussagen und Indizienbeweisen verändern. Wittmann legt in seiner Analyse der juristischen Quellen plausibel dar, wie sich in der Figur des Dorfrichters Adam die zeitgenössischen Debatten um die »Anforderungen [...] an den Träger des Richteramtes« spiegeln, die insbesondere »die richterliche Affektkontrolle« (17), die Menschenkenntnis des Amtsträgers (vgl. 39f.) und das moralische Anforderungsprofil verhandeln.

Wittmann skizziert »[d]as Richterbild im 18. Jahrhundert« (25) zunächst ausgehend von der »Constitutio Criminalis Carolina« (»Peinliche Halsgerichtsordnung Kaiser Karls V.«) aus dem Jahr 1532 (vgl. 25–34) und fokussiert dabei insbesondere das Verhältnis zwischen Richter und Gerichtsschreiber, um es später auf Kleists Figuren Adam und Licht zu beziehen. Daran schließt sich eine Analyse des idealen Richterbildes an, wie es auf der Grundlage juristischer Quellen aus dem 18. Jahrhundert bis ins frühe 19. Jahrhundert konturiert werden kann. Ebenso werden Stationen des Diskurses um die Bedingungen der richterlichen Urteilsfindung und die Bedeutung von Indizien sowie Zeugenaussagen für Konzepte des Strafprozessrechts und den Handlungsspielraum des Richters nachgezeichnet. Die geographische Streuung dieser im Kleist-Kapitel herangezogenen rechtstheoretischen, strafrechts- und prozessrechtshistorischen Schriften bzw. ihrer Publikationsorte ist bemerkenswert und reicht von Zürich und Linz über u.a. Hamburg, Frankfurt am Main, Tübingen, München, Leipzig, Karlsbad, Halle, Frankfurt (Oder), Berlin, Rostock, Danzig und Stettin bis nach Riga. Dieses Spektrum verdeutlicht die Virulenz der anhaltenden Debatten und Reformprozesse und verortet allein dadurch Kleists Lustspiel eindrücklich im rechtstheoretischen bzw. prozessrechtlichen Diskurs bis zum frühen 19. Jahrhundert. Gleichwohl geschieht dies zugunsten der umfassenden Perspek-

tive ein wenig auf Kosten einer z.B. auf Preußen fokussierten argumentativen Schärfe und auch auf Kosten höherer historischer Präzision, die freilich auch nicht immer leicht zu erreichen sein dürfte (vgl. bereits im Kontext der Ausführungen zur ›Carolina‹ Wittmanns Hinweis auf »uneinheitliche Regelungen in den deutschen Territorien«, 27). Die umfangreich ausgewerteten Quellen (vgl. 25–58) sind nicht chronologisch geordnet, was die thematische Akzentuierung klarer hervortreten lässt, aber doch eine gewisse Unwucht verursacht, wenn Cesare Beccarias einflussreiche Schrift ›Dei delitti e delle pene‹ (1764, deutsch 1766 ›Über Verbrechen und Strafen‹) erst ab Seite 50 behandelt wird, unterbrochen von einer Erwähnung »Savigny[s]« (51) mit der Jahresangabe 1840, aber ohne Nennung der Schrift, die auch im Literaturverzeichnis am Ende des Buches nicht erscheint; die zugehörige Fußnote verweist auf Schriften anderer Verfasser aus den Jahren 1784 und 1798.

Besonders gewinnbringend werden die diskursgeschichtlichen Kontexte dort, wo sie in Textanalysen einbezogen werden, beispielsweise zur Notwendigkeit von zwei Zeugenaussagen, die laut ›Carolina‹ erst gemeinsam dieselbe Valenz als Beweismittel besitzen wie ein Indiz (vgl. 75), wenn es um die Aussagen der Mägde über den Verbleib von Adams Perücke geht oder zur Ausstaffierung des fliehenden Dorfrichters am Ende, wenn die »ihm den Rücken peitsch[ende]« Perücke als Symbol für die »Strafen zu Haut und Haar« lesbar wird, wie sie noch bis ins 18. Jahrhundert von »Niedergerichten« verhängt wurden und eine »vorübergehende oder dauerhafte Ehrminderung zur Folge« (80) hatten. Untersuchungsprinzipien, die heute selbstverständlich scheinen, macht Wittmann transparent auf ihre strafprozessrechtliche Genese am Ende des 18. Jahrhunderts. An vielen Stellen wird so das Vorhaben, die »Rückbindung des Kleistschen Dramas an die Strafprozessgeschichte für eine den Forschungsstand erweiternde Perspektive fruchtbar« (45) zu machen, durch die instruktive Quellenauswahl eingelöst.

Wenngleich auch im Kleist-Kapitel die Figur des Dorfrichters vor dem Hintergrund zeitgenössischer strafprozessrechtlicher Reformbestrebungen erklärtermaßen im Mittelpunkt der Arbeit steht, vermisst man präzisere Kontextualisierungen im literarischen Werk Kleists und Auseinandersetzungen mit der Forschungsliteratur. Die für eine Analyse des »Richterbild[es]« (25) immerhin erwähnenswerte Bildbeschreibung in der Vorrede zum Lustspiel, die ja einen Kupferstich mit der Darstellung einer dörflichen Gerichtsszene und einem »gravitatisch auf dem Richterstuhl« (DKV I, 259) sitzenden Richter zum Gegenstand hat, wird nur in einer Fußnote (Anm. 199) knapp erwähnt; auch die Forschung zum Verhältnis zwischen Kleists Drama und Sophokles' ›König Ödipus‹ wird hauptsächlich in einer Fußnote referiert (vgl. 59, Anm. 148). Auf ›Michael Kohlhaas‹ wird nur *en passant* verwiesen, u.a. in der Beschreibung von Marthe Rulls Erscheinen vor Gericht »nach kohlhaasischer Manier« (84). Der Abschnitt mit dem Titel ›Gewissen und Rechtsgefühl‹ (vgl. 42–44) geht nur auf das Gewissen ein und zwar anhand eines ›Richterlichen Gewissens-Spiegel[s]‹ (Erfurt 1729, vgl. 43). Auf die Problematik des »Recht(s)gefühls« hingegen, die in ›Michael Kohlhaas‹ prägend ist und die Johannes F. Lehmann exakt im zeitgenössischen rechtsphilosophischen Kontext verortet hat (unter anderem auch in der von Wittmann an anderen Stellen zitierten

›Einführung<sup>1)</sup>, geht der Verfasser wider Erwarten nicht ein. Zentrale Aspekte der Kleist'schen Werke wie der Zufall (73, im Kontext des Falls bzw. Sündenfalls auch für Dorfrichter Adam relevant) oder die Erkenntniskrise (›Täuschung«, 62) werden jeweils nur pauschal als »Kleist'scher Topos« (62, vgl. »Topos«, 73) mit einem generellen Hinweis vor allem auf das ›Kleist-Handbuch‹ in Fußnoten abgehandelt (62, Anm. 160; 73, Anm. 199). Durch die Ausblendung der erkenntniskritischen Komponente (und der zugehörigen umfangreichen Forschungsliteratur) wird die Gelegenheit verschenkt, die Prozesse des Urteilens in der angemessenen Komplexität zu reflektieren. Dies ist umso irritierender, als der Titel der Dissertation ›Recht sprechen‹ auch auf Erkenntniskepsis und misslingende Kommunikation verweist, die in einem Gerichts-Lustspiel Kleists doch Beachtung verdienen sollten (vgl. Wittmanns Definition des »Gericht[s]« als »Entscheidungsraum, in dem im wahrhaftigen [sic] Sinne Recht gesprochen wird« [2], dagegen die nicht weiter ausgeführte Bemerkung zum »Gerichthalten in seiner ihm ursprünglichen Theatralität« [260] und deren Potenzierung in Gerichtsdramen). Während die ungewissen Wahrnehmungsakte der beteiligten Dramenfiguren und die hinzukommenden falschen Deutungsakte durchaus thematisiert werden (vgl. 68–71 sowie 73–77), finden rhetorische Komponenten, die literarische Sprache und Gerichtsrede wesentlich verbinden und im Falle literarischer Darstellung von Gerichtsrede (zuma bei Kleist) besondere Aufmerksamkeit verdienen, kaum Erwähnung. Erst am Ende der Studie erfolgen einige Überlegungen zur Fiktion bzw. (in markanter Umkehrung der tradierten Fertigungsschritte einer Rede) zu ›Erzählen und Erfinden‹ (so der Titel des Epilogs, vgl. 243) mit Blick auf Gerichtswesen wie Literatur (vgl. 243–256, besonders 252–256). Wittmanns Arbeit, die im Jahr der Promotion veröffentlicht wurde, hätte sicherlich von einer strukturellen Überarbeitung profitiert. So finden sich im ›Epilog‹ grundlegende Untersuchungsperspektiven formuliert, und auch der anregende Abschnitt zur Fiktion im Recht bzw. zu dessen narrativen Strukturen (vgl. beispielsweise zum »als ob« 253) wäre in der Einleitung besser am Platz gewesen (dort nur mit Hinweis auf den Epilog angekündigt, vgl. 20), um dann kontinuierlich für die Analysen herangezogen zu werden. Skeptisch macht auch (nicht zuletzt mit Blick auf die Gattung von Kleists ›Zerbrochnem Krug‹) die Bemerkung, dass »die Wahrheit über den verhandelten Fall ausschließlich und autonom vom Gerichtschreiber erzählt werden kann.« (102) Gleiche Skepsis gilt für Wittmanns eigenes Urteil über Kleists ›Zweikampf‹ (und dessen Erzählinstanz): »Die Beurteilung der Wahrheit fällt hier einer übergeordneten, göttlichen Instanz zu, die sich im Körper des Grafen, der den eigenen Kampf um das Leben verliert, ausdrückt.« (7f.)

Schließlich vermisst man in der Überleitung von dem Kleist gewidmeten Kapitel zu Franz Kafkas ›Der Proceß‹ einen Hinweis darauf, dass es bereits etliche Studien nicht nur über die Seelenverwandtschaft gibt, die Kafka für sein Verhältnis zu Kleist proklamierte (und die sich nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit dem Bereich

1 Vgl. Johannes F. Lehmann, Einführung in das Werk Heinrich von Kleists, Darmstadt 2013.

des Rechts erweist), sondern auch eine maßgebliche Studie über die Diskursgeschichte dieser Beziehung.<sup>2</sup>

Wenngleich der Verfasser selbst im Fazit bemerkt, das »Ergebnis« seines Kleist-Kapitels »beruh[e] nicht unbedingt auf erstmalig formulierten Erkenntnissen zu Kleists Drama« (102), ist insgesamt die beachtliche Anzahl an historischen Quellen hervorzuheben, auf die seine Studie die Aufmerksamkeit lenkt und die plausibel in Beziehung zu Kleists Figurengestaltung ebenso wie zur Darstellung des Prozesses gesetzt werden. Besonders instruktiv sind die Hinweise auf die Debatten um das moralische Anforderungsprofil an Richter und die Situierung in den Reformen des Strafprozessrechts, vor allem mit Blick auf die Erweiterung des richterlichen Ermessensspielraums bei der Indizienauslegung und der Einschätzung von Zeugenaussagen (ob man dem Richter damit, wie Wittmann nahelegt, die »Diskurs-hoheit« [77] zusprechen kann, sollte aber bezweifelt werden). Für Arbeiten zum Verhältnis von Recht und Literatur liegt mit Wittmanns Studie eine informative und breit angelegte Quellensammlung vor. Für weitere Forschungen zu dem Beitrag, den literarische Texte zum Diskurs über den Richter geleistet haben, hat Wittmann mit seiner materialreichen Dissertation einen wichtigen Grundstein gelegt; in seinem Resümee öffnet er in diesem Sinne die Perspektive auf weitere »Richterdramen« um 1900 sowie »autobiografische Dokumente« und »literarische Texte schreibender Richter aus dem 18. und 19. Jahrhundert« (260f.).

Auch im Tagungsband des 11. Kolloquiums der Internationalen Arnim-Gesellschaft über »Romantik und Recht« finden sich drei Beiträge zu Kleist (Wittmann, Salimi, Wingertszahn). Der Band nimmt es sich insgesamt vor, »den Fragen von Recht und Gerechtigkeit, Verbrechen und Strafe – unter Berücksichtigung des Wandels im Rechtsverständnis und im Kontext der Rechtsgeschichte – in rechts-historischen und literarischen Werken nach[zugehen]« und dabei auch »der zeitgenössischen Rechtspraxis gerecht« zu werden, die der Literatur »Stoff« und »Problemkonstellationen« (IX) liefere. Mit seiner interdisziplinären Anlage möchte der Band dazu beitragen, das »Desiderat der ebenso auffälligen wie wichtigen Vernetzung des Wissens im 19. Jahrhundert aufzuarbeiten« (IX). (Was soll man sich darunter genau vorstellen?) Gegliedert ist der Band in vier plausibel strukturierte Kapitel, wobei die Vielzahl der behandelten Autoren in Übereinstimmung mit dem weit gefassten Titel der Publikation einen denkbar weiten Rahmen steckt. Im ersten Abschnitt (»Rechtsdenken und Rechtspolitik«) widmen sich Aufsätze der »Funktion des »Volksgeistes« im Rechtsdenken der Historischen Schule« (Hans-Peter Haferkamp), dem Konzept des »Volksgeistes« bei Jacob Grimm, der Bedeutung von Friedrich Carl von Savignys Rechtsdenken für die Romantik (Christoph-Eric Mecke) und dem »Bedeutungswandel« von »Sinn und Sinnlichkeit« als »Rechtswörter[n]« (Christina Marie Kimmel-Schröder). Der zweite Abschnitt (»Rechtspraxis um 1800«) versammelt neben dem bereits vorgestellten Beitrag von Wingertszahn einen Aufsatz von Barbara Becker-Cantarino über »Bettina von Arnims Rechtsstreitigkeiten und ihr[en] Nachlass«, einen Aufsatz von Konrad Feilchenfeldt über Brentano (»Der Studentenstatus

2 Vgl. Anna-Lena Scholz, Kleist /Kafka. Diskursgeschichte einer Konstellation, Freiburg i.Br. 2016.

des romantischen Autors. Akademisches Bürgerrecht versus souveränes Künstlertum: Zum Beispiel Clemens Brentano) und zwei Beiträge über Achim von Arnim: Sheila Dickson widmet sich unter Rekurs auf ein prominentes historisches Gerichtsverfahren und dessen literarische Variation (›Rachel Fanny Antonina Lee vs. Loudon und Lockhart Gordon‹) der Frage nach ›Recht und Gerechtigkeit in Oxford (1804) und in Arnims ›Mistris Lee‹ (1809)‹. Steffen Dietzsch untersucht am Beispiel von ›Juristische[m] im Werk von August Klingemann‹ den »romantischen Umgang mit der Frage ›Was darf Satire?‹.« Im Kapitel ›Recht und (poetische) Gerechtigkeit‹, das untersuchen soll, »wie Fragen der historischen und zeitgenössischen Rechtspraxis für die Poetologie, formal wie inhaltlich, nutzbar gemacht werden« (X), finden sich Beiträge zu E.T.A. Hoffmanns ›Fräulein von Scuderi‹ (Christopher Burwick), zu ›Recht und Gerechtigkeit im Märchen‹ (Roswitha Burwick) sowie zwei weitere Aufsätze zu Achim von Arnim (Antje Arnold zu ›Isabella von Ägypten‹, Lothar Ehrlich zu Arnims Geschichtsdrama ›Marino Caboga‹ (1814) vor dem Hintergrund von Arnims Briefwechsel mit Savigny und im Kontext der zeitgenössischen »publizistischen und journalistischen Beiträge« und »im Hinblick auf rechtliche Fragen«, 177). Mit Akzent auf dem Verhältnis von ›Recht, Sprache und Leidenschaft‹ widmen sich die Beiträge des abschließenden Kapitels verschiedenen Autoren: ›Die Rechtssprache zu und in August Wilhelm Schlegels metrischen Shakespeare-Übersetzungen‹ (Friederike von Schwerin-High) ist ebenso Gegenstand wie Eichendorffs ›Das Schloß Dürand‹, das »als juristische Textur‹ mit Blick auf die ›virtuelle Dimension des Rechts‹ gelesen wird (Norman Kasper); Stefan Nienhaus untersucht ›Rechtsprechung als Werkzeug des blindwütigen Fanatismus: Die »Tyrannei der Werte« in Tiecks Spätwerk«.

Im letzten Kapitel des Bandes hat auch Wittmann Resultate seiner Dissertation präsentiert (›Urteil und Leidenschaft im »Zerbrochenen Krug«: Kleists Dorfrichter Adam im Lichte des zeitgenössischen Richterbildes«, vgl. 223–234). Hier werden insbesondere juristische Schriften des 18. Jahrhunderts herangezogen, in denen die notwendige Affektkontrolle eines Richters und Erwartungen an seinen Lebenswandel verhandelt werden. Wenn beispielsweise eine ›Anweisung für angehende Justiz-Beamte und Unterrichter‹ (1772) verlangt, dass ein idealer Richter »seine Leidenschaften in seiner Gewalt haben« und »die Heftigkeiten derselben unterdrücken, und sie so im Zaume halten« müsse, »daß sie keinen Einfluß in seine Kenntnisse haben«, versteht Wittmann dies als notwendige »Unterdrückung menschlicher Gefühlsregungen« (227). Die Lektüre seines Beitrags wird dadurch beeinträchtigt, dass im Haupttext selten Erscheinungsdaten (und -orte) der jeweiligen Schriften genannt werden, die Fußnoten des Bandes aber nur Kurztitel aufweisen. Erst das Blättern im Gesamtverzeichnis der zitierten Literatur am Buchende klärt darüber auf, dass mitunter Schriften aus den 1770er-Jahren im raschen Wechsel mit um 1850 erschienenen zitiert werden (in der oben besprochenen Dissertation finden sich diese Werke teils erst im Kapitel über Kafka). Insgesamt wird das 18. Jahrhundert recht pauschal angeführt. Das Resümee lautet, »Kleists Text führ[e] vor, dass nach der Zurückdrängung der Folter als Wahrheitserforschungsmittel und vor der Etablierung kriminalistischer Techniken der Richter als Ermittler von Wahrscheinlichkeit und Wahrheit im Fokus des Strafprozesses steht.« (234) Der »stereotyp gezeichnete Dorfrichter korrespondiert« (234), so das Fazit,

mit dem im Gesetz und in der kommentierenden und handreichenden Literatur beschriebenen Richterbild, das in erster Linie Affektkontrolle inner- und außerhalb des Gerichtssaales fordert. Im Drama wird somit der Lebenswandel eines Richters verhandelt, der diesen Anforderungen widerspricht und nach einer Einengung des richterlichen Handlungsraumes verlangt. (234)

Ob dies dem Kleist'schen Text gerecht wird, wäre zu diskutieren.

Yasmine Salimi stützt sich in ihrem Aufsatz ›Kleists ›Zweikampf‹ – ein Wettstreit der Deutungsmuster des Rechts‹ (vgl. 235–250) primär auf Cornelia Vismanns unter Rückgriff auf Foucault ausgeführte These, dass in Kleists ›Zweikampf‹ »die gerichtlichen Verfahren der Probe und Untersuchung als Mittel der Wahrheitsfindung konfrontiert und kombiniert werden.« (235) Dazu referiert sie Auszüge aus Foucaults ›Die Wahrheit und die juristischen Formen‹, u. a. zur Differenzierung der »drei verschiedenen Formen gerichtlicher Wissensproduktion« (235): *épreuve* (Probe), *enquête* (Untersuchung) und *examen* (Prüfung), und greift auf weitere seiner Schriften zurück. Über weite Strecken setzt sich Salimi mit Vismanns Thesen zu Kleists ›Zweikampf‹ auseinander und überprüft die dort vorgenommene Differenzierung eines eher agonal konzipierten »Tribunals« und eines eher theatralen »Gerichts« als »antagonistische[r] Rechtssprechungsformen« (236); sie schlägt vor, den »Begriff des Theatralen auch auf das Spektakelhafte des Tribunals zu erweitern.« (236f.) Ihre Untersuchung gilt dann der »Dramaturgie der Beweiserhebung und -würdigung sowie [dem] in der Manifestation von Wahrheit artikulierte[n] Verhältnis von Innerlichkeit und Äußerlichkeit in Kleists ›Zweikampf‹«, dabei gehe es vor allem »um kulturgeschichtliche Entwicklungen«, »die sich in juristischen Formen und Methoden wie auch in der Literatur niederschlagen.« (237) Salimi verweist dazu auf historische Entwicklungen wie die »allmähliche Subjektivierung der Entscheidungsfindung im Strafprozess«; so finde 1846 (!) die »freie Beweiswürdigung« (237) und damit die »innere Überzeugung der Richter als Urteilsinstanz [...] Eingang in die preußische Gesetzgebung« (239). Öfter erscheinen historische Referenzen (und Bezüge auf literarische und andere Texte) vage, wie der Blick auf die Erscheinungsdaten im Literaturverzeichnis am Buchende zeigt – oder auf die bei Salimi ebenfalls erwähnte Frage nach dem »Rechtgefühl« (240): Kleists ›Kohlhaas‹ wird kurz zitiert, nicht aber die Forschung dazu (mit Ausnahme eines Aufsatzes), stattdessen wird auf Friedrich Schlegel, Novalis, Hans Blumenberg und eine Schrift des Rechtswissenschaftlers Mittermaier aus dem Jahr 1848 verwiesen (vgl. 240, 245). Die prinzipiell anregenden Bezugnahmen auf Thesen aus der Forschungsliteratur und auf Schriften Foucaults wären noch instruktiver, wenn sie argumentativ (stärker) integriert würden (vgl. etwa 246f.); dies hätte auch dazu beigetragen, die Urteils- und Bedeutungsdimensionen von Kleists literarischem Text, der ja vehement mit dem Anspruch auf Deutungshoheit spielt, zu reflektieren. So wird die implizite Urteilsinstanz der Erzählstimme in die Analyse gar nicht mit einbezogen (vgl. 244, 246). In einem Resümee bündelt Salimi ihre Thesen zu den »Methoden der Wahrheitsfindung im ›Zweikampf‹« und dem »darin zum Ausdruck kommende[n] Verhältnis von ›innen‹ und ›außen‹« (248) unter Rekurs auf Foucaults Differenzierung von »Probe« (welche die Schuld äußerlich sichtbar werden lasse) und »Untersuchung« (bei der »die innere Überzeugungsbildung der urteilenden Person in den Fokus rückt«) (249). Beide

Methoden scheitern, so Salimi, im ›Zweikampf: Die sich hier abzeichnende Subjektivierung von Wahrheitsfindung werde auf die Spitze getrieben durch »den subjektivistischen Voluntarismus eines Gottes, der dem Menschen verborgen bleibt.« (249) Kleist setze der »allmählichen Interiorisierung von Recht und Wahrheit« also »archaische Formen einer Exteriorisierung entgegen, die auch subjektive Gewissheiten außer Kraft« (249) setze. (Auch hier gäbe es Anlass zur Diskussion u.a. über im Text angelegte Deutungsansprüche.) Aufgrund der »ständigen Konfrontation gegensätzlicher Polaritäten« (sic; 250) verweist Salimi abschließend auf Kleists Nähe zur »Gegensatzphilosophie Adam Müllers« (250).

Einen überraschenden Blick auf Kleist eröffnet der sehr erhellende Beitrag von Christoph Wingertzahn mit dem Titel ›Die Justiz und der Töpfer: Achim von Arnims Patrimonialgerichtsbarkeit‹ (vgl. 79–95). Die Patrimonialjustiz, eine in Preußen bis 1849 / 51 praktizierte »mit dem Gutsbesitz verbundene untere Gerichtsbarkeit« (79), übte Arnim selbst noch aus und verteidigte ihre Praxistauglichkeit für die ländlichen Verhältnisse (vgl. 85). Wingertzahn präsentiert Arnims postum erschienene Idylle ›Patrimonialgerichtsbarkeit‹ (1825) überzeugend als Gegenstück zu Kleists ›Zerbrochnem Krug‹. Die Idylle sei angelehnt an einen tatsächlich vom Autor geregelten »Gerichtsstreit[ ]« zwischen einem Töpfer und einer jungen Frau namens »Mathis, die ihm ein Kind geboren« (87). Vor der geplanten Hochzeit zerstreitet sich das Paar, der »Töpfer klagt das Mädchen an, es habe sein ›Meisterstück‹ zerstört: einen besonders schönen Blumentopf, den er dem Mädchen als ›Morgengabe‹ verehrt« (88) habe: »Ein solches Werk hat sie zerschmissen / Und so die Ehre mir entrisen.« (88). Das Mädchen wiederum klagt, dass der Töpfer ihre Ehre geraubt habe, und fordert Entschädigung. Da sich weder der verschwundene Topf bzw. dessen Scherben noch die »Schwängerung im Wert taxieren« (89) lassen, scheint Einigung unmöglich, bis das Mädchen in einem mitgebrachten Korb den angeblich zerstörten Topf doch vorweist, in ihm den schlafenden Sohn. Nach einigen Verwicklungen kommt es zur Hochzeit, der Richter erhält den Topf als »Gerichtsgebühr[ ]« (90), muss während der Trauung das Kind hüten und bedauert zutiefst: »O wär ich Töpfer, er der Richter.« (90) Wingertzahn führt überzeugend aus, wie sich Arnim als »Kenner der Rechtswissenschaft« erweise, indem er »die aus dem römischen Recht stammende historische Tradition von Fiktionen in der Jurisprudenz« adaptiere und »einen juristischen Begriff in ein poetisches Symbol« (91) verwandle: Denn der Korb mit Krug und schlafendem Kind verweise auf lat. *sportula*, ›Körbchen‹, in denen in der Antike Geschenke (Speisen, Geld) überreicht wurden, im Mittelalter dann laut Grimmschem Wörterbuch »Entlohnungen für obrigkeitliche Verrichtungen und Rechtspflege« (91). Arnims Idylle kontrastiert Wingertzahn schließlich mit Kleists ›Krug‹: Der angezweifelten Unschuld Eves stehe der angeblich zerbrochene »männliche[ ] Blumentopf als Phallussymbol« (92) gegenüber. Wo es bei Kleist um die Rekonstruktion eines »fragmentierten Geschehens[s]« (93) und damit um eine übertragene Wiederherstellung des zerbrochenen Kruges gehe, handle es sich bei Arnim um die Fiktion einer solchen Fragmentierung mit harmonischem Ende (vgl. 93). Die humoristische Idylle zeige dennoch »Resignation« (95) angesichts der Realität: Der Streit werde »zwar gerichtlich beigelegt, das Paradies aber ist verloren und die Naturalien werden über den Weg der finanziellen Kalkulation von Prozesskosten

in einen gesellschaftlich akzeptierten Zustand überführt, den der Richter [...] nur beseufzen kann.« (95) Wingertszahns überzeugende Parallelisierung von Arnims Idylle und Kleists ländlichem Lustspiel eröffnet somit anregende Perspektiven. Dazu gehört nicht zuletzt der mittels Kontrast geschärfte Blick in die ganz andere, fundamentale Abgründigkeit von Kleists Text. Insgesamt zeigen die referierten Beiträge, welche nach wie vor gewinnbringende Erkenntnisse sich aus der Perspektive der *Law and Literature Studies* über Kleists Texte ergeben, zumal auf der Grundlage neu herangezogener Quellen. Zugleich demonstrieren die Forschungsbeiträge von Wittmann und Salimi, wie notwendig dabei historische Präzision bzw. Reflexion sowie eine Rückbindung an grundlegende literaturwissenschaftliche Beobachtungsebenen (z.B. Erzählinstanzen) sind, wenn die *literarische* Qualität von Kleists Texten nicht aus dem Blick geraten soll. Eine in- und extensivere Auseinandersetzung mit der (gerade zum Rechtskontext nicht gerade spärlichen) Kleist-Forschung wäre hier hilfreich gewesen.



# NACHRUFE



Peter Philipp Riedl

## Nachruf auf Hans Joachim Kreutzer

Der Auftakt war fulminant. Hans Joachim Kreutzers Dissertation ›Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke‹ (an der Deklination des Vornamens hielt er, historisch argumentierend, zeit seines Lebens standhaft fest), mit der er 1964 an der Universität Hamburg promoviert wurde, setzte Maßstäbe in gleich mehrfacher Hinsicht. Kreutzer arbeitete akribisch mit Handschriften und Drucken. Er datierte Briefe, die er erstmals konsequent als literarische Vorstufe der Dramen und Erzählungen Kleists deutete und damit in den Werkkomplex integrierte, und rekonstruierte die Werkchronologie, auf die sich die Forschung seitdem stützen konnte. Nicht minder verdienstvoll sind seine bahnbrechenden sprach- und bedeutungsgeschichtlichen Überlegungen, mit denen er zentrale Begriffe des Kleistschen Œuvres in ihrer historischen Semantik erschloss. So setzte er einer bis dahin oftmals raunenden existenzphilosophierenden Germanistik sein strenges methodisches Credo einer historisch-kritischen Philologie entgegen. Nach ihrer Erstveröffentlichung 1986 im Erich Schmidt Verlag liegt diese wegweisende Studie in einer Neubearbeiteten Auflage vor, die 2009 als Band 2 der von Günther Emig herausgegebenen ›Heilbronner Kleist-Studien‹ erschienen ist.

Nach seiner 1975 in Göttingen erfolgten Habilitation – die wissenschaftsgeschichtliche Habilitationsschrift ›Der Mythos vom Volksbuch. Studien zur Wirkungsgeschichte des frühen deutschen Romans seit der Romantik‹ wurde 1977 bei Metzler publiziert – erhielt Kreutzer 1977 einen Ruf auf den neu gegründeten Lehrstuhl für Deutsche Philologie (Neuere deutsche Literaturwissenschaft) an der Universität Regensburg, an der er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2001 blieb. Seine Dissertation prädestinierte ihn für höhere Aufgaben auch in der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Von 1978 bis 1992 war er ihr Präsident, nachdem er bereits von 1976 bis 1978 als Stellvertreter des Präsidenten Wieland Schmidt amtierte. Diese Funktion des stellvertretenden Präsidenten übte er dann wieder von 1992 bis 1996 aus. 1985 bis 1996 war er Vorsitzender der Jury für den wiederbegründeten Kleist-Preis. Als Herausgeber des ›Kleist-Jahrbuch‹ zeichnete er von 1980 bis 1996 verantwortlich.

Kreutzer übernahm die Präsidentschaft in einer für die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft sowohl kulturpolitisch als auch finanziell schwierigen Zeit. Der Sitz der Gesellschaft in West-Berlin, wo zunächst auch alle Tagungen stattfanden, verwies bereits geographisch auf eine im doppelten Wortsinn geteilte Erinnerung an einen Dichter, der freilich in der DDR, gelinde gesagt, alles andere als unumstritten war. Die wechselnden Zuständigkeiten innerhalb der Berliner Senatsverwaltung erforderten Zähigkeit und Hartnäckigkeit, um die Gesellschaft in eine halbwegs gesicherte Zukunft zu führen. Am Ende von Kreutzers Amtszeit zählte die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 490 Mitglieder. Die nahezu jährlich stattfindenden Tagungen

sowie die Aufsätze, die aus ihnen hervorgingen und im ›Kleist-Jahrbuch‹ veröffentlicht wurden, setzten neue Standards einer modernen kritischen Forschung, die auch über den Kreis von Spezialistinnen und Spezialisten hinaus ein interessiertes Publikum fand, nicht zuletzt unter Theaterleuten. Mit Regisseuren, Dramaturgen und Schauspielern suchte Kreutzer auch immer wieder gezielt das Gespräch. Dem Zusammenspiel der Künste, insbesondere jenem von Literatur und Musik, widmete er sich ohnehin mit viel Energie, großer Leidenschaft und enormer Kenntnis.

Zu den Sternstunden von Kreutzers Amtszeit als Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft zählte fraglos die Möglichkeit, die wiederaufgefundenen sogenannten ›Berliner Handschriften‹ samt der Sammlung Varnhagen in der Bibliothek der Jagiellonen-Universität in Krakau einzusehen. Hier zahlte sich nicht zuletzt die konsequente Internationalisierung seiner Arbeit aus. Sein Lehrstuhl in Regensburg war stets eine Anlaufstelle für Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus aller Welt, für etablierte Gelehrte ebenso wie für Nachwuchskräfte, die er intensiv betreute. In Fall der der Kleist-Bestände in Krakau half ihm die damalige Direktorin des Germanistischen Instituts der Jagiellonen-Universität, Olga Dobijanka-Witczakowa, die entscheidenden Hürden zu überwinden. Zu einer Zeit, als die Diskussion, ob die Handschriften in Krakau verbleiben oder nach Berlin ›rückgeführt‹ werden sollten, in der Bundesrepublik Deutschland nicht immer mit dem notwendigen Verständnis für die historischen Zusammenhänge sowie einem angemessenen politischen Feingefühl geführt wurde, war dies nicht selbstverständlich. Kreutzer zeichnete sich hier freilich durch eine politisch sensible Weit- und Umsicht aus, die ihm letztlich in Krakau rasch die Türen öffnete.

Die historische Präzision, die seine Dissertation sowie seine weiteren wissenschaftlichen Arbeiten auszeichnet, so z.B. auch seine 2011 erschienene konzise Einführung zu Leben und Werk Kleists in der Beck'schen Reihe ›Wissen‹, setzte Kreutzer als Herausgeber des ›Kleist-Jahrbuch‹ konsequent fort. Die vielbeschworene Interdisziplinarität, die allzu oft zur bloßen Worthülse verkommt, nahm Kreutzer beim Wort. Er setzte Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unterschiedlichster Disziplinen gezielt auf Sachverhalte an, über die die Literaturwissenschaft bis dahin entweder hinweggelesen oder sich aufgrund begrenzter Kompetenz, mit der sich jedes Fach notgedrungen begnügen muss, allenfalls floskelhaft geäußert hatte. Unter Kreutzers Ägide entwickelte sich das ›Kleist-Jahrbuch‹ zu *dem* zentralen Organ einer modernen kritischen Forschung, die auf historische und philologische Genauigkeit verpflichtet wurde. Die Autorinnen und Autoren des Jahrbuchs deckten das Spektrum geistes- und sozialwissenschaftlicher Fächer in erheblichem Umfang ab, die Rechtswissenschaft sowie die Wissenschaftsgeschichte (der Naturwissenschaften) eingeschlossen. Die Beiträge des Kleist-Jahrbuchs setzten bis heute gültige Standards in der Auseinandersetzung mit den Werken des Dichters.

Einen glänzenden kulturellen und kulturpolitischen Erfolg erzielten Kreutzer und der damalige Vorstand zweifellos mit der Wiedereinführung des traditionsreichen Kleist-Preises. 1985 wurde der Preis, den die Nationalsozialisten abgeschafft hatten, erstmals wieder vergeben. Rasch gewann der Kleist-Preis ein Renommee, das jenem des Büchner-Preises kaum nachstand.

*Nachruf auf Hans Joachim Kreutzer*

Aufgrund seiner großen Verdienste ernannte die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft Hans Joachim Kreutzer 1998 zu ihrem Ehrenpräsidenten. Es sei aber auch nicht verschwiegen, dass Kreutzer später aus der Gesellschaft austrat, weil er mit ihrem Kurs nicht mehr einverstanden war. Meinungsverschiedenheiten dieser Art gehören zum Tagesgeschäft. Was bleibt, sind die enormen Meriten, die sich Kreutzer um die moderne kritische Kleist-Forschung und um die Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft erworben hat. Am 19. Juli 2018 ist der bedeutende Philologe Hans Joachim Kreutzer im Alter von 83 Jahren in München verstorben.



## Nachruf auf Alexander Weigel

Man muss nur seine Studien zu Heinrich von Kleists essayistischer Erzählung ›Über das Marionettentheater‹ lesen,<sup>1</sup> um die besondere Qualität der Texte Alexander Weigels zu ermessen. Sie sind geprägt von einer enormen Fähigkeit, Denk- und Zeiträume so plastisch werden zu lassen, dass man sie fast zu schmecken scheint, handelndes Personal, wie August Wilhelm Iffland und natürlich Kleist selbst beinahe leibhaftig daraus hervortreten sieht. Enzyklopädisches Wissen, philologische Akribie, ein feines Gespür für historische Details und politische Klimaverhältnisse prägen Weigels Studien ebenso wie sein präziser Sinn für die Plausibilität konkreter Abläufe. Und so baut er auf dem Weg einer minutiösen Rekonstruktion der zeit-, ideen- und theatergeschichtlichen Hintergründe des Kleist-Texts seiner eigenen Lesart eine faszinierende Bühne in die Zeit.

Denn auch in seiner Forschung blieb Alexander Weigel stets der szenisch denkende Theaterpraktiker, der er im Hauptberuf war: prägender Dramaturg an Berlins berühmtem Deutschen Theater nämlich, dem er von 1964 bis 2001 angehört hat. In dieser Eigenschaft hat er vielen Bühnentexten mit zu szenischem Leben verholfen, darunter Adolf Dresens ›Faust‹-Inszenierung von 1968, die einen berühmten Theaterskandal in der DDR provozierte. Weigel hatte als Zweieunddreißigjähriger die Inszenierung nicht nur dramaturgisch betreut und selbst auf der Bühne gestanden. Er hatte auch eigene Texte beigesteuert, die nach der Premiere freilich verboten wurden.

Dieser Skandal und die widersprüchliche Erfahrung, sich einerseits eng mit dem Staat verbunden zu fühlen und für dessen erstes Staatstheater zu arbeiten, dann aber ungewollt in einen schweren Konflikt mit diesem Staat zu geraten, war die Urszene, die Weigel den Weg zu Kleist geebnet hat. Nicht nur in Kleist selbst und dessen immer wieder scheiterndem Bemühen, sich als Dichter und Publizist gestaltend in seine Zeit einzuschreiben, erkennen Weigel und seine Mitstreiter sich in den Jahren nach 1968 wieder. Auch Kleists Figuren sehen sie dieses Schicksal erleiden: Michael Kohlhaas, Dorfrichter Adam oder Homburg sind einerseits eng an ihre jeweilige staatliche Ordnung gebunden, kämpfen für sie oder besorgen anderweitig ihre Geschäfte. Und doch geraten sie andererseits ungewollt mit dieser Ordnung in schwere existenzielle Konflikte.

Auch historisch wies die Situation der Jahre nach 1806 in Preußen deutliche Parallelen zur DDR auf. Hier wie da waren Befreiung und Aufbruch in eine neue

---

1 Vgl. u.a. Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists ›Ueber das Marionettentheater‹ und das »Königliche Nationaltheater«. In: Dirk Grathoff (Hg.), Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, Opladen 1988, S. 263–280; Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog ›Ueber das Marionettentheater‹. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2000, S. 21–114.

Gesellschaftsordnung mit der Erfahrung von Besatzung und Unterdrückung verbunden: in Kleists finsterem Preußen durch Napoleons Armeen, in der sich zunehmend verdüsternden DDR Weigels durch die Rote Armee. Und während die Regierung Hardenberg in Kleists Zeit stets ängstlich nach Paris blickte, war der Blick der DDR-Regierung auf Moskau fixiert. Gemeinsam waren dem Dichter in Preußen und dem Dramaturgen in der DDR auch Erfahrungen von Zensur, Überwachung und Repression. Ergebnis dieser Beschäftigung mit Kleist waren drei Kleist-Inszenierungen am Deutschen Theater, die Theatergeschichte geschrieben haben.<sup>2</sup>

In jenen 1970er-Jahren wurzelt, maßgeblich gefördert auch durch den damals an der Berliner Humboldt-Universität lehrenden Philosophen Wolfgang Heise, Weigels systematische Beschäftigung mit Kleist, der (s)ein Lebensthema wurde. Die Schriftstellerin und Kleistpreisträgerin des Jahres 2000 Barbara Honigmann hat das Leben in und mit Kleist am Deutschen Theater jener Zeit (das sie als Regieassistentin miter- und gelebt hat) in ihrem 2011 erschienen Roman ›Abschied von A‹ literarisch verewigt. Alexander Weigel hat sie darin als »Hauptdramaturgen« ein Denkmal gesetzt.

Alexander Weigel, 1935 in Zwickau geboren, hatte in den 1950-Jahren an der Karl-Marx-Universität in Leipzig ursprünglich Geschichte studiert. In Leipzig lehrten damals auch der Philosoph Ernst Bloch und der Germanist Hans Mayer, deren Vorlesungen Weigel besuchte. Als schicksalhaft erwies sich seine Entscheidung, Mitglied der Studentenbühne der Universität zu werden. Denn diese Bühne wurde von Adolf Dresen geleitet, damals noch Student der Germanistik. Viele Mitglieder dieses Jahrgangs der Studentenbühne, darunter auch der Physikstudent Michael Hamburger, sind später in Schlüsselpositionen der DDR-Theaterlandschaft gelangt. Für Weigel war es der Beginn einer langen und intensiven Arbeitsbeziehung, die erst mit Dresens Weggang aus der DDR 1977 zu Ende ging.

In den 1980er-Jahren begegnete Alexander Weigel mit Heiner Müller am Deutschen Theater einem weiteren ›Dichter in Preußen‹, dessen Leben in der DDR in seinem Werk ebenso existenzielle Spuren hinterließ, wie das Leben in Preußen im Werk Heinrich von Kleists. Einige Jahre hat Weigel intensiv Müllers Theaterarbeit (auch schreibend) begleitet, war Dramaturg so bedeutender Müller-Inszenierungen wie ›Der Lohndrucker‹ (1988), ›Hamlet | Maschine‹ (1990) und ›Mauser‹ (1991). Immer wieder aber ist Weigel zu Kleist zurückgekehrt. Dabei hat ihn nicht allein Kleists Leben und Schreiben beschäftigt. Auch dem Schicksal, das sein Werk unter anderem durch seinen Missbrauch während der Jahre des Nationalsozialismus erfuhr, widmete Weigel Studien und Texte.<sup>3</sup>

---

2 ›Prinz Friedrich von Homburg‹/›Der zerbrochne Krug‹ (Regie: Adolf Dresen, Premiere: 15. Mai 1975); ›Michael Kohlhaas‹ (Regie: Adolf Dresen, Premiere: 20. Januar 1977). Vgl. auch Alexander Weigel, Notwendigkeit und/oder Freiheit. Das Kleist-Projekt am Deutschen Theater 1975–1977. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2007/2008, S. 55–69.

3 Vgl. u.a. Gedämpftes Saitenspiel. Heinrich von Kleist, das Deutsche Theater und sein Direktor Heinz Hilpert 1934–1944. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2005, S. 79–101;

### *Nachruf auf Alexander Weigel*

Neben seinen Arbeiten zu Kleist – die Bibliothek des Kleist-Museums weist über 70 Beiträge von ihm auf – hat Weigel sich (gemeinsam mit Gunther Nickel) als Herausgeber einer fast dreitausendseitigen Edition der Schriften des großen Berliner Theaterkritikers Siegfried Jacobsohn verdient gemacht und ein Standard-Werk zur Geschichte des Deutschen Theaters verfasst. Mehr als 15 Jahre lang hat er nachhaltig die Arbeit des Kleist-Museums unterstützt. So war er Gründungsmitglied des Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte e.V., des Trägervereins des Museums. Bis 2010 gehörte er als berufenes Mitglied dem Ausschuss des Kleist-Museums an. Solange seine Krankheit es noch zuließ, nahm er regelmäßig an den Jour-fixe-Treffen der Berlin-Brandenburgischen Gruppe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft teil. Am 13. Januar 2020 ist Alexander Weigel in Berlin im Alter von 84 Jahren verstorben.

---

Homburg unter Hitler. Kleists »politisches Drama« in der Zeit des Nationalsozialismus.  
In: HKB, 56–77.



# ANHANG



## Siglenverzeichnis

BA Berliner Abendblätter, hg. von Heinrich von Kleist, Berlin 1810 und 1811; verschiedene Reprint-Ausgaben. – Zitiert mit Angabe des Blatts bzw. der Nummer für das 1. bzw. 2. Quartal.

BKA Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke, (Berliner, seit 1992) Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Basel und Frankfurt a.M. 1988–2010. – Zitiert mit Abteilung (röm. Ziffer)/Band (arab. Ziffer) und Seitenzahl.

BKB Brandenburger Kleist-Blätter, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Berlin 1988–2010. – Zitiert mit Nummer und Seitenzahl.

DKV Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 4 Bände, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1987–1997. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

HKB Heilbronner Kleist-Blätter. Die Kulturzeitschrift aus Heilbronn, für Alle, die etwas (Neues) zu sagen haben, hg. von Anke Tanzer und Günther Emig (H. 1–2), von Günther Emig (H. 3–4, H. 9–29), von Günther Emig und Anton Philipp Knittel (H. 5–8), Heilbronn 1996–2018. – Zitiert mit Nummer und Seitenzahl.

KD kleist-digital.de. Digitale Edition sämtlicher Werke und Briefe, neu ediert nach Handschriften und Erstdrucken, hg. von Günter Dunz-Wolff (seit 2012). <http://www.kleist-digital.de>. – Zitiert mit Angabe des Verses oder der Seitenzahl.

KHB Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Ingo Breuer, Stuttgart und Weimar 2009; Sonderausgabe, Stuttgart und Weimar 2013. – Zitiert mit Seitenzahl.

KJb Kleist-Jahrbuch, hg. im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und (seit 2012) des Kleist-Museums, Erscheinungsort 1980–1989 Berlin, 1990–2018 Stuttgart und Weimar, seit 2019 Berlin. – Zitiert mit Jahr und Seitenzahl.

LS Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1957 und öfter; erweiterte Neuausgabe Frankfurt a.M. 1977; zuletzt 7., erweiterte Aufl., München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.

MA Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, Münchner Ausgabe, 3 Bände, auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, München 2010. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

NR Heinrich von Kleists Nachruhm, hg. von Helmut Sembdner, Bremen 1967 und öfter; zuletzt erweiterte Neuausgabe, München 1996. – Zitiert mit Angabe der Dokumentennummer.

SW Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, 9., vermehrte und revidierte Aufl., München 1993. – Zitiert mit Band (röm. Ziffer) und Seitenzahl.

# Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

PROF. DR. ANDREA ALLERKAMP, Europa-Universität Viadrina  
Kulturwissenschaftliche Fakultät  
Große Scharnstraße 59, 15230 Frankfurt (Oder)  
weslit@europa-uni.de

PROF. DR. ANDREA BARTL, Universität Bamberg  
Institut für Germanistik  
An der Universität 5, 96047 Bamberg  
andrea.bartl@uni-bamberg.de

LISA BEESLEY, Vanderbilt University  
Department of German, Russian & East European Studies  
2301 Vanderbilt Place, Nashville, TN 37235-1567, USA  
lisa.beesley@csulb.edu

PROF. DR. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln  
Institut für deutsche Sprache und Literatur I  
Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln  
guenter.blamberger@uni-koeln.de

GÜNTER DUNZ-WOLFF, Schatzmeister der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft  
Alberichsstieg 42a, 22599 Hamburg  
kgs.schatzmeister@gmail.com

PROF. DR. BERND FISCHER, Ohio State University  
Department of Germanic Languages and Literatures  
336 Hagerly Hall, 1775 S. College Road, Columbus, OH 43210, USA  
fischer.5@osu.edu

PROF. DR. ANNE FLEIG, Freie Universität Berlin  
Institut für Deutsche und Niederländische Philologie  
Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin  
anne.fleig@fu-berlin.de

DR. BARBARA GRIBNITZ, Kleist-Museum  
Faberstraße 6–7, 15230 Frankfurt (Oder)  
gribnitz@kleist-museum.de

PROF. DR. JEFFREY L. HIGH, California State University, Long Beach  
Department of Romance, German, Russian Languages and Literatures  
1250 Bellflower Blvd., Long Beach, CA 90840, USA  
jeffrey.high@csulb.edu

DR. ALEX HOLZNIENKEMPER, University of New Hampshire  
Languages, Literatures, and Cultures  
Murkland Hall, Durham, NH 03824, USA  
alex.holzniekemper@unh.edu

DR. PAUL KAHL, Weimar-Jena-Akademie  
Jakobstraße 10, 99423 Weimar  
paul.kahl@posteo.de

PD DR. CHRISTINE KÜNZEL, Universität Hamburg  
Institut für Germanistik  
Überseering 35, Postfach #15, 22297 Hamburg  
christine.kuenzel@uni-hamburg.de

PROF. DR. CHARLOTTE KURBJUHN, Humboldt-Universität zu Berlin  
Institut für deutsche Literatur  
Unter den Linden 6, 10099 Berlin  
charlotte.kurbjuhn@hu-berlin.de

LEA LIESE, Universität Basel  
Deutsches Seminar  
Nadelberg 4, 4051 Basel  
lea.liese@unibas.ch

DR. HANNAH LOTTE LUND, Kleist-Museum  
Faberstraße 6–7, 15230 Frankfurt (Oder)  
lund@kleist-museum.de

PD DR. HANS-JOCHEN MARQUARDT  
Falterweg 8, 06126 Halle (Saale)  
hans-jochen.marquardt@t-online.de

ILMA RAKUSA  
c/o Suhrkamp Verlag  
Torstraße 44, 10119 Berlin

PROF. DR. PETER PHILIPP RIEDL, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg  
Deutsches Seminar  
Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i.Br.  
peter.riedl@germanistik.uni-freiburg.de

PD DR. MARTIN ROUSSEL, Universität zu Köln  
Internationales Kolleg Morphomata  
Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln  
martin.roussel@uni-koeln.de

DR. SEBASTIAN SCHÖNBECK, Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft / Kleist-Museum  
Faberstraße 6–7, 15230 Frankfurt (Oder)  
schoenbeck@kleist-museum.de

TIMO SESTU, Freie Universität Berlin  
Institut für Deutsche und Niederländische Philologie  
Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin  
timo.sestu@fu-berlin.de

ESTHER SLEVOGT  
c/o Nachtkritik Kulturnetz  
Niklasstraße 12, 14163 Berlin  
slevogt@nachtkritik.de

YOKO TAWADA  
c/o konkursbuch Verlag Claudia Gehrke  
Postfach 1621, 72006 Tübingen  
tawadaoo@yahoo.co.jp

DR. CHRISTOPH WILLMITZER  
Arnold-Knoblauch-Ring 1  
14109 Berlin  
christoph.willmitzer@gmail.com

PROF. DR. ROBERT F. WITTKAMP, Kansai University  
Faculty of Letters  
564-8680 Osaka-fu, Suita-shi, Yamate-cho 3-3-36, Japan  
wittkamp@kansai-u.ac.jp

## Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Kleist-Museum

Die HEINRICH-VON-KLEIST-GESELLSCHAFT ist eine internationale literarisch-wissenschaftliche Vereinigung. Ihre Aufgabe besteht, wie in Paragraph 2 ihrer Satzung festgelegt, darin, »das Werk und Leben Kleists durch wissenschaftliche Tagungen und Veröffentlichungen zu erschließen und die in der Gegenwart fortwirkenden Einflüsse seiner Dichtung durch künstlerische, insbesondere literarische Veranstaltungen für eine breitere Öffentlichkeit zu fördern«. Die Gesellschaft verfolgt ausschließlich und unmittelbar kulturelle und wissenschaftliche Zwecke im Sinne der steuerrechtlichen Bestimmungen über Gemeinnützigkeit. Vom Finanzamt für Körperschaften in Berlin wird sie seit dem 11.07.1980 als gemeinnützig anerkannt. Spenden und Beiträge sind somit steuerlich abzugsfähig.

Die Mitgliedschaft wird erworben durch Anmeldung beim Präsidenten bzw. beim Schatzmeister (Beitrittsformular auf der Homepage, s.u.), Zahlung des ersten Jahresbeitrages und Bestätigung des Beitrittes durch den Schatzmeister. Der Jahresbeitrag beträgt zur Zeit € 40,- (auch für korporative Mitglieder); Studierende und Schüler/-innen zahlen € 20,-. Die Mitglieder erhalten die jährlichen Veröffentlichungen der Gesellschaft (in der Regel das Jahrbuch) kostenlos.

Bankkonto: Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Deutsche Bank Berlin,  
IBAN: DE18 1007 0024 0034 2022 00, BIC: DEUTDE33HAN30

Die Stiftung KLEIST-MUSEUM ist eine öffentlich-rechtliche Stiftung des Landes Brandenburg. Sie hat die Funktion eines Museums, einer Forschungs- und Studienstätte und einer Einrichtung kultureller Bildung und Begegnung. Im Zentrum stehen Werk und Wirkung des Dramatikers und Erzählers Heinrich von Kleist. Mit über 34.000 Medieneinheiten verfügen Archiv und Bibliothek über die weltweit umfangreichste Sammlung zu Kleist und seinem literaturgeschichtlichen Umfeld. Der Ausbau der Sammlung konzentriert sich auf den Erwerb von Primär- und Sekundärzeugnissen zu Leben und Werk Heinrich von Kleists. Dies schließt Werke der bildenden Kunst sowie auch Zeugnisse der darstellenden Kunst und der Musik ein. Darüber hinaus ist das Museum dem Erbe der Dichter Ewald Christian und Franz Alexander von Kleist sowie Caroline und Friedrich de la Motte Fouqué verpflichtet. Ergänzt wird die Sammlung durch die Schenkung »Kleist in Klassikerausgaben« und den Nachlass des Kleist-Forschers Georg Minde-Pouet als Dauerleihgabe der Zentral- und Landesbibliothek Berlin. Neben der Sammlungs-, Forschungs- und Publikationstätigkeit gehören Lesungen, Vorträge und vor allem Ausstellungen im Haus selbst sowie im In- und Ausland zum festen Programm. Die Dauerausstellung »Rätsel. Kämpfe. Brüche. Die Kleist-Ausstellung« gliedert sich in zwei separate, dennoch zusammengehörige Abschnitte zu Werk und Leben Heinrich von Kleists; sie wird durch wechselnde Ausstellungen zur Kleistrezeption ergänzt.

[www.heinrich-von-kleist.org](http://www.heinrich-von-kleist.org)